Buenos Aires ★ Rosario

DIARIO DE

★ $ 9.-

35 información creación ensayo

POESÍA

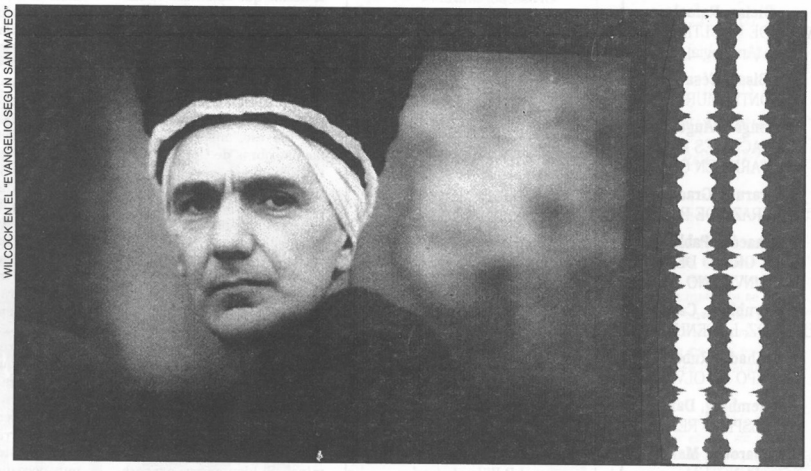
Primavera de 1995. Periódico trimestral.

Un buen poema es silencioso ★ Cuando un verso es muy bello, no se piensa ya en comprenderlo: es un hecho, no una señal ★ La forma hace orgánica a la idea ★ No se hacen buenos versos con buenos sentimientos ★ Más citas de Valéry en pág. 26

JRWILCOCK

–DOSSIER–

La obra de Wilcock es una de las más singulares no sólo del español sino también del italiano. Tras publicar seis libros en Argentina, se radicó en 1958 en Italia, donde sedujo a artistas de la talla de Elsa Morante, Alberto Moravia y Pasolini, quien lo convirtió en el Caifás de su "Evangelio Según San Mateo". El dossier contiene numerosas traducciones inéditas de sus versos y prosas italianas, varios ensayos sobre su obra y una cronología completa. (Pág. 13)



WILCOCK EN EL "EVANGELIO SEGUN SAN MATEO"

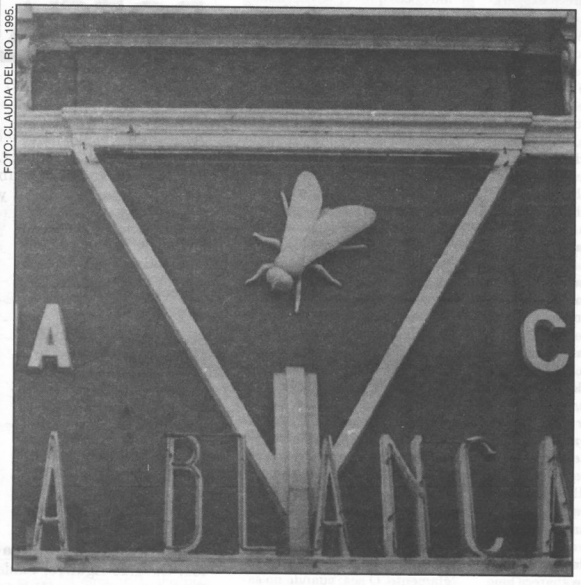
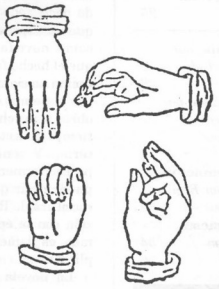


FOTO: CLAUDIA DEL RIO, 1995.

RAUL GUSTAVO AGUIRRE BIOGRAFIA DEL AFORISMO

En este ensayo Aguirre traza desde su origen la evolución del aforismo, que define y deslinda de otras formas con las que, por su brevedad, se lo confunde. (Pág. 30)



CORRUPCION DE LA NARANJA

Los libros de Darío Canton son tan curiosos como –hoy– desconocidos: baste citar *Asemal*, suerte de libro por entregas que distribuyó en los 70. En pág. 34 se publican algunos textos de *Alrededor de la mesa*, volumen inédito donde Canton "cuenta", hasta donde es posible, la trama oculta de alguno de sus poemas, entre ellos "Corrupción de la naranja".

PESSOA, SVEVO Y LOS CIGARRILLOS

El novelista italiano Antonio Tabucchi intenta seguir en un ensayo el hilo de humo que une las obras de Italo Svevo y Fernando Pessoa, concentrándose particularmente en uno de los heterónimos del portugués: Alvaro de Campos. El ensayo, inédito en castellano, interesa en tanto trata de establecer la relación que existe entre el "vicio" del cigarrillo, la escritura, el pensamiento y los estados de ánimo. (Pág. 6)



Marlene Dietrich, 1923.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Libros de Tierra Firme

Aulicino, Jorge
ALMAS EN MOVIMIENTO

Archain, Alejandro
CIUDAD DE PASO

Arrate, Marina
MASCARA NEGRA/ TATUAJE

Bellessi, Diana
CONTESTAME, BAILA MI DANZA (3ª ed.)
COLIBRI, ¡LANZA RELAMPAGOS! (Antología)

Bianchi, Carlos H.
ENTRE SUS MANOS DE POLVO

Bielsa, Rafael
AGUA DE LA ULTIMA VEZ (Antología)

Bisso, César
CONTRAMUROS

Barengán, Augusto
VARIACIONES PARA GUITARRA EN CELO

Caprarulo, Graciela
EN ABRAZO DE BARRO

Chacón, Pablo
EL GRANO DEL INVIERNO

Cytrynblum, Carlos
UNA VOZ, LA PENUMBRA

Chihade, Rubén
CUERPO DE OLVIDO

Freidemberg, Daniel
LO ESPESO REAL

Gambarotta, Martín
PUNCTUM

García Marruz, Fina
BARRER LA LLUVIA (Antología)

Goldin, Marta
PALABRA DE LA MEMORIA

Fritz, Alberto
LA CONSTRUCCION DEL FAISAN

Pilar, Horacio
IGUAL ATACARIA

Pisos, Cecilia
COMO PALABRAS EDUCADAS

Prieto, Martín
LA MUSICA ANTES

Rombouts, Javier
TANGO EN CONTRA

Saccone, Gabriela
AL BORDE DE LA BAÑERA

Saldomando, Guillermo
ALMOHADA DE VIENTOS

Samoilovich, Daniel
RUSIA ES EL TEMA (Antología)

Severin, Patricia
LA VOZ BAJO LA FALDA

Taborda, Oscar
LA CIENCIA FICCION

Sumario

Observaciones, *columna de Fabián Casas* 2
Rafael Bielsa: *"Cómo es el alma", reportaje de Martín Prieto* 3
Correo 5
Un hilo de humo, *por Antonio Tabucchi, trad. de Guillermo Piro* 6
Agenda 8
Menem-Duhalde, *por Gustavo Giovagnoli* / **Efemérides**, *por Víctor Ocalo García* 9
El niño ambarino, *por Mariana Brebbia* / **Zozobras completas**, *por Eduardo Llanos* / **Repertorio**, *por Carlos Martín Eguía* 10
Poesía, *por Sergio Cueto* / **Cross**, *por María Barrientos* / **Enjambre de palabras**, *por Rubén Sevlever* 11
Tank force, *por Jorge Córdoba* / **Poemas a mis máximos enemigos**, *por Omar Chauvié* 12

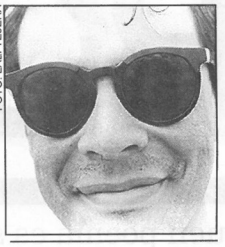
DOSSIER WILCOCK 13
El catecismo de Wilcock, *por Guillermo Piro* 14
Para el gato, *por J.R. Wilcock, trad. de G. Piro* 16
Italienisches Liederbuch, *por J.R.Wilcock, trad. de G. Piro* 18
Variaciones sobre Wilcock, *por varios autores* 19
Poesía Española, *por J.R. Wilcock, trad. de Ana María del Re* 22
Temas, *por J.R.Wilcock* 23
El visitante del infierno, *por P.P.Pasolini, trad. de G. Piro* 24
Hechos inquietantes, *por J.R.Wilcock, trad. de G. Piro* 25

Notas sobre poesía, *por Paul Valéry, trad. de Hugo Gola* 26
Poemas de la ofensa, *por J. Jaramillo Escobar* 27
Edipo Etcétera, *por Basilio Uribe* 28
Aforismo, aproximación a una forma, *por Raúl Gustavo Aguirre* 30
Alrededor de la mesa, *por Darío Canton* 34
Crítica 36

DIARIO DE POESIA recibe toda su correspondencia y giros en Bartolomé Mitre 2094, 1º (1039) Buenos Aires, Fax: 5414763829. Se acepta y agradece el envío de cartas, colaboraciones, poemas, información, comprometiéndose la lectura de los mismos, aunque no necesariamente su publicación ni el mantenimiento de correspondencia sobre ellos. Suscripciones en el exterior: (no válido en la Argentina.) U$S 40 (cheques a la orden de Daniel Samoilovich).

DIARIO DE POESIA: RNPI Nº 235957. *Distribuidora en Capital:* Distrimachi S.R.L. Carlos Calvo 2426, Bs. As. *Interior:* SADYE Belgrano 355, Bs. As. Compuesto en TyF. Alsina 1535 2º 201. Impreso en Litodar, Viel 1444 Bs. As. Tirada de esta edición: 5000 ejemplares. Es una publicación de Grupo Editor Diario de Poesía. Editor responsable: Daniel Samoilovich.

Observaciones


FOTO: LALI TEJERA

Columna de Fabián Casas

Uno: Cuando pasan los años y no aparecen los libros importantes es común que uno se ponga a pensar –si es que se puede– en abstracto sobre literatura. Pero por suerte también existen ocasiones en las que tenemos el privilegio de ser contemporáneos inmediatos de una obra importante. Y esto último, creo yo, es el caso de la reciente publicación de *Diálogos en los Patios Rojos* de Roberto Raschella (Ediciones Paradiso, Bs. As., 1994). De este modo, todas las preguntas que hacen, precisamente, que la literatura exista como tal, vuelven a ocupar sus puestos de siempre: ¿Es esto lo que yo considero verdadera literatura? Y si decido que este libro es fundamental para la literatura argentina, ¿no estaré identificando fatalmente a mi gusto con algo llamado "la verdadera literatura argentina"? Sabemos que cada lector –quizá más que cada escritor– es "la literatura". Por eso, mientras a algunos las obras de Céline o Conrad les siguen pareciendo actuales, otros ya se preocuparon por conseguirles un lugar en el asilo de ancianos. Cambios de estrategias, momento histórico, teorías en boga y otras por venir no logran ocultar el extraño fulgor de algunas obras: el libro de Raschella, es, al menos para mí, un libro que aunque recién acaba de salir se lee ya como se lee a un clásico, de acuerdo con la definición borgeana: "como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término". Si bien parece exagerado decir todo esto de un libro que se expone en las librerías como novedad, convengamos que el hecho fáctico de la publicación no siempre tiene que ver con el tiempo de escritura de la obra y mucho menos con el tiempo de lectura, el tiempo interno. Y teniendo en cuenta particularmente esto último, se puede decir que la apuesta de escritura de Raschella, en relación con la época en que estamos, es demencial. Paso a explicarme.

La novela –llamémosla así por comodidad– narra las vicisitudes de una familia de inmigrantes italianos que huyendo del fascismo llegan a la Argentina. Como en un relato iniciático, la memoria del narrador, o de los narradores, vuelve una y otra vez a buscar, de a trozos, lo que sucedió en ese pasado atroz. El lenguaje que elige el autor –un argot que oscila del italiano al castellano– al contar es clave para una de las tantas interpretaciones posibles: la que dice que el verdadero personaje de esta novela es el lenguaje, que aparece bajo la forma de un idiolecto de la memoria. Por eso es inútil buscar el "cuerpo" de los personajes. Filippo, la madre, el padre, el narrador, son todas máscaras que sirven para narrar la historia única, la historia de las desdichas de los hombres en la tierra. *Diálogos* es una novela triste, tiene la tristeza extraordinaria del final de "Ladrón de bicicletas", cuando el padre y el hijo, de la mano, lloran humillados por su condición.

Pero no es por la tristeza que *Diálogos* es difícil de digerir, sino por la forma ambiciosa en que está construida, ya que exige un lector que se desprenda de la aceleración de la vida cotidiana y se encuentre disponible para escuchar. Cada vez –lo señaló W. Benjamin– estamos menos dispuestos a intercambiar experiencias. Y es en esta zona, precisamente, donde Raschella trabaja como un artesano para montar un objeto único e irrepetible; a la manera de aquellos hombres anónimos que construían las catedrales sabiendo que no vivirían para ver terminado su trabajo.

Dos: Creo que la mayoría de la narrativa que se publica actualmente en el país, tiene muy poco que ver –o casi nada– con la poesía. Una muestra de esto serían las contratapas de los suplementos de cultura, donde proliferan narradores que se ven impulsados a explicar por qué escribieron sus novelas. Si lo miramos bien, es ésta una costumbre bastante tautológica, ya que la mayoría de estos relatos no fueron escritos por ellos, sino por sus lectores –o grupo de amigos, si se quiere. En consecuencia, tenemos kilos y kilos de libros que sólo sirven en su plano "físico", es decir, para la industria del reciclado del papel. De todas formas, habría que convenir que algunos de estos escritores tienen "oficio". Se me ocurre ahora que la explicación de este concepto, podría servir para vislumbrar el de poesía. Y aunque quede mejor utilizar términos eruditos (algún personaje mitológico, etc.) yo me voy a explicar en términos deportivos.

El "futbolero" suele decir que un defensor tiene "oficio", cuando sabe poner el cuerpo para ganar una pelota dividida mientras juega al límite del reglamento. O sea: cuando no sale del terreno de lo seguro. Y está bien. Muchos novelistas trabajan así. Sus novelas son de buena factura y uno puede leerlas mientras cocina o durante las propagandas del programa favorito, ya que éstas no pueden, ni quieren, arriesgarse a sacarnos de nuestra historicidad cotidiana. Sólo la poesía le pide más al "oficio" y hace que el defensor salga a buscar el gol aun a costa de la caída de su propia valla. Y acá paramos con las comparaciones porque mientras un jugador puede querer ganar una copa, un campeonato o un partido, el narrador sabe que no hay nada para ganar, ni siquiera *le mot just*. Sólo la poesía hace que un poema, un drama o una novela sean fundamentales. Lo que no la tiene, forma parte del mundo, como todas las cosas, pero no lo interroga.

Tres: "No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale o no vale la pena de que se la viva es responder a la pregunta fundamental de la filosofía", escribió, hace años, Albert Camus. En esta época en donde no sólo los cigarrillos suelen ser suaves, este tipo de aseveración capital puede resultar grotesca; la novela de Raschella, también.

El Nº 36 aparece en diciembre.
Dossier:
Poesía / política

DIARIO DE
POESÍA

Año 9 Nº 35 - Octubre 1995

Consejo de Dirección
Jorge Fondebrider, Daniel Freidemberg, D. G. Helder, Ricardo Ibarlucía, Martín Prieto, Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich

Director
Daniel Samoilovich

Director de arte
Eduardo Stupía

Secretario de redacción
D. G. Helder

Coordinadora
Josefina Darriba

Diagramación
Liliana Rocca

Corrección
Walter Aguilar

Colaboradores especiales: Osvaldo Aguirre, Pablo Bari, Arturo Carrera, Fabián Casas, Susana Cella, Guillermo Piro, Alejandro Rubio y Oscar Taborda

Diseño original
Juan Pablo Renzi

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Rafael Bielsa: "Cómo es el alma"

Rafael A. Bielsa nació en Rosario en 1953, y hace más de diez años que vive en Buenos Aires. Publicó ocho libros de poemas, todos en Rosario y en la misma editorial: El lagrimal trifurca. Para este año Libros de Tierra Firme anuncia una antología de su obra poética.

reportaje de
Martín Prieto

A fines del año pasado El lagrimal trifurca publicó Explendor, *tu octavo libro de poemas y para este año Tierra Firme anuncia una antología de tu obra. Es una buena oportunidad para rever el recorrido hasta llegar a hoy....*

—En 1979 publiqué mi primer libro, *En mayor medida*, un libro muy romántico, muy "setentaitrecista" donde conviven cincuenta líneas, influencias, autores. Ahí están Juan Gelman, Roque Dalton, Paco Urondo, Roberto Santoro, Ernesto Cardenal, Haroldo Conti y, claro, Cesare Pavese. Ese libro, recuerdo, lo leyeron Hugo Diz y Eduardo D'Anna en su versión original que contenía nada menos que 250 poemas. Diz, que es un poeta que me gusta mucho, hizo una lectura tanguera, atorranta, del libro. Anotaba en los márgenes cosas como "pará hermano, te vas en la curva", lo que quería decir: "este poema no va". Y D'Anna me enseñó algo así como una máxima: "lo primero, corregir". Yo era muy joven y me gustaba que se dijera de mí "Bielsa no corrige". En 1980 publiqué *El sol amotinado*, un libro surrealista, o con pretensiones surrealistas, un libro, yo diría, de liberación, que se escribió solo, cosa que, lamentablemente, se nota. Al año siguiente, *Un rumor descalzo*, que es donde comienza la antología. Se trata de un libro, por llamarlo así, orientalista, se despega de los anteriores, es menos sanguíneo, la voz toma distancia de lo que habla y hay, por lo pronto, muchos menos desperdicios visibles. En 1982 publiqué *Palabra contra palabra*. Yo creo que ahí empieza "la cosa"; ahí empiezo a encontrar mi voz, y si es cierto eso de que el estilo es el hombre mismo, bueno, yo empiezo ahí, en *Palabra contra palabra*.

—¿Cómo es "la cosa"?

—Hay una nota en ese libro que dice "buscaba un hecho poético, un hecho que de por sí lo fuese; ¡el mundo está lleno de hechos semejantes!" Héctor A. Piccoli, que es, dicho sea de paso, un gran poeta, dijo algo como "¿Cómo un hecho poético? Eso no existe. Las cosas son poéticas cuando las palabras las vuelven poéticas". Yo creo que esa es una gran verdad. Pero bueno, entonces creía que se podía encontrar un hecho poético, búsqueda en la cual, tal vez, hubiera algo así como una confusión ontológica. Y en cuanto a "la cosa", yo diría: narratividad, personajes extremos y muy marcados, mucho clima y mayor adjetivación. Algo que posiblemente esté más cerca de una estética del relato que de una de la poesía. En 1983 publiqué *Tendré que volver cerca de las tres*, y en 1988, *Espejo negro*, libros que subrayan estilísticamente el anterior. Y en 1991 publiqué *Cerro Wenceslao*, que es desde donde empecé a pensar *Explendor*, y donde termina la antología.



Rafael Bielsa

¿Cuál es la idea de Explendor?

—La idea ya está en el epígrafe con que empieza el libro, que es una cita del *Orlando*, de Virginia Woolf, que habla de un "estado espiritual complejísimo que pudiera transmitirse en dos o tres palabras". La idea, para decirlo de algún modo, es desplegar frisos del alma. ¿Cómo es el alma? ¿Cómo es mi alma? ¿Cómo es ese lugar donde se cruzan los tiempos, donde los objetos disputan por ver cuál es más evocativo, más enceguecedor, cuál se anuncia de manera más elocuente o con voz más permanente? El libro, por lo tanto, está lleno de colores fuertes, que son los que me gustan a mí: hay cóleras, autómatas, fragmentos de poemas de Keats, poemas sibilinos que predecían cómo iba a ser la vida de Claudio, hay hombres que matan a sus padres y otros que desfallecen haciendo el amor.

—¿Cómo lo escribiste?

—Como se me ocurre que un artesano diestro que construyera la tumba de Tutankamon podría grabar el esquisto... He tratado de desgranar frases que tengan un sentido semántico en su traducción, pero que tengan también una música, y que esa música sea la que marque la cadencia de todo el poema. Cuando, por ejemplo, en "La materia inerte" yo escribo *"...Autem senatus mala bestia"*, yo pretendo conservar la cadencia, la música de esa frase "extranjera" en todo el poema "castellano", a veces entrelazando morfemas, sememas o fonemas castellanos que terminan conformando palabras nuevas, dirigidas a producir un sentido, que es el de la angustia, o el de la alegría, o el de la felicidad, o el de la estupefacción. Por ejemplo, en el poema "Cidio", un verso dice *"filius imbelii fictus mortaverit"*, que es un verso sibilino adulterado. ¿Por qué adulterado? Porque en el original se lee mac*taverit* y yo preferí mor*taverit* porque el fonema "mor" era, evidentemente, más funerario para un lector en lengua castellana. Estas cosas fueron las que más me preocuparon y desvelaron en la escritura de este libro, en el cual trabajé años.

—¿Cómo te gustaría que fuera leído?

—Me gustaría que quienes leyeran estos poemas fueran golpeados por los mismos y que no encontraran, ahí, ningún sentido ostensible, sino que el mismo apareciera por reflexión, por refracción. Yo soy un mal lector de poesía: busco de manera física una palabra que me haga signo y recién entonces puedo entrar y quedarme en un poema, leerlo bien: eso me pasó con un poema de Jorge Fondebrider, ese del tipo que toca el saxo arriba del escenario, "Steps Giants", y también con uno de Rodolfo Edwards, ese que dice *"yo ando por ahí / entre tus macetas / con la cola entre las piernas / los ojos me brillan en la oscuridad / parecen dos bolitas japonesas / bailando entre los dedos del diablo"*, que se llama "La joven viva". Bueno, así leo yo, así me gustaría escribir: una poesía que produjera ese efecto en un eventual lector.

—Vos hablás, por un lado, de un sentido semántico y de uno musical, y que te gustaría que ese sentido llegara al lector de un modo refractario, pero no se te escapará la perplejidad que para éste supone encontrarse con versos que, más bien, parecen no tener ningún significado.

—Efectivamente, esa es otra de las claves de la escritura de este libro: todos los poemas tiene versos que no quieren decir nada.

—¿Qué significa un verso que no significa nada?

—Yo quería que el discurso se precipitase en la nada. Por ejemplo, en "El aliento del ciervo" escribí *"después de haber corrido tras del ciervo durante horas,/ entré a los árboles sombríos como guerreros arcaicos/ y ánades de nieve/ de lo más incorregible que se pueda imaginar"*: ahí, en ese último verso, el sentido se precipita en nada, el texto se disuelve en perplejidad, en un agujero negro, en una masa de energía... en nada. Y esto fue lo más difícil de todo el libro: resolver la tensión existente entre el puro sentido y un resto que debía disolverse en la nada.

—¿Por qué esa preocupación?

—Porque así es un alma, porque así es uno. Cuando uno está discutiendo con su mujer la separación de la pareja, en los momentos más terribles y más trágicos, cuando uno está pensando, debido al dolor, en tirarse por la ventana y destrozarse el cerebro contra el piso, en ese instante se acuerda que dejó encendida la computadora... Y yo quería que en mis poemas pasara eso, sucediera esa cosa chabacana, vulgar, basta.

> *"¿Cómo es el alma? ¿Cómo es mi alma? ¿Cómo es ese lugar donde se cruzan los tiempos, donde los objetos disputan por ver cuál es más evocativo, más enceguecedor?"*

Es muy ostensible en Explendor *el uso de aliteraciones, de juegos de palabras, el trabajo sobre el material sonoro, que de algún modo eyecta al libro del conjunto de los demás. Lo único que persiste entre los viejos libros y el nuevo es un tratamiento insistente de los temas fúnebres: cadáveres, máscaras, ritos, ¿qué es todo eso?*

—En los años 74, 75, 76, yo trabajaba en los Tribunales Federales, en Rosario, y estudiaba Derecho en la Universidad. Iba a clases, estaba con mis compañeros. Un día, faltaba una compañera, dos o tres días después, llegaba a los Tribunales un parte preventivo de la Policía Federal con diez fotografías, y ahí estaba mi compañera, con los ojos vaciados, con la carne quemada por cigarrillos. He soñado con esas fotografías durante muchísimos años, y aún hoy, cuando abro la puerta de mi casa, me preparo para que me comuniquen lo peor.

—Sin embargo en tus poemas la muerte aparece siempre trasladada a espacios clásicos, medievales, góticos, casi nunca contemporáneos, y además, aparece siempre como en su versión "celebratoria"...

—Bueno, cómo tocar esos materiales sin embellecerlos, cómo cobrar coraje para manipular esos materiales sin reto-

(sigue en pág. 4)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

(viene de pág. 3)

rizarlos, sin hacer una tópica. En ese orden, yo creo que en *Explendor* puse todos mis terrores. Yo retomo aquí una palabra que creía haber inventado en *Espejo negro*, en el poema XI, "Leni va al jardín..." que dice *"Leni va al jardín con los guantes verdes de una muerta"*, y Leni escucha una voz que dice *"Apapaié"*, palabra que reaparece ahora en "La jungla". Esa palabra, cuando yo estaba escribiendo aquel poema, la escuché, realmente la escuché: me fue dictada. Y yo pensé que era un dictado de la locura... Ahora me dicen que palabras parecidas pone el Dante en boca del demonio en *La Divina Comedia*... Bueno, a mí todo esto, por un lado, me da un poco de miedo y por otro, realmente, me ratifica.

—Cerro Wenceslao *tiene una notita que dice "Este libro debe cosas a alguna gente y de manera más o menos visible a Virginia Woolf, Ricardo Piglia, Proust, Lilian Hellman, Pavese..." Y* Explendor *otra, más lacónica, que dice "Thomas Bernhard, Paul Auster, Duras, Yourcenar, Malcom Lowry, Guibert, Harris, etcétera": ¿debe desprenderse de esto el carácter eminentemente narrativo de tu poesía, lo que no hablaría tanto de una antipoesía como de un registro anti-lírico?*

—Bueno, yo soy un lector intermitente de poesía, un mínimo lector de poesía, y un lector omnívoro de narrativa. Crudamente: solamente leo novelas. No leo cuentos, no leo ensayos, no leo poesía. Leo alguna poca poesía con el criterio estocástico del que hablaba al principio. Y eso se debe a que a mí no me gusta leer poesía. Me gustan muy pocos poetas, poquísimos. Me gustan poemas, más que poetas. Y hay algunos poetas de quienes tolero gratamente su obra, de quienes puedo leer un libro completo: me gusta lo que escribe Oscar Taborda, lo que escribe Jorge Fondebrider, me gusta Pavese, me gusta Gelman, me gusta Paco Urondo, me gusta Roque Dalton, me gusta Irene Gruss, me gusta Pedroni, José Pedroni, el viejo Juan L. Ortiz y, no sé, Raymond Carver. Hace poco leí *El miedo*, de Claudia Melnik, que me gustó mucho, en primer lugar porque me sorprendió un paralelismo que existía con *Explendor*, en eso del espanto, del terror, y después me pareció que era una poesía que se interesaba, como se interesa un cuchillo en la carne, en un registro femenino del miedo, de la descomposición y del desmembramiento, cosa que me dio mucho gusto y placer. Y en cuanto al anti-lirismo en mi poesía, a mi "la lírica", esa cosa de "el poeta" como ese individuo fantasmal que recorre la ciudad a oscuras con una capa... el estro de la poesía, la musa inspiradora, son todas cosas que me repugnan. Me repugna el tono elegíaco. En

Rafael Bielsa - Antología mínima

Agua de la última vez

de *Un rumor descalzo*, 1981:

BAILABLE "RIOBAMBA"

Cuando no era más que una niña
creía que lugares como aquél
albergaban a mujeres opulentas y
/protectoras
y a marineros borrachos.
Después creció y supo
que allí casi nunca iban marineros
y que las mujeres eran parecidas a ella.
Por eso estaba siempre con los ojos
/inconsolables
y los hombres la llamaban La Viuda.

de *Palabra contra palabra*, 1982:

DESENLACE

alguien había recitado unos versos a propósito de una cierva
la noche es una negra manada de cabras y caballos con colas de seda negra
uno de los hermanos dijo yo soy la viva palabra de nuestro señor la vida y la resurrección palabra de dios
una noche lluviosa cuando los faroles arrojan en la oscuridad un resplandor neutro semejante a cuerpos sin cabeza
un muchacho apareció trayendo un telegrama
por un instante todos miran el fuego que arde en la chimenea

LOS VECINOS

su ventana está justo en frente de la mía dijo el viejo
la lámpara miller el cartel de no fumar los muñecos de satén en hilera por lo que se ve no soy un mal observador
la muchacha le preguntó cómo hacía para no arrastrar el pie
tengo el mejor bastón de espino negro que hay en toda la ciudad dijo el viejo con orgullo
el viejo se alisó el bigote la he visto frotarse el cuerpo con limón cada noche antes de acostarse
la muchacha lo miró fijamente y dijo trabajo doce horas en una venta de mariscos
ah dijo el viejo pensé que había otra razón

BELLAS FLORES BLANCAS EN EL PELO

tal el amor de las jóvenes de la tribu ulad nail en constantinopla
entregan su virtud a un altivo compatriota
luego peregrinan hasta orán e incluso van más allá
se alojan en mancebías y comercian con sus cuerpos junto a otras mujeres andaluzas y maltesas y moras
cuando han ganado lo bastante regresan para casarse con aquel compatriota
delante de mesas resplandecientes beben vinos sellados y cerrados con almizcle y se tocan el pelo con magnolias
por cada una que regresa antes han muerto por docenas en los hospitales de argelia y de malta

ERRATAS

cuando dijo cantan canciones de cacería y apenas queda un resplandor sobre los pinos debió haber dicho por fin ahora recuerdo
cuando dijo cenizas de un perfume conocido debió decir pienso en vos

de *Tendré que volver cerca de las tres*, 1993:

DOS MUJERES

el camarero dejó la bandeja con los coñacs sobre la mesita
aquel sitio estaba oscuro de veras cerca de la puerta una lámpara verde iluminaba la caja registradora
antes de eso habían vagabundeado por ahí sin decidirse por un lugar u otro habían cenado y reído habían conocido a gente
más allá de las ventanas la llovizna aleteaba débilmente a la luz de los faros
una de las mujeres levantó la copa de coñac y la miró a contraluz adónde vamos ahora dijo
la otra sonrió con sarcasmo y no contestó

EL EBANISTA DE FONTENAY

mi padre era ebanista y muy bueno
siempre me decía muchacho mantente lejos de los hospitales
era fuerte mi padre y alto como un álamo los sábados y los domingos hacía él mismo violines y títeres de crin
había salido de francia con un traje azul y una o dos direcciones nunca tuvo mucho más que eso
lo recuerdo sobre una cama de sábanas casi amarillas aquellos eran días de verdadera niebla
el olor a éter y la amargura de los asmáticos me han quedado desde entonces en la memoria
aléjate de los hospitales solía decir mi padre para él esa frase tenía su sentido
más tarde salió de allí pero ya nada fue igual

ESCENA EN RESTAURANT

el rojo triunfante de su vestido los candelabros de bronce
en aquel lugar los dos parecen estar a salvo de cualquier malevolencia de la vida
un gitano toca el acordeón y otro canta y hace muecas y reverencias muy curiosas
por un callejón vecino pasa el silencio con aire culpable
ella mira al hombre entrecerrando los ojos en actitud melancólica y él adopta una vaga postura de maleante

de *Espejo negro*, 1988:

LA ORQUESTA

Es pasada la medianoche
y por sobre los árboles un clamor de orquesta.
Un acordeón, la estridencia
de los altavoces.
En mitad de la calle aparecen dos mujeres;
avanzan
con pasos inseguros.
En eso se escucha un sollozo ronco,
y sólo una de ellas continúa caminando.
La otra no se mueve,
y muchas horas más tarde, cuando la orquesta
haya dejado de sonar,
todavía seguirá allí.

XIII

Así como el que estuvo sobre su caballo,
erguido al pie de la planicie,
en vísperas del resultado de la batalla,
estás ahora —hacia las tres, las cuatro—
junto a un velador y un libro cerrado.
Recuerdas la palidez de las flores de papel, el pan
fragante,
un resplandor
de brasas en el cielo, el rozar de los dedos
entre finos pañuelos.
Igual que al otro, te parece que todo
hubiera sucedido apenas ayer.

de *Cerro Wenceslao*, 1991:

CARAVAGGIO

A esta hora habría amado, hora
de murmuraciones, de cuerpos
opacos,
en la que el cielo queda vacío.
Habría salido a vagar, por calles con ídolos
y dioses viles,
entre fuegos encendidos al pie de las escalinatas
y postigos
entornados.
Bajo un soportal, miraría fijamente
un rostro
perentorio,
dos, o tres adolescentes diestros alborotarían,
unos metros más allá.
Y algunas horas después estarían volviendo
a la habitación,
a paso vivo, los hombros
rozándose,
con los ojos hundidos en la espesura, oyendo
el rumor sofocado de golpes
bajo los tejados.

ALGUIEN QUE LEE A CALIMACO

¿Pero qué es, después de todo, una noche?
Rieles que nunca se tocan,
la carta, rota en el cesto, algún fulgor fortuito
rasgando los vidrios ennegrecidos.
Sin embargo, tu mente sigue bajando
y subiendo,
bajando
y subiendo con la lluvia como fondo.
Blanco o encarnado el rostro, todos son su dueño,
cualquiera el que se abisma sobre el vientre,
¿dónde estará esa mujer como la oscuridad misma,
sosegada y vesánica, alrededor
de tu cuello?
Los signos se contemplan desde espejos enfrentados,
tu mente que baja, que sigue bajando.
Y en algún lugar hay alguien que lee a Calímaco, apaga
la luz de su cuarto, cómo es posible,
y duerme.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

esas voces yo no encuentro nada: me molestan, me aburren, me parecen mentirosos. Por cierto, hay poesía no elegíaca, pero es más fácil encontrar o elegíaco en un mal poema que en una mala novela.

Viviendo hace más de diez años en Buenos Aires, ¿por qué seguiste publicando tus libros en Rosario?

—Porque yo creo que soy un poeta rosarino. Para mí Rosario es una demostración de que el obstáculo produce arte. Esa indiferencia de los formadores de opinión, de los grupos de presión, de los grupos de interés, por el arte local, genera, en lo mejor, la voluntad de hacer arte. Y a mí esta es una cosa que me concierne mucho. Yo no soy un poeta argentino, ni un poeta de Buenos Aires: soy un poeta de Rosario. Soy el resultado de la lucha entre esas ganas de expresarse y ese obstáculo.

—¿Es esa marca de origen la que te lleva a no presentar tus libros, a no ir a las presentaciones de los libros de otros, a no hacer, en definitiva, vida literaria?

—No. A mí la vida literaria no me interesa. Yo quiero a alguna gente, que es poca, porque me cuesta mucho querer a una persona, tanto como dejar de quererla. Y si alguna de esa gente que quiero está interesada en arte, hablaremos de arte, pero no será nuestro tema principal. No sé, yo con Sergio Kern, que es amigo mío, hablo de centenares de miles de cosas y a veces hablo de arte. Pero vida literaria, no. Porque la vida literaria, además, tiene que ver con el cursus honorum para los premios, que además tiene que ver con que tus libros *circulen*, que además tiene que ver con que te hagan notas en los periódicos, que además tiene que ver con que te consideren parte de esa troupe... Yo desprecio todo eso, porque me parece que es la versión institucional de lo elegíaco: es la versión cotidiana de una manera de ver el arte. Yo veo al arte solitario. Como es cruel, y como no importa, creo que es solitario.

—Si es cruel, solitario, y además no importa, ¿por qué un formador de opinión, por qué los grupos de presión o de interés deberían preocuparse en él?

—Porque el arte es cruel, es solitario y además no importa, para el creador. Y el que no crea tiene que rendirle alguna clase de pleitesía al que crea, porque el que crea le da felicidad, porque el que crea le disipa una serie de tensiones y de angustias. Si yo tengo que pensar ahora en el mayor legado que yo quisiera dejar a mis hijos, pensaría en la lectura, porque en mis momentos de mayor angustia, de mayor terror, en los momentos donde más cerca me sentí de la extinción, me salvaron libros. Yo leía, por ejemplo, Proust, y automáticamente remitía la angustia, terminaba de leer y automáticamente volvía a la angustia. Y remitía con la misma tajante tesitura con la que me volvía la angustia. Entonces yo creo que el arte es cruel y es solo para el que crea, por eso a mí no me gusta lo elegíaco, porque el que crea es un pobre tipo, crear como una cosa epifánica, no existe. Uno crea, no nos engañemos *"desgarrando telas de gas carbónico"*, y entonces no estaría mal que las sociedades cuidaran a esos seres que no la pasan bien, que son los artistas. Y ese es un deber que las sociedades delegan en sus gobernantes y en sus instituciones. Ahora, si los gobernantes e instituciones no saben muy bien de qué se trata organizar una política cultural, y creen que eso se resuelve produciendo tres simposios por año... Yo diría que hasta las sociedades más vilipendiadas por nosotros, como la norteamericana, son sociedades absolutamente protectoras de sus artistas. Poe se murió tomando beleño en el año 1849 y no se moriría hoy tomando beleño por falta de un contexto que le impediese vivir: daría clases de literatura inglesa en alguna universidad norteamericana, y a lo mejor se moriría tomando beleño, pero por propia decisión y dejándole a su mujer una razonable cuenta bancaria.

Qué sentido tiene incluir en cada nuevo libro una nueva versión de algún poema de un libro anterior?

—Varios, pero detengámonos en uno: yo soy, lo dije antes, un poeta rosarino, como ese cantito que dice "este pueblo no cambia de idea, este pueblo es de Eva, de Eva y Perón", bueno, un poco eso, ¿no?, uno no cambia de ideas, no cambia de estética ni se arrepiente de lo que hizo; me parece, por el contrario, que es todo lo mismo, un poeta, un artista, es una unicidad, una unicidad estética, que sufre modificaciones que tienen que ver con la prueba, con el tanteo, con la incorporación, que no resienten, sin embargo, dicha unicidad. Por otra parte, yo entiendo que un libro necesita del otro, un libro no puede estar ahí, solo, necesariamente se apoya en el anterior, apoya su oído en el anterior, así como el anterior lo hace en el que viene, todo es lo mismo, y para mí es muy importante marcar eso. Y en *Explendor*, dentro del mismo libro, hay un poema que se apoya en el otro: "Honras" en "La réplica". Tal vez, siguiendo la lógica de mis libros, "La réplica" debió ser un poema del libro siguiente, el vaso comunicante entre este y aquel, pero temo, de verdad temo, lo digo ahí, en la notita final de *Explendor*, *"Agua de nube, agua de la última vez"*, que este sea mi último libro de poemas o, por lo menos, y para no ser tan drásticos, que por un buen tiempo éste será mi último libro, y entonces por eso ahí está "La réplica", que vendría a ser "Honras" reescrito dentro de algunos años.



Sres. del *Diario de Poesía*:

Les mando esta carta a ustedes, porque me parece que el *Diario* es el único medio donde puedo dar mi opinión de una antología cuya selección y prólogo está a cargo de Daniel Freidemberg y fue publicada por Ediciones del Dock.

EL QUE SE LLEVA CHICOS A LA CAMA, AMANECE MEADO.

Tengo acá este libro muy bien editado, es bastante gordo (202 págs.) y uno lo puede abrir por cualquier lado que las hojas no se suelten. Lo más llamativo, de entrada, es el nombre: *Poesía en la fisura*. Según la justificación que da Freidemberg, se trata de una ruptura en relación a la generación anterior y de una fisura de la cabeza, "estar fisurado". Más adelante se lo nombra al cineasta Jim Jarmush, relacionándolo con lo marginal y lo deslucido; y un poco antes se lo nombra a Mallarmé, queriendo adosar a los poemas que siguen unos conceptos de hace unos muchos, muchos años atrás. Aplicables en muchos, muchos casos. Lo otro que se encuentra en el prólogo son un montón de excusas: "rasgos fuertes pero no únicos", "algo difícil de precisar, pero nuevo", "Título que ya había sido elegido", "algún notable poeta que no se haya enterado o no haya querido enviar sus poemas", "gente que por edad y experiencia (hasta 30 años) suele estar aún tratando de encontrar su propia voz", "algún poeta que cuenta ya con su cuota de prestigio entre sus pares" (que es como decir que hay tres homosexuales en la selección, y que cada uno piense lo que quiera), etc.

Yo esperaba en el prólogo algo más jugado, y no lo que se puede leer como una táctica comercial, para principiantes.

Además, que como bien se dice en el prólogo, hay muchos que ya conocíamos a Freidemberg y le dimos poemas, pero hay otros, como el caso de Daniel Durand, que pidió que no lo publiquen y apareció igual.

Bueno, basta de palos a Freidemberg, que hay que reconocerle que la antología no es mala y que en la misma hay muchos aciertos en la elección de poetas, aunque a mi gusto hay algunos que sobran (esto sólo lo puedo defender a golpes de puño); y en la publicación de textos completos (caso de "La zanjita", de Juan Desiderio).

Ahora vamos a hablar de la fisura que tenían los diagramadores, el que tipeó los poemas y el corrector, si existió alguno.

¿Cómo puede ser que haya tantos errores? ¿Qué clase de imbécil quiere vender un libro como algo serio, si hace las cosas mal? No me refiero sólo a olvidarse nombres, como uno que se llama A COMER! (Osvaldo Aguirre), o uno que se llama Norberto Santiago, pero aparece como Norberto Gustavo, y en realidad se llama Cucurto, o ponemecomo-más-te-guste. También que con un par de poemas míos hicieron un cóctel y que aparezco como autor de algo que no escribí, y que los datarios cortan poemas por la mitad, que un poema de Durand aparece como entero cuando es sólo un fragmento (y nadie lo sabe), que termino de leer un poema y que sigue en la otra página, que no se sabe si lo que está en mayúscula es una frase final o el título del poema que sigue. Estos son tan sólo ejemplos. En fin, una lástima, teniendo en cuenta el trabajo que le debe haber tomado a Freidemberg armar la antología (32 poetas), y la buena edición y encuadernación del libro, que haya tantos errores... Ya es tiempo que una editorial, si va a sacar poesía, lo haga como un trabajo serio, respetando la literatura como tal y no tan sólo el negocio de editar poesía. Como decía un profesor de la escuela de cine: "Un boludo en cadena es suficiente para que todo salga mal".

Gracias al *Diario* por este espacio y gracias también porque en su número anterior (el 34) descubrí al poeta Pablo Cruz Aguirre. Acabo de armarme un video game de su poema "Curriculum Vitae", que prontamente estará en diskette en librerías y casas de software.

Atentamente,

Mario Varela

*

N. de a R.: Concordando con Varela en que *Diario de Poesía* puede ser un lugar adecuado para que dé a conocer su opinión, le pedimos la suya a D. Freidemberg, en tanto autor de la antología de marras.

*

Estimado Varela:

1) En general, con Varela y sus amigos pasó que, cuando les propuse que enviaran poemas, dijeron "poné lo que quieras". Alguno dio a entender que se podía hacer lo mismo con Durand, que no estaba en el país, y le creí. 2) La conocidísima frase "la poesía se hace con palabras" fue atribuida a Mallarmé porque es de Mallarmé, y no soy de los que cultivan la irresponsabilidad de posar de "poeta inspirado e inculto que se ufana de exhibir su ignorancia". Es cierto lo que decís, Varela: puede aplicarse a muchos otros, concretamente a todos los que escribieron o escriben o escribirán poesía, y con esa intención fue usada. 3) En cuanto al "montón de excusas": creo que relativizar, dudar de las certezas, rechazar las afirmaciones absolutas y dar el máximo de información posible sobre los criterios empleados es lo contrario de actuar comercialmente, porque poner todas las cartas a la vista implica una actitud de respeto hacia la inteligencia del lector y hacia la saludable desconfianza que pueda tener (una desconfianza que, por otra parte, me interesa alentar, en un país y en un medio tan chapuceros), además de una renuncia al lugar del que usa la palabra como ejercicio del poder e impone sus sagradas ocurrencias. 4) Las torpezas de edición que hacés notar, Varela, no pueden provenir de un criterio mercantil sino de su falta. Tus acusaciones son, además de injustas, despistadas. O no tenés la menor idea de qué es lo comercial o no aprendiste todavía a usar los adjetivos. 5) Acerca de la acusación de "poco jugado": si alguien supuso que mi trabajo iba a ser un elogio, una defensa o siquiera una explicación de un grupo o de la poética de ese grupo (aunque fuera un grupo que me interesa mucho, por ejemplo el que integran, entre otros, Varela y Durand), se equivocó. 6) Acerca de "llevarse chicos a la cama": no trabajé con chicos, trabajé con poetas, y ni siquiera eso: con poemas. Me interesa la poesía, detesto el culposo o interesado paternalismo de los que "alientan a la juventud". ¿No creés que están demasiado grandulones para seguir autodefiniéndose como "chicos"?

Daniel Freidemberg

Poesía
Taller coordinado por
Arturo Carrera y D. G. Helder

"¿Quién, qué, dónde, con qué medios, por qué, cómo, cuándo?"
(Quintiliano)

reuniones grupales o individuales
361-0599
313-4443

Feminaria
Año VIII - Nº 15 - noviembre 1995
ENSAYO:
- T. Azcárate, M.E. Bartís, C. Córdoba, S. Werthein: *Feminismos en tensión*
- M. Sladogna: *Sobre la necesidad de una discusión metodológica al interior del movimiento de mujeres*

Dossier: "La maternidad".
C. Ravazzola: *La maternidad como coartada*
H. Birgin: *Querida Claudia*
S. Hass: *El caso Daniela o los síntomas de retroceso*
S. Lovibond; *Etica maternalista: una evaluación feminista*

Sección bibliográfica - Arte - Humor

FEMINARIA LITERARIA:
Ensayos:
- B.K. Frederick: *Borrar al incluir: las mujeres en* La historia de la literatura argentina *de Ricardo Rojas*
- C. Iglesia: *Victoria Ocampo: la traducción como destierro*
- S. Garabano: *Textualidad femenina e historicidad en* A paixão segundo
- G. H. *de Clarice Lispector*
- Adriana Amante y David Oubiña: *Matilde Sánchez: la literatura en fuga*

Cuento: Anna Kazumi Stahl
Poesía: Juana Bignozzi, Gabriela De Cicco, Gabriela Saccone, Laura Yasan
C.C. 402 (1000) Buenos Aires
Feminaria Editora

Jorge Fondebrider
Taller de Escritura Poética

Teoría y práctica

Reuniones grupales e individuales
Tel.: 831-6975
(de 18 a 21 hs.)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Un hilo de humo

Antonio Tabucchi nació en Vecciano en 1943. Es ampliamente conocido como narrador pero además por haber introducido con sus ensayos y traducciones la obra y la figura de Fernando Pessoa en Italia. Sus ensayos sobre el poeta lusitano, uno de los cuales se traduce aquí por primera vez al castellano, fueron reunidos en *Un baule pieno di gente* (Feltrinelli, Milán, 1990).

por Antonio Tabucchi
traducción de
Guillermo Piro

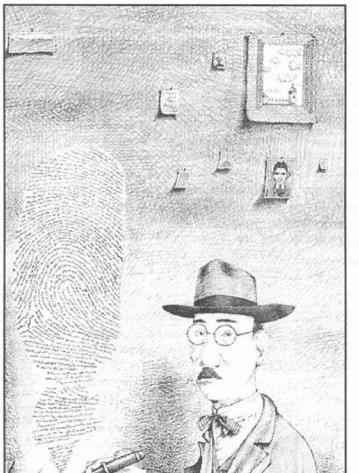
Hay un hilo de humo que atraviesa la Europa literaria del siglo veinte para unir idealmente, a través de dos escritores, dos ciudades lejanas, incomunicadas, ignoradas una de la otra. Las ciudades son Lisboa y Trieste, los personajes Fernando Pessoa e Italo Svevo. El humo que los une es el de un cigarrillo. Un análisis crítico que, en un texto literario, privilegie el tabaco, podría quizá parecer fútil o, cuando menos, extravagante; pero si pensamos que el opio y el ajenjo son los inspiradores tutelares de mucha excelente literatura del siglo diecinueve, no parecerá entonces extraño acercarse a soberbios textos del siglo veinte a través del gesto fugitivo de un cigarrillo.

Pero ¿qué es un cigarrillo? Antes de responder a esta frívola pregunta quisiera hacer constar que la vida de Fernando Pessoa y la de Italo Svevo están plagadas de cigarrillos. La vida real de Svevo-Schmitz, así como la de Svevo-Zeno[1], está dominada por el cigarrillo; dominada al punto de estar escandida por el estribillo del último cigarrillo, o por el propósito, por otra parte jamás realizado, quizá porque nunca fue verdaderamente deseado, de dejar de fumar.[2] Escuchemos, por ejemplo, un testimonio de Livia Veneziani Svevo[3]: "Hora 4 y 7 minutos. Esta es la hora de la muerte de su madre. Y a aquella hora él solía proponerse fumar el último cigarrillo que lamentablemente nunca fue el último. Probablemente con el cigarrillo trataba de hacer callar sus 'ranas'. Así llamaba a las dudas insistentes que eran su tortura".

El diario y el epistolario de Svevo están constelados de promesas de dejar de fumar: desde el día 9 de febrero de 1846, cuando con una lapicera de oro que le había regalado su Livia expresa la primer promesa escrita, pasando por una sublime promesa redactada en forma de manifiesto en 1897[4], en todas las ocasiones más importantes de su existencia la vida de Svevo es un auténtico ballet de últimos cigarrillos, hasta llegar al testimonio de Livia Veneziani Svevo sobre su marido que, en el lecho de muerte, pide el último cigarrillo.

Son conocidas también las predilecciones por el tabaco de Fernando Pessoa al punto de haber sido asumidas por la mejor iconografía pessoana[5]: los dos célebres retratos de Almada Negreiros con Pessoa sentado a la mesa frente a un pocillo de café y a la revista *Orpheu*, con un cigarrillo enfilado entre el índice y el medio; y la reciente, agudísima interpretación pictórica de Costa Pinheiro que lo retrata circundado por una gaviota, un par de anteojos, una lapicera, una boquilla y un paquete de "Provisorios".[6]

En la ficción literaria la predilección privada de Pessoa, su vicio, se transfiere al personaje Alvaro de Campos. Junto con Bernardo Soares, Alvaro de Campos es el único de toda la muchedumbre heteronímica que posee el vicio de fumar. Pero si para Bernardo Soares, ayudante contable de la ciudad de Lisboa, el cigarrillo es un elemento característico pero no sustancial ("B. Soares cenaba siempre con parsimonia y al promediar la comida liaba un cigarrillo con tabaco de mala calidad"), para Alvaro de Campos, ingeniero naval graduado en Glasgow y desocupado en Lisboa, dandy angustiado, experimentador irónico de opio, caracterizado por el monóculo y por los manifiestos provocadores, el cigarrillo es algo más que un elemento maniqueo. Este algo más asume una importancia sustancial en el texto quizá más célebre y, probablemente, de los más intensos y cargados de significación de Alvaro de Campos: *Tabacaria*.



Fernando Pessoa, según Pericoli, 1987.

Está fuera de duda que la interpretación más interesante del cigarrillo y del vicio de fumar en general fue proporcionada, se esté o no de acuerdo con ella, por Sigmund Freud en *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Según la teoría de Freud, el vicio de fumar, que se basa en el mecanismo de la succión, tiene su origen en la fijación de un estadio infantil, en la no superación de la llamada "fase oral" del infante. Guiados por la interpretación freudiana existen numerosos críticos de Italo Svevo, mientras muy curiosamente, excluidos algunas inteligentes y rápidas alusiones de Georges Güntert y Armand Guibert, el vicio de fumar de Pessoa-Campos no fue nunca analizado como lo merecía.

Entre las interpretaciones freudianas del cigarrillo de Zeno quisiera citar, para ejemplificar, por lo menos dos. La primera es la de Eduardo Saccone, que se opone a las afirmaciones mas banales del psicoanalisis *vulgata* con posiciones grosso modo lacanianas, situando el problema del cigarrillo en el deseo: "El cual [cigarrillo], por otra parte, no siendo objeto de una necesidad sino de un deseo, en tanto es valorizada en cuanto está, como se decía, prohibida al Otro" (donde el Otro, escrito con mayúscula, viene a significar el campo de fuerzas antagónicas al sujeto). El cigarrillo, continúa Saccone, "es un significante, no una alegoría o una imagen de la virilidad"; y de aquí se extrae la conclusión del comportamiento de Zeno como afánisis, o sea como miedo del sujeto a ser privado de su deseo.

Todavía más sugestiva que la interpretación lacaniana de Saccone es, a mi manera de ver, el análisis que Mario Fusco proporciona en un ensayo fundamental para los estudios svevianos, de una posición más ortodoxamente freudiana. Son tres los puntos que el crítico pone en evidencia en torno al problema del cigarrillo de Zeno: la "necesidad compulsiva", el "caracter ritual" y la pertenencia a un "estadio de evolución infantil".

"La costumbre de fumar sin cesar que es el primer hecho presentado en la novela se nos muestra como una *necesidad compulsiva* en la que el origen, Zeno mismo lo dice, se remite a su primera infancia y a su rivalidad con su padre." Continúa Fusco: "El juego de Zeno con las fechas, los aniversarios, que forma parte de esta costumbre, es otro aspecto característico de este comportamiento neurótico pero que se remite igualmente a otras costumbres. Existe allí la manifestación de la necesidad de reasegurarse a través de los actos tomando un carácter ritual que nos permite comprender mejor la actitud profunda, fundamentalmente deseosa de Zeno". El crítico concluye en suma que la novela trata de ser una explicación etológica de este comportamiento neurótico de Zeno conectándolo "de manera totalmente explícita en una situación edípica persistente, y por una fijación del protagonista a *un estadio de evolución aún infantil*".

Me parece que esta sugestiva interpretación del cigarrillo de Zeno como "fijación de un estadio de evolución infantil" puede ser utilizada para considerar algunos textos poéticos de Campos que nos interesan. Que la nostalgia de la infancia sea efectivamente el centro de la pulsión poética de Fernando Pessoa es una opinión con la que, a partir de las intuitivas consideraciones de Joao Gaspar Simoes sobre la asi llamada "regresión infantil", los más autorizados críticos pessoanos concuerdan: y los textos están allí para demostrarlo. En Alvaro de Campos la nostalgia de la infancia constituye un auténtico *leitmotiv*: *Lisbon Revisited* (1923), *Lisbon Revisited* (1926), *Ode Triunfal e Aniversário* son probablemente los ejemplos más conmovedores.[7]

Pero ¿de qué infancia se trata? Estoy de acuerdo con Eduardo Lourenço en que la pulsión de la infancia de Pessoa tiene que ser leída no tanto a través de la mediación de los poetas de la nostalgia infantil, sino en su figura específica. Eduardo Lourenço, argumentando con mucha finura, demuestra cómo Pessoa no recupera su verdadera infancia, pensada por él probablemente como intocable "en el sentido en que son intocables las cosas sagradas", prefiriendo en cambio recuperar una infancia vista de otra manera, un arquetipo de infancia, una infancia de ficción. De todas maneras considero que el regreso a la infancia de Fernando Pessoa no se agota en la nostalgia de una infancia arquetípica, de un Paraíso Terrestre en donde existe la aseguradora figura del Padre, la presencia (o la ausencia) fundamental para comprender algunos puntos fundamentales de su poesía.

Hay otra infancia a la cual tiende desesperadamente, obsesivamente, en una dialéctica constante rimada por la oposición especulación/no-especulación, toda la poesía de Campos, tendida a través de dos polos: la obsesión ontológica, la mirada fija en lo real y el infinito cansancio de este interrogante, el bienestar al abandonar la inteligencia especulativa para confiarse a la gran paz, silenciosa y desierta, de una inteligencia pre-especulativa, compuesta de sentidos ("sensitiva y compuesta"), absolutamente fisiológica.

La feroz nostalgia de Campos por la infancia no se proyecta entonces sólo en el retorno memorial a una infancia más o menos ficticia pero siempre reconstruible, sino más bien en el retorno sensitivo a una infancia inmemorial al punto que la condena de la inteligencia especulativa no la ha puesto todavía en ese estado de malestar imprescindible (o de enfermedad, si queremos) que proviene de la reflexión sobre lo real.

"Para el tiempo en que festejaban el día de mi cumpleaños / Yo tenía la buena salud de no entender nada". El estadio de la gran felicidad, de la salud perfecta es justamente *esta* infancia, una infancia inmemorable por definición, porque ella termina cuando más allá de ella puede haber memoria, y anterior al estadio en el cual se organizan los recuerdos racionales, vive exclusivamente en el estadio del gusto, del olfato, del oído y de la vista, no contaminada por la "enfermedad" del raciocinio, de aquel aguijón ontológico que arranca a Campos estas exclamaciones: *"Ah, delante a esta única realidad que es el misterio, / delante a esta única realidad terrible –aquella de ser una realidad"*.

"Lo que hay en mí es sobre todo cansancio." Las poesías de Campos están llenas de cansancio; o mejor no: *"Cansancio no es... / Es el hecho que yo exista, y también el mundo"*. Y están llenas de noche, de sueño, de deseo de noche y de sueño, de llamadas a la noche y al sueño.

"¡Dormita, alma, dormita! / ¡Aprovecha, dormita! / ¡Dormita! / ¡Es poco el tiempo que tienes! ¡Dormita! / ¡Es la víspera de no partir nunca! / / El sueño que desciende sobre mí, / el sueño mental que desciende físicamente sobre mí, / el sueño universal que desciende individualmente sobre mí / / No estoy pensando en nada, / y esta cosa central, que no es nada, / me es tan agradable como el aire nocturno. / / Al fin de todo dormir..."

Para Campos el refugio del sueño es probablemente la única manera de olvidar *"Esta vieja angustia, / Esta angustia secular que llevo dentro de mí"*; o también una manera de evadirse de la "cárcel del pensar", en un "universo a buen mercado", cerrada la puerta del cuarto y habiendo "cesado el arrastrar

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de pies en el corredor".

Pero entre el mundo irónico que constituye la inconciencia de lo real y el mundo de la vigilia hiperlúcida de Campos que representa la insoportable conciencia del mismo real, existe un tercer estadio. Es el estadio de la percepción fenoménica, del mundo como pura sensación: es el mundo de aquel estadio de la infancia en donde todo lo real se resumía en una beata y fisiológica *satisfacción oral*. Es el mundo de aquella infancia en la cual se tiene "la buena salud de no entender nada", en la cual Alvaro de Campos, como veremos, hace su entrada fumando un cigarrillo.

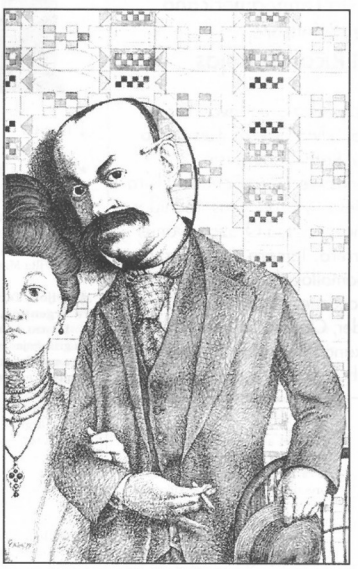
¡Pero qué fumador de larga data y consolidada experiencia es el señor Alvaro de Campos! Su frecuentación a los *smoking-rooms* dura desde el tiempo de "Opiario": *"¡No llegues a Porto Said, nave de hierro! / Gira a la derecha, ni yo sé para dónde. / Paso los días en el* smoking-room *con el conde: / Un estafador francés, conde de cortejo fúnebre"*.

Se objetará que "Opiario" es un poemita temprano, basado en el registro de la ironía, y que el personaje que aparece allí pertenece sólo idealmente a la protohistoria de Alvaro de Campos. Y sin embargo si Pessoa, quizás inconscientemente, atribuye al personaje un visceral amor por el cigarrillo, eso debe tener un significado. El Campos de "Opiario", dandy exótico, aburrido y *blasé*, no siente la angustia del Campos "maduro": su figura es medida con el compás del poeta decadente al estilo de un Oscar Wilde y el sutil *spleen* que lo caracteriza no ha alcanzado todavía las dimensiones metafísicas del ingeniero desocupado en Lisboa, es un *spleen* existencial, tal vez un poco fútil y *à la page*. Podrá decirse que el Alvaro de Campos de "Opiario" "sabe ya" cuáles son sus problemas, pero no se ha detenido todavía en ellos; pasa simplemente los días fumando ("Paso el día fumando, bebiendo cosas/drogas americanas que entontecen") y el sabor de la vida se diluye en el sabor de un cigarrillo: *"¡Ah qué bueno sería caer directamente / En la tumba a través de un agujero! / La vida me sabe a tabaco rubio. / Nunca hice otra cosa que fumar la vida."*

Una función muy distinta parece en cambio asumir el cigarrillo en el Campos "maduro". No es más, simbólicamente, la imagen de los días quemados, de la vida *gaspillée* del dandy, sino una defensa, un antídoto. Una poesía no fechada, pero probablemente ubicable entre las últimas composiciones de Campos, evidencia de manera casi diría provocativa el fin por el cual Campos hace uso del cigarrillo: *"Me gustaría que me gustase gustar. / Un momento... Dame uno de esos cigarrillos, / De aquel paquete que está en la mesita de luz. / Continúa... Decías / Que en el desarrollo de la metafísica / De Kant a Hegel / Se ha perdido algo. / Concuerdo totalmente. / Te he estado escuchando. /* Nondum amabam et amara amabam *(San Agustín). / ¡Qué curiosas estas asociaciones de ideas! / Estoy cansado de estar pensando en oír otra cosa. / Gracias. Déjame encender. Continúa. Hegel..."*

Se siente uno tentado a decir que Alvaro de Campos odia la metafísica (o que no la toma en serio) y que el suyo es un comportamiento de fuerte contenido irónico; pero sería evidentemente una simplificación. Quizá sería mejor decir que Campos *es un poeta metafísico que odia la metafísica*. También si "no hay en el mundo otra metafísica que el chocolate", el ingeniero Alvaro de Campos, desgraciado y vagabundo, que será siempre "el del altillo" aunque no viva allí, sueña que *"Las metafísicas perdidas en los rincones de las cafeterías de todas partes, / las filosofías solitarias de los desvanes de tantos fracasos, / las ideas casuales de tantos casuales, las intuiciones de tantos nadie– / un día tal vez un fluído abstracto y sustancia implausible, / puedan coagularse en un Dios y ocupar el mundo"*.

La metafísica que Campos afronta irónicamente con el cigarrillo, pero que en realidad posee y ejercita, no es otra que aquella "calidad" que le impide *"ser práctico, cotidiano, nítido, / tener un lugar en la vida, un destino entre los hombres, / tener una obra, una fuerza, una voluntad, un huerto..."* Y es también eso lo que lo distingue del "Esteves sin metafísica" que sale de la tabaquería metiéndose el cambio en el bolsillo del pantalón; es la "sensación de que todo es sueño, como cosa real por dentro", opuesta a la *lealtad* debida a la tabaquería de enfrente, "como cosa real por fuera" y en cuyo orden el práctico Esteves evidentemente vuelve a entrar.



Italo Svevo, según Pericoli, 1987.

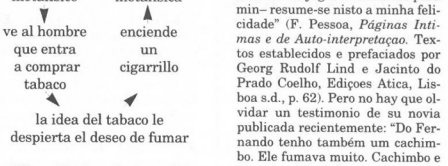
Todo el texto de *Tabacaria* está escandido por la dialéctica de estos dos opuestos: por una parte el deseo de aceptación del mundo fenoménico, simbolizado por el despacho de tabaco al otro lado de la calle, y, por otra, la especulación que sobre la "cosa real por fuera" cumple el poeta. O también, formulado de otra forma, la *naturalis salus* de la aceptación fenoménica de lo real contrapuesta al temblor metafísico de la interrogación sobre lo real mismo.

¿Pero por qué el fenómeno está simbolizado por una tabaquería? ¿Por qué debe ser justamente un lugar de venta de tabaco el que lleve la imagen de una realidad privada de metafísica, simple y aparentemente material y que se agota en su misma materialidad? Se podría responder que es un caso fortuito y aceptar el testimonio de los biógrafos que nos recuerdan que en la Rua dos Retroseiros, en la esquina de Rua da Prata, esto es enfrente a una de las oficinas en donde Fernando Pessoa trabajaba, existía una vez una tabaquería, la "Havaneza dos Retroseiros", que después cesó sus actividades y que Pessoa la tenía entonces bajo sus ojos. Pero ¿cuántos negocios no habrán caído bajo los ojos de Pessoa, comenzando por aquel café y restaurante del cual era un asiduo frecuentador, hasta las peluquerías y las tiendas de la "Baixa" de Lisboa descripta a menudo por Alvaro de Campos y por Bernardo Soares? En vez de una tabaquería elegida por casualidad, por ocasional continuidad espacial, que vendría a simbolizar la realidad privada de metafísica, quisiera arriesgar la hipótesis de una elección *por necesidad*, y hasta por una necesidad involuntaria. Campos elige "forzosamente", con un típico lapsus freudiano, justo este negocio y no otro porque es justamente en este negocio que se vende un producto del cual él hace siempre uso, incluso sin darse cuenta, para "neutralizar" su angustia metafísica: el tabaco.

Quisiera a este punto examinar la parte final del texto, un pasaje que me parece de fundamental importancia para la poesía, poque en ella se verifica un cambio decisivo, una solución. La angustia del parlante ha llegado a su cenit, la tensión es máxima. Después de las consideraciones sobre el "real por fuera" (*"Me acerco a la ventana y veo la calle con una nitidez absoluta. / Veo los negocios, veo las veredas, veo los automóviles que pasan, / veo los entes vivos vestidos que se cruzan, / veo los perros, que también ellos existen, / y todo esto me pesa como una condena al exilio, / y todo esto es extranjero, como todo"*), y las consideraciones acerca de la inutilidad del "sonho como coisa real por dentro", esto es la poesía (*"esencia musical de mis versos inútiles, / acaso pudiera encontrarte como cosa hecha de mí"*), con la desolada conclusión de que ambos (realidad y sueño) se equivalen (el dueño del negocio que deja un cartel, el poeta que deja sus versos), nos encontramos proyectados de repente en la dimensión del Absurdo. Nos asomamos con Alvaro de Campos al desgarro de la tela que esconde el sentido del mundo y divisamos un universo que gira maquinalmente para producir poesías y carteles hasta el infinito, como un paradojal juego de cajas cuyo único "sentido" consiste en contener otras cajas. Pero... *"Pero un hombre entra en la Tabaquería (¿para comprar tabaco?), / y la realidad plausible se abate de repente sobre mí. / Me enderezo enérgico, convencido, humano, / y me prometo escribir estos versos donde digo lo contrario"*.

¿Qué significa este adversativo que abre el texto? ¿Por qué este *pero*, aparentemente inexplicable y siempre aceptado sin comentarios por la crítica? ¿Y por qué este repentino cambio de humor, este relámpago que hace enderezarse a Campos, enérgico, convencido, humano, después de las precedentes consideraciones sobre una mortal melancolía? ¿Qué sucedió?

Describamos, a través de una secuencia de momentos sucesivos, el proceso que se realiza en Alvaro de Campos:



El sortilegio se ha cumplido: *"Enciendo un cigarrillo pensando en escribirlos / y saboreo con él la liberación de todos los pensamientos. / Sigo el humo como una ruta autónoma, / y gozo, en un momento sensitivo y competente, / la liberación de todas las especulaciones / y el conocimiento de que la metafísica es una consecuencia de una indisposición"*.

Como para Svevo el cigarrillo era un medio para hacer callar sus "ranas", y para Zeno una necesidad compulsiva que remite a un estadio de evolución infantil, para Campos el cigarrillo actúa sobre el plano intelectual para remitirlo a un estadio de pura y fisiológica satisfacción oral, a aquella condición pre-especulativa en la que se tiene la buena salud "de no percibir ninguna cosa". Llegado a este punto Campos, con el universo que se le reconstruye sin ideal ni esperanza, es también un Esteves sin metafísica, un hombre práctico, nítido, que podría tener un huerto. Un hombre "normal". Sólo que esta "normalidad" dura lo que dura el momento "sensitivo y competente" de un cigarrillo. ✠

---

[1] Italo Svevo es el seudónimo de Ettore Schmitz, autor de *La conciencia de Zeno* (1923). Nació en Trieste en 1861; murió en 1928. (N del T)

[2] Eduardo Saccone, tratando el problema del último cigarrillo de Zeno, se refiere a la definición de *afánisis*, o sea, al miedo de ser privado del deseo, formulada por E. Jones, *Early Development of Female Sexuality*, en "Papers of Psychoanalysis", Balliere, London 1950, pp. 438-451. Cfr. E. Saccone, *Commento a Zeno*, Il Mulino, Bologna 1973, p. 109. Es obvio que en la aceptación de tal juicio sobre el comportamiento de Zeno está implícita una opinión análoga sobre el comportamiento de Svevo.

[3] Livia Veneziani es la esposa de Italo Svevo. En ella está inspirado el personaje Anna Livia Plurabelle del *Finnegans Wake* de Joyce.(N del T)

[4] *"Manifiesto provisorio/*(será destruído cuando Livia/haya hecho una copia)/Ettore Schmitz/Por última vez promete/No fumar más/3 (tres) de abril/11 (once) anteriormente/1897/Esta fecha de números/Impares/Servirá más/Que tantas fechas redondas/Buscadas, Establecidas/Razonadas."

[5] Hasta ahora las pocas fotografías conocidas de Pessoa solían retratarlo con el cigarrillo encendido. Esta costumbre está confirmada de manera sorprendente por el reciente volúmen iconográfico de Mario José de Lancaster, *Fernando Pessoa. Uma fotobiografia*, Lisboa 1981. Pessoa admite muchas veces en sus notas personales su predilección. Sirva como ejemplo esta nota: "Um dos poucos divertimentos intelectuais que ainda restam ao que resta de intelectual na humanidade é a leitura de romancs policiais (...) Um volume de um destes autores (Conan Doyle y Arthur Morrison), um cigarro de 45 ao pacote, a ideia de uma chavena de café –trindade cujo serv.uma é o conjugar a felicidade para min– resume-se nisto a minha felicidade" (F. Pessoa, *Páginas Intimas e de Auto-interpretaçao.* Textos establecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Ediçoes Atica, Lisboa s.d., p. 62). Pero no hay que olvidar un testimonio de su novia publicada recientemente: "Do Fernando tenho também um cachimbo. Ele fumava muito. Cachimbo e cigarros. Até tinha as pontas dos dedos amarelas. Eu relhava muito com ele e de brincadeira dizia-lhe: 'Um dia tiro-te esse cachimbo.' E tirei mesmo. Ele achou muita graça, como de resto achava a tudo o que eu fazia o dizia, e nunca mo pediu. Ainda o tenho" (*Cartas de Amor de Fernando Pessoa*, Organizaçao, posfácio e notas de David Mourao-Ferreira, preambulo e estabelecimiento do texto de Maria Graça Queiroz, Ediçoes Atica, Lisboa 1978, p. 29).

[6] El título del cuadro es: *Fernando Pessoa Ele-Mesmo com os seus óculos-navios, a sua caneta, o seu maço de cigarros e a sua boquilha*, 1978. Ver en "Colóquio/Artes", 40, março 1979, donde Costa Pinheiro propone una extraordinaria galería de nuevos heterónimos (*Medimagitativo para Fernando Pessoa Nao-Ele-Mesmo*, pp. 5-10). De Costa Pinheiro ver tambièn *Der Dichter Fernando Pessoa*, Galerie Christoph Dürr, Munchen 1981.

[7] *"El cielo azul –el mismo de mi infancia–, / ¡Eterna verdad vacía y perfecta!"* (Lisbon Revisited - 1923); *"Otra vez te veo, / Ciudad de mi infancia pavorosamente perdida"* (Lisbon Revisited - 1926).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Concursos

★ Ediciones de La Piedra Movediza convoca a su Cuarto Concurso Nacional de Poesía. Las obras deberán enviarse por triplicado y mecanografiadas a doble espacio. Deberá adjuntarse un sobre cerrado en cuya parte externa figure título y seudónimo y en cuyo interior se revele el nombre verdadero del autor, domicilio, D.N.I., y un teléfono; además, en la misma hoja deberá firmarse debajo de la siguiente leyenda: *"Me doy por enterado/a de las bases del Cuarto Concurso Nacional de Poesía, y acepto todas las condiciones que él impone"*. Las obras (poema o grupo de poemas) no deben superar en su suma total las 300 líneas (versos) y deben ser inéditas. Con el objeto de cubrir costos operativos, cada inscripto deberá adjuntar en un sobre abierto un giro postal 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 figuran 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. La recepción estará abierta hasta el **30 de octubre de 1995**, y el jurado se expedirá durante el mes de noviembre. La entrega de premios tendrá lugar en la ciudad de Tandil. Finalmente, las obras deberán enviarse a: "Ediciones de la Piedra Movediza", Tercer Concurso Nacional de Poesía, Casilla de Correo 373 (7000) Tandil, Pcia. de Bs. As.

★ La Casa de Poesía Silva, de Bogotá, Colombia, convoca a autores de lengua castellana a un concurso en memoria de José Asunción Silva, al cumplirse el centenario de su muerte. Cada participante podrá presentar un libro de poesía publicado cuya fecha de primera edición sea entre el 31 de diciembre de 1989 y el 31 de diciembre de 1995. (No se admitirán obras de autores fallecidos ni recopilaciones de obras completas o antológicas.) Deberán enviarse 5 (cinco) ejemplares del libro y, en sobre aparte, dirección y teléfono del autor, junto con una breve noticia bibliográfica. El plazo de admisión vence el **31 de enero de 1996**; la dirección donde remitir los libros es: "Premio de Poesía José Asunción Silva", Casa de Poesía Silva, Calle 14 N° 3-41, Bogotá, Colombia. El jurado estará integrado por José Agustín Goytisolo, Rosario Ferré, Eugenio Montejo, Darío Jaramillo Agudelo y María Mercedes Carranza, y dará a conocer su fallo el 24 de mayo, día del aniversario de la muerte de Silva. El concurso no podrá ser declarado desierto ni podrá seleccionarse más de un libro, como tampoco designar finalistas ni menciones. El poeta cuyo libro sea favorecido recibirá la suma de 50.000 (cincuenta mil) dólares por conceptos de derechos patrimoniales de autor, correspondiendo a la nueva edición que se hará del libro. Para asegurar la difusión del libro premiado, su editor, en caso de que haya contrato vigente, deberá manifestar por escrito a la Casa de Poesía Silva su determinación de acogerse a una de las tres fórmulas siguientes: a) reeditar y promover por su cuenta y riesgo el libro, dando crédito en la cubierta y en el interior al Premio de Poesía Silva; en este caso, la Casa adquirirá al editor, al precio de venta al distribuidor, un número de ejemplares equivalente a 5.000 (cinco mil) dólares; b) realizar una coedición con la Casa, compartiendo costos del proceso editorial; c) renunciar a los derechos de edición, publicación y venta en favor de la Casa, que se hará cargo de las mismas. (La omisión o la imprecisión de esta cláusula no permitirá la participación del libro en el concurso. En caso de que no exista contrato de edición vigente, se deberá hacer explícita esta situación por escrito, así como el compromiso del autor de celebrar con la Casa de Poesía Silva un contrato de edición.)

★ Hasta el **1° de noviembre** estará abierta la recepción de trabajos para el Certamen Literario 1995 de EDUCA (Editorial Universitaria Centroamericana). Podrán participar autores en lengua española con obras inéditas sin importar país de origen ni residencia. La extensión de los trabajos no deberá ser inferior a las 50 cuartillas para el género poesía (80 para cuento), deberán presentarse mecanografiados a doble espacio en tres copias y firmados con seudónimo. En sobre cerrado, deberán agregarse los datos personales: nombre real, nacionalidad, dirección, teléfono y curriculum; en el exterior del sobre deberá indicarse el género en que participa y el seudónimo correspondiente. El jurado se dará a conocer oportunamente y su fallo será inapelable. El premio en cada uno de los géneros será de 2000 dólares y la publicación de la obra por EDUCA. Los trabajos deberán remitirse a: Apartado 64, Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", San José, Costa Rica (Fax 234-0071).

★ La Fundación El Libro (organizadora de la Feria del Libro de Buenos Aires), con el auspicio de Edenor, llama a un concurso para poetas inéditos argentinos o extranjeros con cinco años de residencia en el país. La extensión máxima del trabajo a presentar será de doscientas líneas en hasta diez poemas; se deberán entregar cinco copias dactilografiadas de un solo lado, encarpetadas, firmadas con seudónimo y acompañadas de un sobre cerrado en cuyo exterior figurará el mismo seudónimo y en el interior los datos del autor. Se puede presentar más de una obra con distintos seudónimos. Habrá diez premios consistentes en $300 cada uno más la inclusión en una antología, de la cual cada autor recibirá 180 ejemplares. Los trabajos deberán remitirse por correo o personalmente a Fundación El Libro, "Concurso Edenor", Córdoba 744, PB "1" (1054) Cap. Fed., hasta **el 10 de diciembre de 1995**. La entrega de premios se hará en la Feria del Libro, en abril del año próximo.

★ La Fundación El Libro llama también a un concurso para videastas y poetas argentinos. Se deberá presentar un poema inédito producido y editado en video, con una duración de hasta tres minutos. El video incluirá el nombre del poema y seudónimos del autor y el videasta; se presentará en norma PAL N acompañado de una copia escrita del poema, firmado con seudónimo, y un sobre cerrado con los seudónimos del poeta y el videasta y sus datos en el interior. Cada participante (poeta y/o videasta) podrá intervenir con un solo poema. El premio para el video ganador será de $2000 y se entregará en la Feria del Libro/96. Los trabajos deberán remitirse por correo o personalmente a Fundación El Libro, "Concurso Video Poema", Córdoba 744, PB "1" (1054) Cap. Fed., hasta el **10 de diciembre de 1995**.

★ La Fundación Antorchas recuerda que su Concurso 1995 de Becas para las Artes está abierto hasta el día **3 de noviembre** del corriente año. Los interesados podrán pedir las bases en Chile 300 (1098), Capital Federal; tel.: 331-9905; fax: 331-5673.

★ La Casa de las Américas, de Cuba, convoca a la XXXVII edición de su Premio Literario. Los interesados en Argentina podrán optar por participar en el Grupo B (el A es para literatura brasileña): poesía, teatro, ensayo de tema artístico-literario y ensayo de tema histórico-social. Deberán enviarse libros inéditos, no premiados en concurso alguno y sin compromiso editorial. Los trabajos no deberan supererar las 500 páginas de 30 líneas cada una. Ningún autor podrá enviar más de un libro por género. Se otorgará a cada género un premio único e indivisible de 3.000 dólares y publicación de la obra por Casa de las Américas. El jurado podrá recomendar obras que no hayan sido premiadas pero que a su juicio merezcan su publicación íntegra o parcialmente. Los trabajos deberán presentarse escritos a máquina, a dos espacios y foliados, por triplicado. Los autores podrán optar por sus nombres verdaderos o seudónimo, adjuntando en ambos casos los datos biobibliográficos. Los participantes deberán enviar sus trabajos hasta el **30 de noviembre de 1995** a: Casa de las Américas, 3ra. y G, El Vedado, La Habana 10400, Cuba, o a cualquiera de las embajadas de Cuba. El jurado de reunirá en La Habana en enero de 1996.

La Voz del Erizo

Semana de la Poesía Latinoamericana
5 al 9 de diciembre
Centro Cultural Ricardo Rojas

Con la participación de poetas uruguayos: Circe Maia, Marosa di Giorgio, Silvia Guerra, Luis Bravo, Roberto Appratto, Rafael Courtoisie, Roberto Echavarren; *chilenos:* Verónica Zondek, Elvira Hernández, Diego Maquieira; *y argentinos:* Leónidas Lamborghini, Juana Bignozzi, Olga Orozco, Daniel Freidemberg, Arturo Carrera, Tamara Kamenszain, Susana Villalba, Daniel Samoilovich, Claudia Melnik, Héctor Piccoli, Gabriela Saccone, Liliana Ponce, Víctor Redondo, Jorge Fondebrider, Claudia Schvartz, Martín Prieto, Silvio Mattoni, Roxana Páez, Hernán La Greca y muchos más.

Poesía

★ **Angeli, Héctor Miguel. *La perla y otros poemas*, Plaquetas Del Herrero, Villa María, Córdoba, 1995.**

Las Plaquetas Del Herrero se pueden pedir a Pajarón Ortiz 696, 5900, Villa María, Córdoba.

★ **Arijón, Teresa. *Alibí*, La Rara Argentina, Bs. As., 1995.**

Dentro de un sobre de cartulina gris, hojas rectangulares de color amarillo, sueltas, con una falsa carátula en papel vegetal. Es el nuevo libro de Teresa Arijón (Bs. As., 1960), poeta, traductora y dramaturga.

"Ahora/ queda, como un jirón de seda,/ la gota en el fondo de la alberca,/ las hojas/ que dan rumor al viento,/ el movimiento/ en la estela, y las horas/ de la abeja."

★ **Belloc, Bárbara. *Sentimental journey*, La Rara Argentina, Bs. As., 1995.**

"entré, en orden, en todas las iglesias. pidiendo protección a la santa, delante del espejo, tocándome la cara, pensé en los nombres de los involucrados excepto el mío. ya sería buscada, en el sueño, podría tener (ayuda divina)."

★ **Biagioni, Amelia. *Región de fugas*, Sudamericana, Bs. As., 1995.**

Dos cosas para celebrar: que Amelia Biagioni publique, a once años de *Las estaciones de Van Gogh*, un nuevo libro, y que Sudamericana retome, aunque sea para no olvidarla del todo, su antigua costumbre de editar libros de poesía. "Son imágenes que huyen perseguidas por destellos, signos y símbolos que traducen un rastro más urgente, testimonios de nuestro tránsito en la región de fugas", anuncia el texto de contratapa, y agrega: "¿A quién dirigirnos o a qué? A todas las cosas y a cada una de ellas. Cuando exploramos esta cartografía, surge ante nuestros ojos una evidencia que tiene la levedad de una insinuación: las palabras se perfilan, nítidas, el cielo revela un color ignorado y sopla un aire fresco que vuelve a hacernos confiar en la juventud del mundo."

★ **Elgarresta, José. *Poemas porteños*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1995.**

El autor, residente en Madrid, miembro del Colegio de Abogados y de la Asociación de Analistas Financieros, entre otras entidades, e incluido en el *Quién es quién en las letras españolas*, según indican algunos de los datos consignados al final del libro, lo abre con la siguiente introducción: *"¿Qué es el amor a un país para quien se busca en el universo?/ Ni siquiera un sueño: la sombra de un sueño./ Pero en esa sombra vive nuestro corazón/ y, sin ver, lo ilumina por dentro."* Luego consigna una serie de dedicatorias, la última de las cuales es "A Argentina, la terra incógnita que se convirtió en puerto para este navegante de la palabra". Hay poemas sobre La Biela, el Patio Bullrich, la Estación Mitre, la Recoleta y el mercadito de San Telmo, entre otros objetos de evocación u homenaje.

★ **Lugones, Leopoldo. *Lunario sentimental*, Losada, Bs. As., 1995.**

Sin duda, uno de los libros más influyentes en la conformación de la poesía argentina contemporánea. Esta edición estuvo a cargo de Daniel Freidemberg, en cuyo estudio introductorio dice, entre otras cosas, que *"en los momentos más característicos de* Lunario... *parece funcionar la coexistencia de discursos, entonaciones y vocablos que contrastan por su diferencia y sus connotaciones: desde lo sublime a lo vulgar, desde lo metafísico al chiste y la observación costumbrista, desde sutiles y delicadas descripciones a la cancioncilla infantil. Mezclando términos de rancia prosapia literaria con palabras en lenguas extranjeras o de origen científico, voces dialectales con neologismos como 'platitud' (condición de plato), y en medio de continuas referencias a la mitología, la historia, la heráldica o la medicina, el apabullante abigarramiento que alcanzan textos como 'Los fuegos artificiales' o 'Un trozo de selenología' parece tender ante todo al efecto sorprendente y distanciador del collage"*.

Libros extranjeros

• **Alonso, Rodolfo. *Lengua viva*, Colección La Hoja Murmurante, Editorial La Tinta del Alcatraz, Toluca de Lerdo, México, 1994.**

"Casi nada": "El viento/ que restaura/ mi cuerpo/ me deja/ vacío// Se lleva/ voces/ disturbios/ alguna edad/ palabras// Queda/ en su lugar/ una cosa/ pequeña/ que quema"

• **Crespo, Luis Alberto. *Duro*, Pequeña Venecia, Caracas, 1995.**

Crespo (Venezuela, 1941) es una suerte de pariente remoto del correntino Francisco Madariaga pero abierto no ya al paisaje de los

(sigue en pág. 39)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Concurso Hispanoamericano "Diario de Poesía"

A continuación se publica una muestra de las diez obras que, tras pasar el proceso de preselección, revistaron como finalistas el día de otorgamiento de los premios y menciones del Primer Concurso Hispanoamericano "Diario de Poesía". Los nombres de estos finalistas son: **María Barrientos**, **Mariana Brebbia**, **Jorge Córdoba**, **Sergio Cueto**, **Omar Chauvié**, **Carlos Martín Eguía**, **Víctor Ocalo García**, **Gustavo Giovagnoli**, **Eduardo Llanos** y **Rubén Sevlever**. Los datos personales de los mismos figuran al pie de sus respectivos poemas.

Se recuerda que en el número anterior de esta revista (34, invierno de 1995) se editó una selección de las obras que obtuvieron menciones; sus autores fueron: **Pedro Cazes Camarero**, **Pablo Cruz Aguirre**, **Elvira Hernández**, **Fabián Iriarte**, **Mario Varela**, **Rubén Vélez** y **Laura Wittner**. Asimismo, en el N° 33 (otoño de 1995) se habían publicado fragmentos de las obras de los tres ganadores del Concurso: 1° **Martín Gambarotta**, 2° **José Villa** y 3° **Gerardo Gambolini**.

Cabe mencionar que la convocatoria del Primer Concurso Hispanoamericano "Diario de Poesía" tuvo una excelente respuesta: 732 trabajos en total; practicamente, llegaron desde todas las provincias del país y, aunque en menor medida, de los países de habla hispana. Fue significativa la participación de trabajos de Colombia, Chile y Uruguay, donde el concurso contó con una mejor difusión. Por último, existe el propósito de *Diario de Poesía* de organizar una nueva edición de su concurso en 1996, y así cada dos años.

Gustavo Giovagnoli

Menem-Duhalde

PRIMAVERA (1989)

El tinto abre el apetito.
El blanco, en cambio, produce acidez, igual que la sidra.
El vermuth, tipo gancia o cinzano, es un brevaje innoble.
La resaca del vermuth es fatal.
Es inigualable la tenacidad de la ginebra.
Los objetos narran su función en su forma y su sabor.
Dos cosas apunto sobre la ginebra:
la azulada transparencia y el amargor.
Es un cristal que, al mirar por él,
deforma, o forma, todo cuanto se ve.
Es el barroquismo hecho licor.
La combinación ginebra + frula es letal, te hace indestructible;
aunque si habías planeado coger,
es mejor que pienses en otra.

Ella elige la cerveza.
Dice: es nacional y popular.
Yo creo que no hay nada más lindo que noviar con una peronista.
Son leales, solidarias y naturalmente propensas a la exaltación.
Ella es morocha. Las rubias o son marxistas o son liberales.
Como un tributo a la esperanza,
o por lo menos a la nostalgia,
las marxistas se siguen emborrachando con vodka.
Las liberales no sé,
porque yo con esa gente no me meto.

Para una de las tantas novelas que empecé y nunca pude terminar,
imaginé esta escena:
El —intelectual, descreído— curte recostado en la cama.
A su lado, ella —morocha, peronista—
llora leyendo novelas del tipo Simone de Beauvoir
y habla desde esa zona de la buena voluntad,
una suerte de lugar común progresista o vagamente progresista.
El brillo de los ojos todavía húmedos.
El vuelve a llenar el vaso y se lo pasa.
Ella dice que no con la cabeza.
No es que sea incorruptible —piensa él— es estúpida.

OTOÑO (1991)

Una mirada en la oscuridad. Un rayo del centro hacia las cosas. La insomne habitación 202 del Hotel Negresco: 34 años de buenas costumbres. Es una impresión envolvente con forma de cono invertido metiéndose en el pecho; es la ausencia de cosas a las que agarrarse: en el pasillo, alguien hizo slummzz. El contorno de los muebles, la mirada de la falsa Mona Lisa. A esta altura ya casi no quedan verbos útiles: contemplar, escuchar, mirarte. Las ideas adquieren velocidad.

INVIERNO (1991)

después de todo es una historia muy vieja:
alguien imagina una torre cuya cúspide pueda llegar al cielo
imagina el cielo como un páramo o como un templo
y su destino —sueña— es un milagro

si alguna vez fue un hombre
hoy es un sueño
un mecanismo de escribanos o una trampa

Gustavo Giovagnoli nació en Olivos, provincia de Buenos Aires, en 1959.

Víctor Ocalo García

Efemérides

LA MALA PATA

La azarosa metralla
di s p e r sa
la rodilla del gral
lópez de santa anna antonio
n. en jalapa veracruz 1795
hiriendo de muerte
a su ilustre pierna
que honrada por
7 bandas 21 cañonazos
y despedida por
el ministro de guerra
Es piramidalmente sepultada

El general llegará a viejo
saltando con una pata coja
sin tener el fúnebre honor
de la conspicua extremidad
de su alteza – m. en 1877
y sobreviviendo al funeral
De una porción de él mismo

HAY VACANTES

Fue hasta que alguno quiso matarlo que
el esclavo félix propiedad del cabildo de
la muy noble y muy leal buenosaires
verdugo de oficio sentenciado a muerte
por ladrón un 8 de setiembre del 1754
continuó aplicando garrote vil a otros
Porque nadie disputó su vacante oficio

Así que el condenado negro
mató hasta morir

Haberlo condenado a muerte
fue un pleonasmo
ciertamente/ porque muerto
estuvo aquel día
En que terminó su libertad

Y como es sabido
No se mata lo que se murió

UNA CUESTION ESTETICA

Aquél que con los abencerrajes
le disputó el trono a su padre
Aquél que guerreó contra abd-alá el zagal justamente su tío

ABÚ-ABD-ALÁ

Traidor de los reyes católicos y último rey moro de granada
boabdil el chico que así llamó
La gente que vivió en castilla

A comienzos de enero del 1492
llorando viene y desde granada
En el camino de las alpujarras

No llores como mujer dicen que
le dijo su madre lo que no has
Sabido defender como un hombre

Por la frase fue reputada como
sabia una mujer bastante tonta
Redondeando la idea afirmo que

La vieja belluda sin compasión
por su hijo ignoraba acaso qué
Poder tiene la belleza para un

Príncipe o más exactamente qué
belleza tiene el poder para un
Individuo de esta misma calaña

Víctor Ocalo García nació en San Pedro de Jujuy, donde vive, en 1953.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Mariana Brebbia

El niño ambarino

SABRAN QUE LLEVO...

Sabrán que llevo un niño ambarino?
Esa era el alma, la pequeña palabra.
Reyes, Madre Angela
los perseguiré hasta el mar
¡Que sea el monte, el mar!

Mi madre llevará por castigo
un apellido extraño
y el luto de un desconocido.

Espero, en el bello sueño,
una,
la más blanca época.

Se derrumba el pabellón en las aguas
y al fin, retirándome de las rosas,
reconozco la noche...

UNA PALABRA NEGRA ES...

Una palabra negra es,
como todo lo que dije en el tiempo de
/las naranjas

—El sol las empuja lejos
ahora no...

Ahora.

AHI ...

Ahí...
arroja tu cuerpo hermano mío.
Duerme entre mis axilas flores.

Y flores son tus sueños,
para matar algo vítreo.

SOBRE TORPES...

Sobre torpes...
he escrito solo para torpes.

Pero hoy,
que has aparecido en mi vida,
he decidido escribir para el sol.

Con esto aprendo
que la luz le pertenece a alguien
y suyo es el ámbar de mis ciclos
y suyas son las resonancias de las palabras
que me hieren y me despiadan...

Mariana Brebbia nació en Rosario, provincia de Santa Fe, en 1970.

Eduardo Llanos Melussa

Zozobras completas

ROGATIVA A LA HISTORIA

Líbranos de la poética del caracol:
alimentarse de hojas ajenas
en el microclima de un jardín
bañado por una luna señorial.
Ah, y lo peor: escribir con baba
y arrastrándose.

AVISO ECONOMICO

Atención: hablante lírico
permuta autor autocrático
por un autor autocrítico.

A UN CRITICO QUE SE DA AIRES DE CENSOR

¿Quieres saber qué pasa con tus crónicas
cuando usas de abanicos nuestros libros?
Doblamos bien el diario del domingo
y después... lo usamos de matamoscas.

PODRIA ENTENDERSE COMO UN "ARTE POETICA"

Se necesitan dos dedos de frente
para comprender
que dos dedos de frente
son insuficientes para comprender
por qué lo que parece simple
resulta tan difícil de comprender.

DESDOBLAMIENTO

Insinúas que mi poesía
es la autocontemplación
de un Narciso.
¿Y yo, dónde estoy?

MEDALLONES

de
tantos
y tantos
pueblos
me
hicieron hijo ilustre
en tantas ceremonias
me condecoraron con
refulgentes medallas
y tanto me acoracé
que un día me dormí
mientras ascendía al
cielo de la gloria
y desperté convertido
en estatua polvorienta
mutilados los brazos
olvidado ya por todos
excepto —claro está—
por el Espíritu Santo
en cuya generosísima
memoria aún sigo vivo
Vean cómo Sus palomas
prosiguen los homenajes
haciéndome puntería con
estos últimos medallones

Eduardo Llanos Melussa nació en Santiago de Chile en 1956. Es psicólogo. En 1983 publicó *Contradiccionario*.

Carlos Martín Eguía

Repertorio

A PROPOSITO DE LA BELLEZA

La belleza se defiende dijo tu abuelo
miraba los tallos espinosos del rosal,
vos seguís un orden en la preparación del mate,
por eso de que lo mejor de un tiempo siempre queda
pensás que algún tesoro sobrevive de época en época,
te acercás a la ventana y seguís el mapa
de un pájaro que hace maniobras en la tormenta,
volvés a Yeats
la belleza "nació de forma terrible"
en el rápido movimiento rasgó la nada.

CASA SIN MARCAS

Me hundo en el sillón y miro
todo está acá, en el patio donde crecían tus plantas,
el interior de la casa está vacío
no queda un mísero rastro de nuestros movimientos,
ni lo peor queda aquí, las fracturas del idioma,
la erosión del pulso, se van con nosotros,
pero bueno, tampoco nos miremos así,
el verano lanza al aire sus reflejos
y el camión de la mudanza espera afuera,
la realidad no se impacienta, es esta.

MIENTRAS UN CHICO AHUYENTA PALOMAS EN LA PLAZA

No se juega el destino
entre las retorcidas hojas de abril,
no comienza ni termina ningún drama,
solo el primer temblor frío se alza
sobre la estación muerta;
pienso en imágenes de una película polaca,
todo esto esculpe mi gesto,
es así, presente puro.

NATURALEZA

Paramos el auto frente a la laguna,
un charco de agua llena de juncos,
permanecimos en silencio,
te jodían los mosquitos
y no veíamos lo mismo,
yo conocía bien el campo,
muchacho pueblerino acostumbrado a reconocer
lo repetitivo de las estaciones,
vos con un leve sudor, el jean y la blusa
sobre el cuerpito super fuerte,
eras toda una minita de la gran ciudad,
para empezar,
dame un beso rabioso, dijiste,
después energía de alto voltaje
movimientos y gemidos entre graznidos de aves,
nada inútil.

NUMEROS

Hoy, 14 de diciembre de 1993,
yo, único ocupante de los 5 asientos traseros,
viajo en el 518 letra B,
pienso en números,
en fechas de nacimientos y muertes
de gente querida
un viento ligero pasa comprimido
por la ventanilla apenas abierta,
me refresca la cara,
observo el boleto, 24537, sin sorpresas,
un número concreto, indiferente a todo acto de fe,
lo meto en el bolsillo y lo dejo reposar,
inspiro lentamente mientras los dedos de mi mano
juegan con el aire, continúan el vacío.

Carlos Martín Eguía nació en 1964 en Castelli, provincia de Buenos Aires. Vive en La Plata. Publicó *Anotaciones y otros poemas* en 1993.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Sergio Cueto

Poesía

POEMA

Anton Webern: *Movimiento lento para cuarteto de cuerdas*, 1905

Comienza,
como la noche,
siendo,
una debilidad apenas,
un cansancio,
línea de luz
de la desgracia,
pero quietud
sumisa
a la perplejidad
de lo evidente.

POEMA

De ligera gravedad
en el aire,
la célibe nube
se queda.

POEMA

Aria

Desierto,
árida muralla
sin fisura,
árida
constancia,
umbral que rascan
tiesos ademanes,
cantos
desgastándose sin eco.

POEMA

No alcanza el extravío
ni en la desidia se sienta

la tarde dispersa
de recogimiento gris.

POEMA

Brahms

Con apagado ardor, oye,
perseveran las hojas en el ocre.

POEMA

Philip Guston: *Attar*, 1953

Rosado palidece
—se disgrega,
se reúne,
permanece
—huidizo recuerdo
si lo miras
—pero larga, larga preparación
a la inocencia.

POEMA

Gardel

Alta,
limpia del polvo
y de las lágrimas,
nada velará
esa voz,
su pródiga soledad
de estrella.

POEMA

Desde un recién
de olvido,
piensa,
dolor duele
sin alcanzarte.

Una paciencia
de ceniza
sin conclusión
se cierra.

POEMA

Indistintamente sobre todo,
vuelve el polvo.

Vuelve a muebles y solapas,
minuciosa,
la impaciencia cansada,
pues lo quitan la gamuza o la lana,
cepillos lo aventan,
mas en vano.

Con el leve peso de los días,
vuelve el polvo.

POEMA

Una lágrima
endulce
tu mejilla,

una lágrima dulce
tu mejilla
de arena,

para que el beso
del horror
se pose.

POEMA

Flamea, flamea tu pelo
en el aire húmedo.

Después se esfumará el olvido,
amiga.

POEMA

A. G.

No la dulce
memoria del té,
la apagada rosa,

ni el olvido negro, áspero
del vino,
el pesado oleaje,

sino el agua, la pura transitiva,
lucidez sin huella,
sin reserva en la garganta.

POEMA

Una vaga inquietud
cruza el follaje,
o allí se detiene,
se sienta,
y entonces la llamamos
lo apacible.

Sergio Cueto nació en 1960 en Rosario, provincia de Santa Fe. Es licenciado en letras. En 1993 publicó un libro de ensayos: *Seis estudios girrianos* (Rosario, Beatriz Viterbo).

María Barrientos

Cross

6
En el bajo Boulogne
cualquiera puede darse por contento
si termina sexto grado.
Lo que queda para luego
casi siempre es una mala vida.

La portadora cuyo esposo
acaba de morir
prepara guisos de papa y tomate
para mejor alimentarse mientras mira
hacia la cámara
con expresión fija.

14
Las presas se dedican
a no esperar
y
buscan en los bolsillos
alguna fotito

se conforman con rouge barato.
Pasa otro día.

15
Algunas veces
se entiende el mal humor
como el resultado de un día sin sentido:
todo lo que hay que hacer para sobrevivir
lo explica.

El árbol
se fija como una cresta verde
a la ventana
mientras pienso.

Después viene un pájaro y canta
tan obediente a su naturaleza.

19
Algo que rescate
del jardín de los lamentos
a los condenados
sangrantes como cerezas en un plato.
O que detenga el hacha de la madre
un segundo antes.

Prestigio. Predestinación. Presa.
Tropelía de descabezados
dentro de un campo de rosas.

21
La gente de Catamarca
dice que "el único que sabe es dios"
pero el geólogo
explica que se han registrado
hasta cien micromovimientos
por día,
que la falla ecológica
no es otra cosa que una herida

(que "el armario se mueve"
que "el otro domingo cayó el techo de la
/escuela")

María Barrientos nació en Buenos Aires en 1959. Publicó *Habitaciones para la vigilia* en 1990.

Rubén Sevlever

Enjambre de palabras

GESTO DEL MAR

Gesto del mar, opaca música,
la palabra es el viento
este rodar sin término
en espacios o lúcidos jardines.

Gesto del mar, ola en la piedra
repetida.
Playas. Nubes. Estaciones.

PARA QUE ESTOS CICLOS

Para qué estos ciclos,
esta gratuidad del aliento,
la araña solícita en la tela sin par
tejiendo la trama, el número secreto.
Para qué los silbos, las dulces ramas
/cadentes,
los intersticios que en la rosa lame el agua
/de los siglos,
los altos espacios desiguales,
las arenosas nubes, los certeros círculos,
el áureo beso de las cumbres.

NIDO SIDERAL

1
El aire tiene su misterio,
la roca su oscura iniciación,
el mar, su elemental sonido despierto.
Buscamos una cifra,
el eje de todo acabamiento y renacer,
la curva de una ola,
el fulgor que hable.

Y en tanto paisaje unido y vuelto a desunir,
el hueso se deslie,
queda una sombra,
una línea sin límites,
un árbol desnudo acaso en la tarde.

2
Cuánta esperanza en ciego vuelo
despliega su denuedo;
la sed del avizor
colmado en su distancia.
Cuánto derrumbe de azul en cada cielo.

El fruto regresa en madurez a su semilla,
el animal cansado de correr
a su fresca guarida.
Luce su antiguo mortal el astro en las alturas.

3
Pregunto al aire, a esta lágrima,
a su rumor de ciclos transidos.
Cerca está la aurora de tu frente,
el horizonte rodante,
un pájaro.

Rubén Sevlever nació en Rosario, provincia de Santa Fe, en 1932. En 1966 publicó su único libro: Poemas 1956-1964, reeditado en 1968.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Jorge Córdoba

Tank force

¿cómo es posible estar así?
y diré ...sólo es otro domingo viendo tank force por televisión.

pero, cómo es posible que no haya concurrido a votar?
hoy es tres de diciembre de 1985 y debía, por ley,
elegir a los diputados que me representen
en el honorable congreso de la nación.
pero es que hoy daban otra vez tank force por televisión
tank force tank force tank force por televisión
pero, ¿cómo?, me podés preguntar.
yo te voy a decir.
pero ¿cómo?, me podés preguntar otra vez.
una película de guerra inglesa después de battle of malvinas
¿cómo? ¿cómo? ¿cómo? me podés preguntar:
¿en la década del ochenta viendo una película de guerra inglesa por televisión?
y yo te voy a decir: puedo salir afuera y ver las colas que construye la gente
para poder votar
puedo mirar el cielo nublado y pronosticar si va a llover
puedo, con las manos en los bolsillos
mirando el piso, patear las basuritas tarareando algún top de police
y volver a ver tank force por televisión.

puedo pedirte que vengas aquí y que te pongas mi camisa y sentir el olor,
hace varios días que no me baño.
podés, además, sentir cómo silba el viento a esta hora
a través de los agujeritos que las polillas
ininterrumpidamente junto a mí han elaborado.
podés venir, junto a mí, vos también a tomar algún mate tibio
y ayudarme a pronosticar si va a llover
y volver a ver tank force por televisión.
podemos ir juntos a la cola en donde la gente espera su turno para votar
y escuchar y sentir y oler
y volver despacio a ver tank force por televisión.

no me pidas que rompa la televisión
lo más seguro es que la rompa contra algo
y no va a ser mi cabeza. no.
tank force tank force tank force por televisión.
el héroe yanqui —víctor mature por televisión—
es torturado baleado escupido
saludado aplaudido amado
y todo eso es mierda ya lo sé
¿pero la mierda de quién? ¿vos podrías imaginarlo?
si salgo afuera es peor el olor
y no se puede cambiar de canal.
y vivo en los ochenta, ¿entendés?, vivo en los ochenta
y tengo dos mil años
puedo romper el televisor ver tank force
o ir a votar
pronosticar con alguna exactitud si puede llover
o escribir como una rapsodia de pantagruel

pero sólo veo tank force tank force
por televisión
ya muevo la frente igual a víctor mature, puedo reír y llorar, cagar o dormir
y muevo la frente como víctor mature por televisión.

tal vez sólo sea de ver tanto tank force
los domingos a la tarde en cinemascope
blanco y negro sin color. todo parece más real
blanco y negro sin color.
como los diarios como los cementerios
blanco y negro sin color.

y tal vez sólo sea de ver tanto tank force por televisión
pero yo creo que es algo peor
y si rompiera el televisor
escuchara mucho a police
leyera a faulkner con mucha extrema unción
fuese a votar un domingo nublado
a los representantes de la nación
o escribiera el único poema de amor
terminaría moviendo la frente como víctor mature en televisión.
y estoy seguro
no es por ver, tanto,
tank force tank force tank force
en cinemascope blanco y negro sin color.
estoy seguro
(yo vivo en los ochenta y tengo dos mil años, ¡dos mil años!)
esto es mucho
muchísimo peor.

Jorge Córdoba nació en Santa Fe en 1959; vive en San Marcos Sierra, provincia de Córdoba.

Omar Chauvié

poemas a mis máximos enemigos (que siempre son poca cosa)

1
nunca luché contra los realistas
ni me rescataron
del peso de mi caballo
en medio del combate

2
pero me sobra bravura
p'hacerte saltar p'arriba
cuando m'entrés a fayar

gubia
se arranca la boca
las uñas
cuando se odia
grucia
no te esperes
otra muerte
gruña

podrán pasar inviernos
graca
turbios ácidos azules
hasta que llegue el último
gruta
el odio en su último
ultimíssimo frío
tentación de acero

tentación de acero
grirra
garra
no

no me es necesario el filo
el hilo que abre genitales
truga
no hace falta
mi odio será no
no odiarte
traga
no odiar(te)
sin tregua
esperarte
esperarte
grija
en el mayor de los azotes

te pueden adular
grugra grises
pero
cuando marres
el más violento de tus golpes
mi voz te hablará
desde arriba
gudra
los dientes deshechos
a ese piso de baldosas

gruna
la sangre
greja
la sangre
agria
la boca rota
como al principio

la comadreja muerta en el alambre

3
aquí
a la espera
de estos poemas
y la puta madre
(de líneas)
que te hagan algún daño

puede serte dolor
me será necesario

y no fabriques otro gesto
no conmueve

la reputísima madre
no me conmueve
verte juntar pedacitos
tractos finales de intestino

un placer fue
tajearte
venganza de tango
pero siempre de amor
only love
triste comadreja mía

4
venir a morirme
acá
mirá vos
en el patio de casa
dejar que se me caiga
la sangre
ahí
en los brincos

morirse
de cuerpo entero
como el más triste
hijodeunagranputa
y la sangre nomás
que se va
los ojos
que hacen fuerza

y el turro que
tenía que matarme
a mí
justo a mí
la puta que lo pa

tan pobre pelotudo
pobre gato

quisiera decirle:
maldito
eres un miserable
un bastardo
pero ya no
la película se termina
y el malo soy yo

5
contra toda normativa

picaba bolsitas
copitos de nylon
noche a noche
con paciencia
en el comedero de la jirafa
hasta hacerle engullir
lentamente
tantos kilos

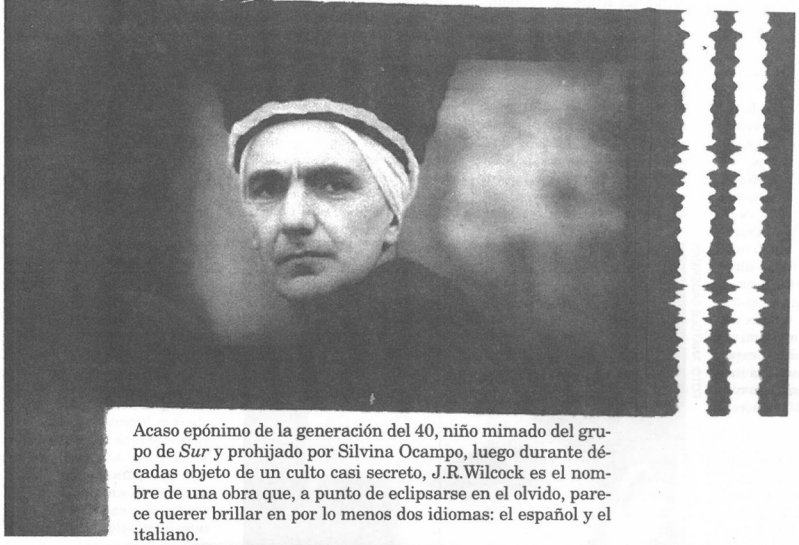
el placer de matar
una mosca con la palmeta
retorcer el cuello de una gallina
los animales
uno x uno
hasta llegar a linneo
y darle todas
las muertes posibles
todas

omar chauvié
preceptor y poeta
igualito que boileau

Omar Chauvié nació en Jacinto Aráuz, La Pampa, en 1964. A la fecha reside en Bahía Blanca.

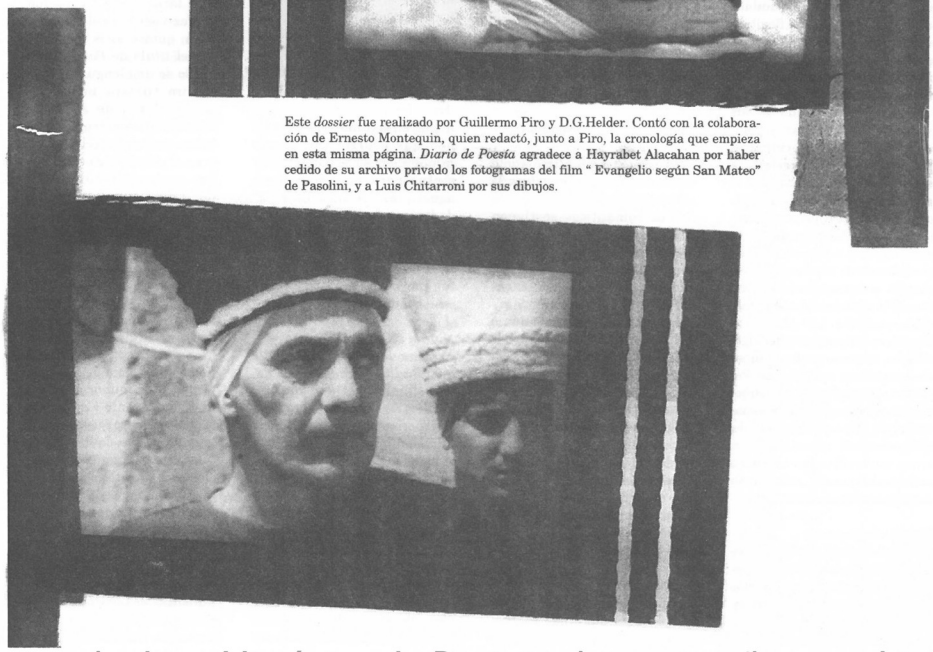
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

J.R.WILCOCK



Acaso epónimo de la generación del 40, niño mimado del grupo de *Sur* y prohijado por Silvina Ocampo, luego durante décadas objeto de un culto casi secreto, J.R.Wilcock es el nombre de una obra que, a punto de eclipsarse en el olvido, parece querer brillar en por lo menos dos idiomas: el español y el italiano.





Este *dossier* fue realizado por Guillermo Piro y D.G.Helder. Contó con la colaboración de Ernesto Montequin, quien redactó, junto a Piro, la cronología que empieza en esta misma página. *Diario de Poesía* agradece a Hayrabet Alacahan por haber cedido de su archivo privado los fotogramas del film " Evangelio según San Mateo" de Pasolini, y a Luis Chitarroni por sus dibujos.

1919 Nace en Buenos Aires, el 17 de abril, Juan Rodolfo Wilcock, de padre inglés, Charles Wilcock, y madre italiana, Ida Romegialli. Hijo único. Lejana ascendencia española.

20-26 Comer le repugna. Principio de anemia. La familia se traslada a Suiza, donde viven sus abuelos maternos, Rodolfo Romegialli y María Morgenegg. Luego pasan una larga temporada en Londres, donde Wilcock aprende el castellano. Muerte de su padre. Regreso a Buenos Aires. Vive en su casa de Montes de Oca 715, en Barracas, junto a su madre, y, cuando más tarde pierda a ésta, con su abuela materna. *"La casa, como suele decirse en inglés, desafiaba cualquier descripción. (...) ¿Fue una alucinación mía –pues el edificio, oscuro y polvoriento, se prestaba a las alucinaciones– o una tarde vi a la abuela de Johnny, una señora gruesa y triste, de expresión amenazadora, atravesar una de las salas, siempre en penumbra, y esfumarse, al parecer, a través de la pared? El, con su habitual reticencia, no me comentó nada, pero hasta creo recordar que habló en inglés con la aparición."* (Ernesto Schóó, *La Opinión*, 6 de abril de 1978)

27-30 Retraído, poco comunicativo, avergonzado de todo lo que lo rodea, de todo lo que desde su venida al mundo lo ha rodeado, de no ser más de lo que es. Todavía siente disgusto hacia los alimentos: los guarda envueltos en papel en sus bolsillos y, una vez fuera de la casa, los entierra, como un perro.

40-42 Publica *Libro de poemas y canciones* (Ed. Sudamericana, Bs. As., 1940). *"Esos primeros poemas de Wilcock no se movían en los límites de la lírica (el límite de la lírica es siempre la prosa), sino en su centro. Ese centro, como es obvio, es algo antiguo, ya ganado por una tradición centenaria. Este deseo de seguridad, de trabajar en un ámbito definido y lo menos ambiguo posible, es propio de toda la generación del cuarenta: sus temas y motivos son eternos, es decir, inactuales. Ese anacronismo revistió características románticas: el anhelo de hallar la infinitud dentro de la subjetividad. Pero es también romántico, sobre todo, el conflicto que esta actitud trajo aparejado, la tensión arte-vida."* (Ricardo H. Herrera, "Juan Rodolfo Wilcock y el problema de la restauración neoclásica", en *La ilusión de las formas*, El imaginero, Bs. As., 1988).

Le es otorgado el premio "Martín Fierro", por un jurado que, entre otros, integra Jorge Luis Borges, el Municipal de Poesía y el de la SADE por *Libro de poemas y canciones*.

Piensa que es posible escribir en el "gran estilo", pero que es imposible ser leído. Dirige, junto a Ana María Chouhy Aguirre, la revista *Verde memoria*, de la que saldrán 6 números, entre junio y diciembre de 1942, e inicia su intervención en la vida literaria con juicios, opiniones y críticas. Publica en el primer número de *Verde memoria* una crítica a *Poemas elementales* de Francisco Luis Bernárdez, típica muestra de su temperamento agresivo: *"Aparentemente hay cierta dignidad, pero casi nunca la expresión es de mal gusto. Pero... cuántos vestidos hemos visto cuyas costosas telas delicadas se multiplican espantosamente hasta dar la impresión de un desastre. Ciertos sonetos de Bernárdez parecen una señora vestida a rayas desde el sombrero hasta los zapatos. Y casi todo se reduce a eso,*

(sigue en pág. 15, col. 5)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El catecismo de Wilcock

"Después de haber publicado seis libros de poesía y una obra de teatro en colaboración con Silvina Ocampo, un buen día J.R.Wilcock partió hacia Italia y comenzó a escribir en italiano y a publicar relatos, novelas, poemas, obras teatrales y ensayos que constituyeron en aquellos años una obra aislada y provocativa."

por Guillermo Piro

Hablemos de Wilcock.

Fue un hombre sin ambivalencias, que como resultado de su estilo neorromántico –prefirió el poema de tres cuartetos endecasílabos y el soneto, pero usó también el octosílabo y el alejandrino– y de su extrema precocidad (hablo de los tiempos en que colaboraba en la revista *Sur*, cuando era joven, usaba bigotes y era considerado un prodigio por sus amigos) fue llamado por Bernárdez "el Shelley argentino". Publicó regularmente en *Sur* y en todas las pequeñas revistas de la época y fundó la suya propia, *Disco*, en 1945. Después de haber publicado seis libros de poesía, un buen día partió hacia Italia y comenzó a escribir en italiano y a publicar relatos, novelas, poemas, obras teatrales y ensayos que constituyeron en aquellos años una obra aislada y provocativa. Era un romántico, con una devoción por las formas clásicas, como él mismo lo dice en un ensayo sobre el oficio de escribir.

¿Qué ensayo es ése?

Se titula "Historia técnica de un poema". El ensayo establecía dos puntos fundamentales: escribir es una artesanía, una atención a la forma o, con palabras de Baudelaire, "la inspiración es el fruto de una jornada de trabajo". Si Wilcock hubiera leído a Benjamin, cosa que seguramente hizo, habría agregado "que tu pluma sea reacia a la inspiración, así la atraerá hacia ella con la fuerza de un imán". Wilcock es de los que creen que cuanta más cautela ponga el escritor al anotar sus ocurrencias, más madura y plenamente se le entregarán éstas. De los que, en rueda de escritores, encuentran siempre la ocasión para recordar en voz alta que la palabra conquista al pensamiento, pero la escritura lo domina.

¿No hay nadie en la literatura argentina con quien se lo pueda comparar?

Había un escritor que era tratado con respeto casi reverencial por aquellos que lo conocieron en la primera década del siglo: Emilio Becher. En 1906 Becher comenzó a colaborar en *La Nación* escribiendo crítica literaria a la manera fina e irónica de Rémy de Gourmont, en la que se aprecia la sutileza de sus puntos de vista. Su obra más importante es *Diálogo de las sombras*, obra difícil de encasillar por la originalidad de su enfoque, siendo un raro ejemplo de crítica literaria por su asunto, novela por sus personajes, comedia por sus diálogos y poema por su composición y su forma. Wilcock es el Becher de los 40, un talento que no recibió la suficiente atención de los críticos ulteriores. Su "caso" en la literatura argentina es tan singular como el de Becher. Quizás un poco más, ya que terminó transformándose en un "caso" también para la literatura italiana, cosa que no ocurrió con Becher, a quien sólo olvidaron sus compatriotas.

Pero sus coetáneos respetaban a Wilcock...

Sí, es cierto: Wilcock era el ideal de *Sur*, un escritor original, universalista, políglota y hábil traductor. José Bianco recuerda que *Sur* le había concedido el premio por un cuento y que no pudo darle otro por una traducción del *Markheim* de Stevenson porque "parecía que a él se le daban todos los premios".

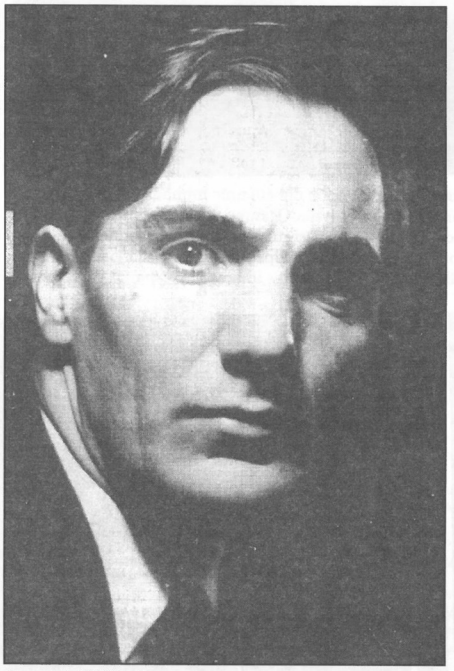
Sin embargo, a Wilcock las fronteras de Argentina le resultaron estrechas...

Lo que sucedió es que le resultaba demasiado sofocante el cosmopolitismo de un grupito. Pero sobre todo su autoexilio se debe a la necesidad de cambiar de lengua, a la falta de flexibilidad del idioma español derivada de la gran longitud de la mayor parte de sus palabras, la escasa variedad de sus terminaciones y lo abultado de sus adverbios, que, según la opinión de Wilcock, terminaría por imposibilitar una escritura satisfactoria. La cadencia de la poesía en lengua española es grande y majestuosa, pero requiere una destreza poco común para someterla y modificarla de modo que alivie el oído y satisfaga la mente. Desde la introducción de la métrica italiana por Boscán y Garcilaso a comienzos del siglo XVI los mejores poetas han sido imitadores serviles de Petrarca. Al igual que Don Quijote, todo poeta en lengua española se ha creído en la obligación de tener un gran amor, buscando a la vez tema e inspiración en la minuciosa descripción de su Dulcinea.

Parece disparatado...

Sin embargo no lo es. Según Wilcock, el idioma español, condenado durante siglos por una esclavitud sin precedentes al empleo casi exclusivo en el intercambio familiar de la vida diaria, ha empañado y manchado su orgullo con el influjo avasallador de la asociación de ideas. Escasamente un tercio de su abundante léxico puede usarse en una prosa digna mientras una reducida lista de palabras compone el surtido total que puede producir la poesía sin caer en el ridículo. Durante los 50 Wilcock llegó a decir a César Fernandez Moreno que ahora estaba escribiendo en italiano y que sus poemas "no eran lo suficientemente mediocres como para interesar al público de habla española".

FOTO: ANATOLE SADERMAN



Juan Rodolfo Wilcock

¿Wilcock llegó a sentirse "como en su propia casa" escribiendo en italiano?

Los románticos sostienen que, de todos los hombres, el escritor es quien de manera más evidente encarna el genio. Esta teoría es consecuencia natural del historicismo romántico y del descubrimiento hecho en el siglo XIX del poder creador del fenómeno lingüístico. El escritor es un maestro especial de la lengua. En él, las energías del uso idiomático, de las implicaciones etimológicas, aparecen con fuerza evidente, ya que sólo él puede hacer que el lenguaje actúe sobre el pensamiento incipiente en un momento más temprano de su desarrollo de lo que pueden los hablantes comunes y corrientes. Pero lo que él hace actuar es *su* propio lenguaje, y es su familiaridad con el lenguaje lo que hace que esa actuación sea radical. De ahí que resulte tan extraña la idea de un escritor lingüísticamente "sin casa", la idea de un novelista, poeta o dramaturgo que se sienta como en casa ajena al manejar la lengua en que escribe, que se sienta marginado o ubicado vacilantemente en la frontera. El bilingüismo, en el sentido de la capacidad de expresarse con fluidez en una lengua que no es la propia, es la regla más que la excepción entre las *élites* europeas de fines del siglo XVII. Pero para que el escritor se convierta en bilingüe o multilingüe en sentido moderno tienen que ocurrir verdaderos cambios en su sensibilidad y status personal. Solamente aquel que *no* se encuentra verdaderamente *como en propia casa* dentro de una lengua dada puede usarla como instrumento. No, Wilcock siempre fue un extranjero escribiendo en italiano.

¿Puede el bilingüismo de Wilcock ser la representación de una dualidad sexual?

Y también el símbolo lingüístico de un nuevo derecho a la experimentación y a la inestabilidad que él exigía para la vida del artista. Cuando traducimos sus chistes, sus juegos de palabras, descubrimos que Wilcock parece haber encontrado en el italiano un *análogon* único y natural. Parece como si el trabajo inicial de invención fuera realizado en una criptolengua compuesta de francés, inglés, alemán, italiano, latín y español. Frecuentemente, un texto inglés –de Blake, Stevenson, Coleridge, Eliot, De Quincey– se encuentra en la base de un verso español de Wilcock. Lo sorprendente no es eso –o no es sólo eso– sino que el mismo mecanismo de traslación sigue manteniéndose en su obra italiana, donde no faltan a la cita Borges, Robert Walser, Firbank y Marcel Schwob.

Al parecer la bibliografía de Wilcock está llena de trampas...

Convengamos que ha escrito obras originales por lo menos en tres lenguas. Digo "al menos" porque contemplo también la cantidad de traducciones que Wilcock hizo especialmente del inglés, aunque su versión de "El barco ebrio" de Rimbaud podría llevarnos a decir que, "al menos", escribió obras originales en cuatro. Basta revisar la versión de los *Cuatro cuartetos* de Eliot hecha por Vicente Gaos, compararla con la de José María Valverde y, por último, leer la de Wilcock, para comprender lo que digo. Sus traducciones, retraducciones, imitaciones interlingüísticas constituyen un enmarañamiento que produce vértigo. Nadie hasta ahora ha podido desentrañarlo totalmente. Wilcock tradujo a Rimbaud, Eliot, Kerouac, Horacio, Keats, Stevenson, Joyce, Kafka, Victor Hugo, Spender, Roy Füller, Koestler y muchos otros. E igualmente importantes son las versiones hechas por Wilcock de sus propias obras, trasladando del español al italiano tanto los poemas publicados en Argentina como los cuentos publicados entre los años 40 y 50 y recogidos más tarde en *El Caos* –que a su vez vuelve a corregir y publica, quince años más tarde, con el título de *Parsifal*–, pasando de una lengua a otra como un turista millonario. Autoexiliado de Argentina Wilcock se construye en Lubriano una casa hecha de palabras. Y allí no sólo escribe, sino que comienza, como empleado de Italo Calvino, a traducir obras inglesas al italiano para la editorial Einaudi. No sería para nada excéntrico leer la mayor parte de la obra de Wilcock como si se tratara de una meditación –lírica, irónica, cínica, técnica, paródica– acerca de la naturaleza del lenguaje humano, acerca de la enigmática coexistencia de diferentes visiones del mundo generadas lingüísticamente y de una profunda corriente que se encuentra en la base de multitud de diferentes lenguas y que en ciertos momentos oscuramente se unen en una sola. Hace falta una ley de concordancia autorizada de la poesía española y la poesía italiana de Wilcock, entre otras cosas. Muchos giros característicos de *Italienisches Liederbuch* representan una resurrección, o una variación, de la poesía que Wil-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

cock escribió en español hasta 1958. Y lo mismo sucede con *La palabra muerte*. Algunas de las críticas sobre literatura inglesa que Wilcock publicó en la revista *Ficción* aparecen años más tarde incluidas a la manera de relatos en *Hechos inquietantes*. También necesitamos un análisis cuidadoso del origen local y literario del italiano de Wilcock. Su estética, su retórica particular, los ideales de meticulosidad y certeza científica, la pedantería irónica a la que aspira, deben poder ser ubicados. Todas estas constituyen líneas de investigación para comprender correctamente la "rareza", la naturaleza polisémica del uso que Wilcock hace de la lengua –o de las lenguas. Todo esto aclararía no sólo su prodigioso talento sino también problemas más generales como el de la condición de la imaginación multilingüe, el de la traducción interior, el de la posible existencia de un idioma mixto "subterráneo", ya existente mucho antes de la localización de distintas lenguas en su cerebro articulado. Como Borges –de quien Wilcock se burla continuamente en *La Sinagoga de los iconoclastas*, en *El estereoscopio de los solitarios* y en *El libro de los monstruos*– Wilcock es uno de los escritores que trabaja más cerca del intrincado umbral de la síntesis y la sintaxis.

¿Cuál es la actitud de la crítica en relación a su obra?

A decir verdad, gran parte del interés por Wilcock ha sido periodístico. La crítica académica siempre ha ignorado a este elefante de la fauna literaria. Lo que hace falta son ensayos literarios de veinte o treinta carillas; lo que sobran son los articulitos de cuatro o cinco. Hay raras excepciones, como por ejemplo un extenso trabajo de Ricardo Herrera, otro de Luis Chitarroni, y un par de monografías de Daniel Balderston que, si bien no son muy extensos, al menos enfatizan el hecho de haberlo leído –o, si eso no bastara, de haberse leído entre sí. No hay que olvidar que Wilcock es el personaje de una novela de Luis Gusman, cosa que, desde cierto punto de vista, podría con un poco de esfuerzo considerarse también como una puesta a punto crítica de su obra *El Caos*, de la que Gusman, en *En el corazón de junio*, incluye varias citas y referencias. Resumiendo: comparado con los otros escritores de su época no ha recibido la atención crítica que merece lo innovador de su obra.

Como escritor, ya sabemos que todo el mundo termina siendo Tolstoi o Rimbaud. ¿Acaso Wilcock es Borges?

Se le parece, pero es muy poco para él. Homero, más bien. O Ennio.

Pero ¿no se perdieron las tragedias de Ennio?

También pueden darse por perdidas las obras que Wilcock escribió en italiano, de las que se tradujeron al español, hasta ahora, sólo una, *La sinagoga de los iconoclastas* –amén de algún relato, o alguna poesía, o algún grupo de poesías aparecidas en publicaciones especializadas. Todo el resto permanece inédito en español. Como Homero se supone que no existió nunca, sobre todo por habérselo copiado tanto. Escritores de la talla de Giorgio Manganelli, Italo Calvino, Elsa Morante y Pasolini le deben más de lo que hubieran podido pagarle. Lo consideraban uno de sus maestros.

¿Wilcock, el argentino, maestro de los italianos? ¿No es exagerado?

Sí. Pero al mismo tiempo es menos disparatado de lo que parece a simple vista. Italia tuvo literatura, hace mucho tiempo. Cuando el burgués era realmente burgués, en los siglos XIII y XIV, su narrativa se desarrolló plenamente (recuerde que hasta la pintura era narrativa), pero a partir de la Contrarreforma a la sociedad italiana dejó de gustarle mirarse en el espejo. En Italia, cuando se dice que algo es bello, ésa es la última palabra: los italianos prefieren la belleza a la verdad. El arte de la novela está relacionado también con el crecimiento y el desarrollo de la burguesía europea. Italia no produjo aún una burguesía moderna. Italia es un país muy viejo, en algunos aspectos si parece nuevo es precisamente por lo viejo que es. Culturalmente, sigue al resto de Europa: son los primeros en llegar tarde a cualquier sitio, hacen lo que hacen los demás. Hay grandes escritores, pero fíjese que no existen autores mediocres. Durante cuatro siglos todo el mundo imitó a Petrarca. Luego vino Boccacio a agotar completamente las posibilidades del cuento italiano en el siglo XIV. Los siglos de oro italiano fueron esos, su literatura existió y se cristalizó en esos años. Inglaterra y Francia tuvieron sus siglos de oro mucho más tarde. Pensemos en Dante. Dante escribió en un italiano purísimo, que todavía hoy se entiende perfectamente. Pero cuando su contemporáneo Chaucer escribía los *Cuentos de Canterbury*, el inglés estaba todavía en desarrollo, ¿se comprende? Hoy es necesario traducirlo para el lector moderno, cosa que no sucede con Dante. Por lo que respecta a la morfología, la sintaxis y el estilo en general, el castellano ha evolucionado mucho más desde el siglo XIV que el italiano. En otras palabras: la distancia lingüística que nos separa a los hispanohablantes de nuestros clásicos es mucho mayor que la que separa a un italiano de los suyos. Es por eso que la mayoría de los escritores italianos modernos tienen que buscar sus maestros en el extranjero: su lengua decantó hace demasiado tiempo, su tradición viene de muy lejos, es medieval. Los considerados mejores novelistas italianos –Sciascia, Calvino, Pasolini– se vuelven tristemente mediocres cuando se comparan sus novelas con sus ensayos críticos, que llegan a ser deslumbrantes, e, incluso, enceguecedores. Probablemente Gadda fue el que proporcionó los últimos temblores a una literatura que se había quedado dormida en los laureles. Hoy tienen a Tabucchi, que, convengamos, es el más claro exponente del escritor italiano que busca un maestro en otra parte, Lisboa en este caso, al punto de haber escrito una novela en portugués. No creo que Wilcock haya sido el único maestro, pero todo nos lleva a confirmar que sí pudo ser uno de ellos. El más ambiguo y peligroso de todos, pero uno de ellos.

¿Cuál es el estilo del Wilcock italiano?

El de un loco furioso que ha confundido la gramática y ha arrojado su dosis de novedad como semen en la arena sedienta. A diferencia de Valéry, pero por las mismas razones, es capaz de escribir aquello de "la marquesa salió a las cinco". Más aun, no desea escribir otra cosa. Su traslado a Italia actuó como detonante, desencadenó algo que Wilcock ya poseía, pero que él no sabía que poseía. En Argentina jamás hubiera escrito una frase como ésa.

¿Qué fué, entonces, lo que le sucedió a Wilcock en Italia? ¿Cómo se explica su transformación?

Lo que probablemente sucedió fue que Wilcock leyó una obra de Wittgenstein, las *Investigaciones filosóficas*. Hay un párrafo que, de alguna manera, aclara o explica esa mutación (e incluso me animaría a afirmar que la provoca): *"¿Acaso puedo imaginar que las personas que veo a mi alrededor están afligidas por sufrimientos atroces, pero logran ocultar artificialmente su dolor?"*, escribe Wittgenstein, *"Y cuando imagino tal cosa: ¿qué hago, qué digo, cómo miro a la gente? Quizá miro a una de esas personas y pienso: «Debe ser difícil reir cuando se sufre así» y me hago observaciones por el estilo, como si representara un papel fingiendo que los demás sufren"*. Es de esa actitud de modesto fisonomista, fruto inevitable del hábito de desmaterializarlo todo, de donde nace la narrativa italiana de Wilcock, con su insistencia en la imposibilidad de conocerse mutuamente, en los "problemas de la comunicación", en la escisión de los pensamientos. De hecho, en el mundo de Wilcock, todos se sienten dobles, representan su papel en la realidad como un actor en el escenario, teniendo que esforzarse para infundir calor a sus acciones. Al punto que, antes de representar el amor, la indiferencia o el odio del prójimo, Wilcock se pregunta si ese prójimo existe.

¿Qué otra particularidad tiene?

Todos los escritores, ya sean buenos o malos, persiguen la inteligencia. Ninguno escapa a esa tentación, así como un burro no puede evitar caminar detrás de una zanahoria que pende delante de sus ojos. Wilcock, en cambio, reniega de la suya. Si hay algo que desea es ser lisa y llanamente un estúpido, un inocente consumidor de las delicias de la vida, que son tantas. Hay un personaje de *El estereoscopio* que, si no es su vivo retrato, es el vivo retrato de lo que él hubiera deseado hacer consigo: se llama Serten y, afligido por inhibiciones que lo molestan, lógica consecuencia de una educación equivocada, se pone en mano de los mejores neurocirujanos para que, por medio de repetidas lobotomías, le devuelvan la euforia de vivir. Así consigue hacerse eliminar completamente el sentido del deber, la vergüenza, la sugestión, el remordimiento, el miedo, la modestia, la piedad y el insomnio. Serten termina, feliz, abandonado a sí mismo, en un prado, haciendo el amor con las ovejas. El relato se llama "Liberación". Hay otro personaje –Alfred Attendu– en *La sinagoga*, que viene a cuento también para justificar esta teoría: Attendu es autor de un libro –*El hastío de la inteligencia*– y dirige un instituto para retrasados mentales. Su tesis es la siguiente: en cada una de sus funciones y actividades no necesarias para la vida vegetativa, el cerebro es una fuente de problemas. La idiotez no es entonces un síntoma de degeneración del hombre y el idiota no es otra cosa que el prototipo humano primitivo del cual no somos más que la versión corrompida y, por lo tanto, sujeta a trastornos, a pasiones y a vicios contra natura. "El hombre, sin embargo, se avergüenza de ellos y los encierra para olvidarlos; tranquilos, estos ángeles sin pecado viven vidas breves pero de perpetua e incontrolada alegría, comiendo tierra, masturbándose a continuación, chapoteando en el barro, agazapándose en la cucha amistosa del perro, metiendo distraidamente los dedos en el fuego, inermes, superiores, invulnerables."

Se puede citar alguna máxima suya?

La obra de Wilcock está llena de ellas: *"La soledad sabe hacer, porque de otra manera se arriesga la inexistencia. Eso vale también para Dios"*. O esta otra: *"Nuestra cultura no sabe separar lo trágico de lo ridículo, síntesis alcanzada por primera vez por el pintor naïf Rousseau (el Aduanero) que precede a los surrealistas y los educa. Hoy el más ridículo es el que evita el ridículo"*. O esta: *"Describir a los hombres significa ejercer la compasión. En igual medida con todos: las palabras no tolerán la justicia"*.

Pero entonces, habiendo pertenecido a la generación de Sur, *que goza de tanto éxito en Argentina, ¿por qué no se lo trata mejor, por qué tan poca gloria?*

Porque fue pobre. ✠

(viene de pág. 13)

rayas, rayas equidistantes durante páginas, entre las cuales veríamos, mirando cuidadosamente, unos dibujitos de gente que come, duerme y tiene hijos, y Bernárdez diciéndole a todos ¡Hermanos, hermanos! La técnica poética es tan pobre, que sólo encontramos, y va para muchos años de lo mismo, que todas las rayas son, o los endecasílabos de los sonetos, o esos versos largos constituidos monótonamente por dos impares pegados. Aparte de no prestarse el idioma castellano para esas medidas peligrosamente aburridas, qué puede pensarse de un poeta reducido al soneto, desde hace mucho la forma más sencilla de la perspectiva moderna, especie de mueble provenzal de la poesía." 1942 es el año en que Wilcock comienza a escribir *Los hermosos días*, que verá la luz recién en 1946.

43-45 Hacia fines de 1943 se recibe, con el mejor promedio y con el mayor porcentaje de inasistencia de su promoción, de ingeniero civil. Aparecen los primeros signos de esa irreductible pasión por el fingimiento y el equívoco que lo caracterizaría de por vida. Asiste a tertulias literarias, que interrumpe simulando ataques de epilepsia, provocando pequeños incendios en el mobiliario, etc.

Publica *Ensayos de poesía lírica* (Edición del autor, Bs. As., 1945). *"Wilcock no procede en estos ensayos con el desenfado de quien pretende haber recibido una revelación, sino con la cautela del que adivina que esa revelación debe ser alcanzada para que adquiera su condición de merecimiento, sin que desluzca por ello el resplandor de su gracia. Observa los movimientos de los grandes maestros, o de los más aventajados de sus contemporáneos, y como está ensayando, como no cree haber llegado aún a la plena voz que la lírica requiere, no encuentra inconveniente, y hace muy bien en ello, en modular su acento de acuerdo con los ecos más altos de otras voces, en intentar graciosos escorzos, gentiles reverencias a lo desconocido, en los que trasciende un aire familiar que ningún disimulo atenua, porque sabe que nadie debe avergonzarse de tener un linaje, y si, por el contrario, de carecer de él. Parecidos, resonancias, acaso reminiscencias de modos de construir, o dejar de construir, pueden adivinarse en casi todos los cuarenta y siete poemas que integran este volumen."* (Eduardo González Lanuza, *Sur* N° 132, octubre de 1945)

Publica *Persecución de las musas menores* (Edición del autor, Bs. As., 1945). *"El poeta invoca realidades abstractas: dialoga con los sucesivos crepúsculos, con lejanas ternuras y con la prestigiosa gente homérica... Los románticos, los simbolistas ingleses ejercen dadivoso poderío sobre el dilatado espíritu de Wilcock, cuyas modalidades creadoras rehúyen la experiencia directa para detenerse con gozo en las grandes tradiciones*

LIBRO DE POEMAS Y CANCIONES



(sigue en pág. 16, col. 1)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

(viene de pág. 15)

poéticas. [...] No es aventurado afirmar que la mitología y la jardinería son los ambientes de arte más frecuentados por Wilcock. [...] Con deliberación notoria, ciñe su labor poética a los grandes modelos, como si hallara deleite en el ejercicio del pasado y en la exhumación de los más dignos arquetipos literarios. [...] Una efusividad por momentos ilusoria y una sencillez expresiva que llega a ser ostentosa encuentran fácil cauce en este variado y encomiable libro. [...] La forma prima sobre el contenido, pero no siempre sus recursos formales se identifican con los goces audibles." (Carlos Mastronardi, *Los Anales de Buenos Aires*, Bs. As., N° 3).

Comienza a trabajar en los poemas que años más tarde publicará en *Sexto*. Funda su propia revista de poesía, *Disco*, de la que aparecerán 10 números, entre noviembre de 1945 y junio de 1947.

Pasa un año y medio en Mendoza, contratado para trabajar en un proyecto de instalación, luego abandonado, de un ferrocarril transandino, experiencia que, años más tarde, recogerá en la novela *L'Ingegnere*. Vive en total aislamiento. En una ascensión al Tupungato sufre un súbito ataque de leucofobia durante una tormenta de nieve. Días más tarde es hallado por unos andinistas colombianos. Permanece varias semanas internado, con ceguera intermitente y pérdida momentánea de la coloración ocular. Le dicta a una enfermera el cuento "Los Donguis". Se recupera, abandona su trabajo y regresa a Buenos Aires. Redacta los primeros relatos que, años más tarde, publicará reunidos en *El Caos*. Asiste regularmente a las veladas en casa de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares.

"Nací en Buenos Aires, en abril de 1919. Comencé a hablar en francés, cerca del Chateau de Chillon, al sur de Suiza; aprendí el castellano en Londres, y en el golfo de Patagones me enseñaron a leer y a nadar. A los once años entré al Colegio Nacional, donde aprendí el inglés, el italiano, la Historia y las Ciencias Naturales; a los dieciséis ingresé a la Facultad de Ingeniería, donde más tarde me recibí, como casi todos los que ingresan a ella; a los diecisiete aprendí el alemán, y a tocar el piano. A los veinte años empecé a escribir, con una vocación debilísima pero quizás irresistible. Era mi costumbre, en esas épocas, pasar la mejor parte del año en quintas o en estancias diversas, en las provincias de Buenos Aires, de Santa Fe, de Córdoba. Hace dos años, para distraerme, me fui a vivir a la Cordillera de Los Andes, a tres mil metros de altura; cerca de Chile, apenas visitado. Luego viví en un desierto de arena, rodeado de montañas cuya lejanía parecía inalcanzable; por curiosodad, viajé hasta Bolivia, y pasé un tiempo en la



(sigue en pág. 17, col. 4)

J. R. Wilcock - traducción de Guillermo Piro

Para el gato

SUEÑO INOCENTE

No quiero ser más el que soy
quiero ser un insecto monstruoso
con tentáculos y antenas negras.
Y todos me adorarían.

A mis amantes sabría infundirles
miedo y sumisión,
y pagaría con una lluvia de oro
sus grandes servicios.

Cada noche destruiría
moralistas y retóricos
para entrar en las ventanas
y acostarme con las muchachas desnudas,

mientras la muchedumbre en la calle
me aplaude y me obedece
comiendo la carne de los muertos,
bebiendo la sangre de los ricos.

Y no me falta mucho,
y no me falta mucho
para realizar este sueño.

SOGNO INNOCENTE: Non voglio più essere quel che sono:/ voglio essere un insetto monstruoso/ con tentacoli e antenne nere./ E tutti mi adorerebbero.// Ai miei amanti saprei infondere/ paura e sottomisione,/ e pagherei con una pioggia d'oro/ le loro lunghe prestazioni.// Ogni sera farei uno scempio/ di moralisti e di retorici/ per poi entrare dalle finestre/ e distendermi sulle ragazze nude,// mentre la folla dalla strada/ mi applaude e mi ubbidisce/ mangiando la carne dei morti,/ bevendo il sangue dei ricchi.// E non mi manca molto,/ e non mi manca molto/ perché si avveri questo sogno.

DESHACERME

Extiendo hacia mi pasado
vanos tentáculos de sueño
para arrancar objetos, papeles,
que quizá ya no existen;
no obstante, como un remordimiento
sé que mis riquezas
simbólicas están allá todavía,
en aquella casa hoy cerrada
jaula de un loco y de una vieja:
mis retratos de entonces,
el sello con mi nombre,
y yo, yo por todas partes,
en los espejos y sobre las paredes.
Arriba, debo ir a desmontar
este templo de mí mismo,
saquear, regalar
a los museos mis muebles
más raros y arrojar el resto,
exorcizar aquel sitio
que estuvo destinado a mi culto,
morir sin dejar
huellas vergonzosas o no,
deshacerme de todo, irme
así como he venido.

DISFARMI: Stendo verso il passato/ vani tentacoli di sogno/ per carpire oggetti, carte,/ che forse non esistono più;/ eppure, come un rimorso/ so che le mie ricchezze/ simboliche sono ancora là,/ in quella casa oggi chiusa/ gabbia di un pazzo e di una vecchia:/ i miei retratti d'allora,/ lo stampino col mio nome,/ ed io, io dappertutto,/ negli specchi e sulle pareti./ Su, debbo andare a smontare/ questo tempio di me stesso,/ saccheggiare, regalare/ ai musei le mie suppellettili/ più rare e buttare il resto,/ esorcizzare quel luogo/ che fu adibito al mio culto,/ morire senza lasciare/ tracce vergognose od altre,/ disfarmi di tutto, andarmene/ così come sono venuto.

ESPACIO

En mi cuarto no hay nada
salvo el tocadiscos y una cama;
y en el corazón tampoco hay nada
salvo un hijo distinto de mí.

Así hay espacio para moverse
tanto en el corazón como en el cuarto;
tiré los trapos al fuego,
los sentimientos los tiré al mar.

No todos tienen el cuarto vacío,
no todos tienen vacío el corazón:
podemos dejar entrar
cada mañana un nuevo mundo.

SPAZIO: Nella mia stanza non c'è nulla/ tranne il fonografo e un letto;/ e anche nel cuore non c'è nulla/ tranne un figlio da me diverso.// Così c'è spazio per muoversi/ sia nel cuore che nella stanza;/ ho buttato gli stracci al fuoco,/ i sentimenti li ho butatti in mare.// Non tutti hanno vuota la stanza,/ non tutti hanno il cuore vuoto:/ ci si può lasciare entrare/ ogni mattino un mondo nuovo.

A MI HIJO

Ten fe en la vida
y no en las ideologías;
no escuches a los misioneros
de esta ilusión o aquella.

Recuerda que hay una sola cosa
afirmativa, la invención;
el sistema en cambio es característico
de la falta de imaginación.

Recuerda que todo sucede
por azar y que nada permanece,
lo que no te prohíbe hacer
un dibujo en el vidrio empañado,

ni cantar alguna nota
simple cuando estás contento;
puede suceder que sea un lindo dibujo,
que la canción sea linda:

pero esto no tiene importancia,
basta que a ti te gusten.
Un día morirás; no importa,
porque sólo los demás se darán cuenta.

A MIO FIGLIO: Abbi fiducia nella vita/ e non nelle ideologie;/ non ascoltare i missionari/ di quest'ilusione o quell'altra.// Ricorda che c'è una sola cosa/ affermativa, l'invenzione;/ il sistema invece è caratteristico/ della mancanza d'immaginazione.// Ricorda che tutto accade/ a caso e che niente dura,/ il che non ti vieta di fare/ un disegno sul vetro appannato,// né di cantare qualche nota/ semplice quando sei contento;/ può darsi che sia un bel disegno,/ che la canzone sia bella:// ma questo non ha certo importanza,/ basta che piacciano a te./ Un giorno morrai; non fa niente,/ poiché saranno gli altri ad accorgersene.

A UN AMIGO ANCIANO

¡Oh hombre moral y vil
cómo te haces daño a ti mismo
ahora que la envidia senil
ha en ti reemplazado al sexo!

A UN AMICO ANZIANO: O uomo morale e vile/ come fai danno a te stesso/ ora che l'invidia senile/ ha in te rimpiazzato il sesso!

LA CANCION DE LOS IMPOSTORES

Somos los impostores miméticos
que rondan las sombras de los caseríos
para sustituir los rostros familiares
por otros rostros semejantes pero herméticos.

Con la excusa de viajes y excursiones
nos introducimos en otras vidas
transformando sus relaciones
en un infierno de confusiones.

Después, sembrada la semilla del rencor,
nos vamos, satisfechos y compasivos;
somos los roedores del amor,
los que pervierten los sentimientos.

LA CANZONE DEGLI IMPOSTORI: Noi siamo gli impostori mimetici/ che girano nell'ombra dei casolari/ per sostituire i volti familiari/ con altri volti simili ma ermetici.// Con la scusa di viaggi e di gite/ c'introduciamo nelle altre vite/ trasformando le loro relazioni/ in un inferno di confusioni.// Poi, seminato il germe del rencore,/ ce ne andiamo, soddisfatti e clementi;/ noi siamo i roditori dell'amore,/ i pervertitori dei sentimenti.

CONSEJO

Repudiamos la facilidad
como se aleja una serpiente;
la facilidad disolvente,
la fascinante casi-verdad.

Por el pensamiento demasiado ordenado
no nos dejamos seducir;
en los excesos de la argumentación
no desperdiciamos nuestro legado.

Tratamos solamente de destejer
del tejido de cada hora
aquello que nos nutre, lo que nos alienta,
la universalidad del ser.

CONSIGLIO: Ripudiamo la facilità/ come si allontana un serpente;/ la facilità dissolvente,/ l'affascinante quasi-verità.// Del pensiero troppo ordinato/ scoraggiamo la seduzione;/ negli eccesi dell'argomentazione/ non sperperiamo il nostro legato.// Cerchiamo soltanto di stessere/ dal tessuto di ogni ora/ ciò che ci nutre, ciò che c'incuora,/ l'universalitá dell'essere.

EL CUERPO DEL HOMBRE

El cuerpo del hombre es extraño,
no se diría que es un animal;
de joven es largo y flaco,
de viejo una bolsa de papas.

Si no fuese tan diligente
moriría de hambre,
aunque ser inteligente
lo haya llevado a la situación

de no tener plumas ni pelo
como el resto de los animales
que se defienden del invierno
con sus defensas naturales.

IL CORPO DELL'UOMO: Il corpo dell'uomo è strano,/ non si direbbe un animale;/ da giovane è lungo e magro,/ da vecchio un sacco di patate.// Se non fosse così diligente/ morirebbe d'inanizione,/ benché l'essere intelligente/ l'abbia portato alla situazione// di non aver piuma né pelo/ come il resto degli animali/ che si difendono dall'inverno/ con le loro difese naturali.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EL EXILADO

Un rayo de sol en el agua,
una palabra solamente,
aquí donde una abeja de piedra
finge beber en la fuente.

Encuentra esa sola palabra
y por un momento vuelve a ser
en este exilio que te atormenta
el poeta que ya no eres.

L'ESILIATO: Un raggio di sole nell'acqua,/ una parola solamente,/ qui dove un'ape di pietra/ finge di bere alla sorgente.// Trova quella parola sola/ e per un attimo ridiventa/ in questo esilio che ti tormenta/ il poeta che non sei più.

EL TRUENO

En Roma llueve sobre las
lúcidas calles del centro
que reciben el agua tibia
con urbana indiferencia.

En los bares iluminados
por el neón blanco los mozos
solícitos y rosados enjuagan
los pocillos de los clientes,

hasta que las diferencias sociales
por otra parte poco profundas
imprevistamente se disuelven
en la doble explosión de un trueno.

IL TUONO: A Roma piove sulle/ lucide strade del centro/ che accolgono l'acqua tiepida/ con urbana indifferenza.// Nei locali illuminati/ dal neon bianco i baristi/ solleciti e rosei sciacquano/ le tazzine dei clienti,// finché le differenze sociali/ d'altronde poco profonde/ non si sciolgono improvvisamente/ nel doppio scoppio d'un tuono.

EN LA COLONIA

A Elémire Zolla

Relee su pasado como un libro
con el protagonista invulnerable
que atravesando selvas y montañas
consigue llegar a la madurez
sin contaminaciones. Un blanco entre los negros
que tiene parientes en una Europa ideal;
un explotador de los primitivos
sostenido por una civilización superior
y por eso exento de la necesidad
de aprender la lengua de los nativos;
quienes a veces lo han maltratado
justamente porque no comprendían quién era.
Ahora se ha acostumbrado a esta tierra
/salvaje,
se ha establecido, comercia con los indígenas,
y se queda, aunque la era de la colonia
en nombre de una civilización más
/evolucionada
ya ha pasado. Puede suceder todavía
que después de alguna efímera convulsión
el respeto vuelva para quien indudablemente
es respaldado por una Europa en el cielo.

NELLA COLONIA: A Elémire Zolla// Rilegge il suo passato come un libro/ dal protagonista invulnerabile/ che attraversando selve e montagne/ riesce a arrivare alla maturità/ senza contaminazioni. Un bianco tra i negri/ che a i parenti in un'Europa ideale;/ uno sfruttatore dei primitivi/ sostenuto da una civiltà superiore/ e perciò esente dalla necessità/ d'imparare la lingua dei nativi;/ i quali a volte l'hanno maltrattato/ appunto perché non capivano chi fosse./ Ora si è abituato a questa terra selvaggia,/ vi si è stabilito, commercia con gli indigeni,/ e vi rimane, benché l'era delle colonie/ in nome di una civiltà più evoluta/ sia passata. Può darsi tuttavia/ che dopo qualche effimera convulsione/ il rispetto ritorni per chi indubbiamente/ è spalleggiato da un'Europa nel cielo.

LOS PRIMEROS

Vagaban por el jardín, y él divisaba
en la fosforescencia circundante
la turbación de la primera amante;
vagaban en silencio Adán y Eva,

y la niebla azul los envolvía
del follaje azul y de la anhelante
húmeda noche de verano sofocante
que un relámpago en el horizonte encendía.

Habían apenas nacido, pero el instinto
oscuros los empujaba hacia el mar
extendido a los pies de aquel monte oscuro.

Y se abrazaron, y en el laberinto
entraron, que no se puede destruir,
de la repetición y de lo impuro.

I PRIMI: Erravano in giardino, e lui scorgeva/ nella fosforescenza circostante/ il turbamento della prima amante;/ erravano in silenzio Adamo ed Eva,// e la foschia azzurra li avvolgeva/ dell'azzurro fogliame e dell'ansante/ notte umida d'estate soffocante/ che un lampo all'orizzonte riaccendeva.// Erano appena nati, ma l'istinto/ oscuri li spingeva verso il mare/ disteso ai piedi di quel colle oscuro.// E si abbracciarono, e nel labirinto/ entrarono, che non si può disfare,/ della ripetizione e dell'impuro.

LA NOCHE DE SAN JUAN

Lento como un animal
que gira con mansedumbre
atado a un poste central,
hoy llega el sol a la cumbre
de la elíptica boreal,
y acatando con desgano
su trayectoria diuturna
inclina otra vez la urna
de donde fluye el verano
sobre San Juan Laterano.

Hoy con fuegos de artificio
todo el hemisferio norte
celebra alegre el solsticio;
la hembra escoge consorte
y se pone a su servicio,
concibiendo al resplandor
de esas iluminaciones
las nuevas generaciones
que de un pretexto de amor
hará nacer el calor.

Es el momento fecundo;
mientras tanto, los países
del otro extremo del mundo
observan las nubes grises
del frío meditabundo
que baja de las alturas
y oleadas tras oleadas
liviano como la helada,
va esparciendo sus basuras
por las ciudades a oscuras.

LA NOTTE DI SAN GIOVANNI: Lento come un animale/ che gira con mansuetudine/ legato a un palo centrale,/ oggi il sole giunge al culmine/ dell'eclittica boreale,/ e sulle orme ormai tracciate/ dell'orbita sua diuturna/ riversa di nuovo l'urna/ da dove sgorga l'estate/ sul Missouri e sull'Eufrate.// Oggi tutto il settentrione/ sull'uscio della stagione/ celebra il suo solstizio;/ la femmina si dispone/ al coniugale servizio,/ concependo nel bagliore/ di fuochi e illuminazioni/ le nuove generazioni che da un pretesto d'amore/ farà nascere el calore.// Questo è il momento fecondo;/ intanto gli abitatori/ dell'altro estremo del mondo/ si preparano ai rigori/ del freddo meditabondo/ che scende dai monti muti,/ e che ondata sopra ondata/ come una schiuma gelata/ va spargendo i suoi rifiuti/ sui grigi campi sparuti.

Estos poemas pertenecen a la sección "Per il gato", incluida en *Luoghi comuni*, 1961. La versión española de "Noche de San Juan" pertenece al propio Wilcock y fue publicada en la revista italiana *Botteghe Oscure* en 1956.

(viene de pág. 16)

Quebrada de Humahuaca. Ahora vivo en Buenos Aires. [...] Tengo la certeza de que la poesía mala no me gusta; pero no podría definir fácilmente los elementos que constituyen la gran poesía; quizás sean la concisión, la elegancia, la riqueza y flexividad idiomática, le penetración, la erudición; en fin, la buena educación unida al genio. Y quedan por definir todos estos conceptos. / / Mis lecturas preferidas son los buenos trabajos informativos sobre poesía (no sobre la vida de los poetas, que por suerte no me inquieta); pero estos trabajos son muy escasos. En realidad, todo lo realmente serio me interesa; ya no puedo perder tiempo en frivolidades. / / Soy delgado y de estatura normal; la presencia de una fotografía mía satisface cualquier otro humilde deseo de verosimilitud." (J.R.Wilcock, noticia solicitada por los editores de una antología, 1945; recogida por César Fernández Moreno en *La realidad y los papeles*, Aguilar, Madrid, 1967)

46 Edita *Paseo sentimental* (Sudamericana, Bs. As., 1946). *"El temperamento romántico –propensión sentimental– de Wilcock parece haber buscado sin violencia, más bien con apacible naturalidad, una forma, un molde clásico. Es como si el oscilante ardor que suele caracterizar aquel temperamento buscase una quietud, un sosiego y una norma en la fría rigidez de los cánones. Dentro de los contornos de esa arquitectura inmutable y severa, erige el poeta su estremecido plinto desde el cual nos va murmurando recuerdos y nostalgias; allí lo vemos tejer, solitario y a veces melancólico, su* Paseo sentimental *a la luz que mana la memoria del 'tiempo perdido' [...]."* (César Rosales, *Sur* N°145, noviembre de 1946)

Publica *Los hermosos días* (Emecé, Bs. As., 1946).

47-52 En julio de 1948 gana el concurso de cuentos de la revista *Sur* con el relato "Hundimiento". Debido a sus arbitrariedades, a su agudeza verbal y a su erudición, es sistemáticamente detestado por la mayoría de sus contemporáneos. Teme complots, sabotajes. Concurre a una cena organizada por la SADE, llevando su propia comida por temor a ser envenenado. En el N° 172 de *Sur* (febrero de 1949), Wilcock publica "Historia técnica de un poema" (reeditado en *El Jabalí* N°1, noviembre 1993). *"Wilcock se detiene a analizar cada paso de la escritura de un soneto, y de estos análisis no surge ni siquiera un aserto de validez relativa; surgen temores, recetas técnicas, sutilezas tales como que la palabra 'colilla' parece tomada de un idioma extranjero, desproporciones entre el 'tiempo de elaboración del poema' y nuestra espera del resultado, etc. Y surge, finalmente, el poema. Pero el poema nos desconcierta por su pobreza. Cuando leíamos cada línea como se lee una cita, encontrábamos a la vez el eco de la dificultad y la configuración vaga de sus posibilidades, pero al leerlo completo sobreviene esa desilusión que producen los grandes poemas escritos en otras lenguas cuando los leemos (después de soportar la perorata del antólogo) en una pobre traducción. De hecho el acto literario se encuentra por encima de los hombres y sus curiosidades. De hecho la literatura respira sobresaltada en esos abismos que se abren entre la actividad crítica y el vuelo luminoso (aunque malogrado) de cualquier proyecto poético."* (Luis Chitarroni, "La nieve y su reflejo: un negativo del mundo", en *Sitio* N° 3, agosto 1983).

Asqueado de la situación política abandona su casa de la calle Montes de Oca y viaja en barco a Inglaterra donde trabaja como traductor en la Central Office of Information, y como comentarista en la BBC.

53 Publica *Sexto* (Emecé, Bs. As., 1953). *"El tema de* Sexto, *aunque apenas aparezca, es, como siempre, la fusión mística de la sensibilidad con las imágenes naturales de lo ilimitado: la noche, el viento nocturno donde la luna y las estrellas [...] retozan o huyen despavoridas como Diana y su jauría. El motivo, el amor, se funde al tema órfico que legitima todos los extravíos de la carne, pero esta vez (y he aquí la originalidad del libro) desciende –como el albatros baudeleriano– a la noche menesterosa y promiscua, iluminada por los afiches publicitarios, de las ciudades. La crítica y el juicio se incorporan, entonces, a esta escritura fundamentalmente bella con repulsivos feísmos. Y son feísmos porque el autor no abandona en ningún momento las convenciones de la tradición clásica. Siguiendo el ejemplo de Baudelaire y los últimos simbolistas, y, sobre todo, la lección del primer Eliot, Wilcock pasa –por la incongruencia que se genera entre forma y contenido– de la sublimidad al grotesco. Lo que, por otra parte, hemos llamado regresión órfica (sólo en virtud de la evolución de la poesía moderna), deja de ser tal para pasar a constituir una tácita religiosidad donde se refugia y relampaguea la utopía."* (Ricardo H. Herrera, op. cit.)



SEXTO

por
J. R. Wilcock

EMECÉ

54-57 Odio hacia Inglaterra. Regresa a Buenos Aires, pero proyectando irse de nuevo. Comienza a publicar en la revista *Ficción* una sección fija sobre literatura inglesa, que se interrumpirá en 1960. Traduce, con fruición y benevolencia, una cantidad indeterminada de libros del inglés, del alemán y del italiano. A él se deben, entre otras, versiones del *Fausto* de Marlowe, los *Diarios* de Kafka, los *Cuatro Cuartetos* de Eliot y *El poder y la gloria* de Grahan Greene.

Piensa en trasladarse a Costa Rica. Finalmente opta por Roma en donde permanecerá hasta 1956 trabajando de traductor para la edición castellana de *L'Osservatore Romano*. En 1955 recibe la visita, en Roma, de Ernesto Schóó: *"Vivía modestamente, como siempre, en un departamento alejado del centro, en uno de esos monoblocks siniestros que los italianos se empeñan en denominar* palazzi *y que en pocos años derivan hacia una ruina más patética y obscena que las de la antigüedad."* (Ernesto Schóó, op. cit.) A la noche siguiente Wilcock y Schóó comen juntos *"una módica y esplendo-*

(sigue en pág. 19, col. 5)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

J. R. Wilcock - traducción de Guillermo Piro

Italienisches Liederbuch

¿Quién me defenderá de tu bello rostro?
Michelangelo Buonarotti

¡COMO ENRIQUECES...

¡Cómo enriqueces, cómo me enriqueces!
Estaban algunos de los más ricos de Italia
y yo dije, "estoy a su servicio",
y pensaron, "es más rico que nosotros".
Olimpia albergó al más grande de los dioses,
Efeso a Artemisa criselefantina,
yo tengo un teléfono y llamo a este número
y tu contestas y dices "soy yo".

Come arricchisci, come mi arricchisci!/ C'erano alcuni tra i più ricchi di Italia/ e io ho detto, "sono al suo servizio"./ e hanno pensato, "è più ricco di noi"./ Olimpia ebbe il più grande degli dèi,/ Efeso Artemisa criselefantina,/ io ho un telefono e chiamo questo numero/ e tu rispondi e dici, "sono io".

DELANTE TUYO LA MULTITUD...

Delante tuyo la multitud se abre sorprendida,
caen de las casas los baldes de agua
de los limpiavidrios asomados a las ventanas,
vasos, diarios, sábanas enamoradas,
del Esquilino, de Piazza del Cinquecento
descienden blancas columnas de novicias
estáticas con tiras con un verso de Kleist
"su cabeza está envuelta por rayos",
largas tiras de estofa que se enrollan
a los paragolpes, a los vigilantes, a los turistas:
mira cómo haces surgir una religión
cada vez que bajas por Via Cavour
y todos se convierten a la belleza,
cinco helicópteros te siguen desde lo alto,
la alcoba te espera sobre el balcón
de los Borgia y el sonidista en la vereda
con su coro listo de graduados,
pero tú con el paso de quien tiene por padre un río
y por madre la luna indiferente
bajas sin atender a los embotellamientos del tráfico,
a las bocinas que saludan tu llegada
preanunciada por aromas de bergamota
y ya del Foro está viniendo a tu encuentro
el intendente de Roma todo de blanco
y quién otro del Municipio sabe
quién mejor merece los honores de la Urbe,
Gracia de la Ciudad, Cetro de la República,
que ahora frente a la Protectora de Animales
hasta despiertas el amor de los perros,
el homenaje de los semáforos y las golondrinas,
los sentidos de los prelados y los poetas,
tu primavera en cualquier lado y en todo momento.

Davanti a te la folla si apre stupita,/ cadono dalle case i secchi d'acqua/ dei lavavetri sporti sui davanzali,/ vasi, giornali, lenzuoli innamorati,/ dall'Esquilino, da Piazza dei Cinquecento/ scendono bianche colonne di novizie/ estatiche con strisce con un verso di Kleist/ "il capo suo è circonfuso di raggi"./ lunghe strisce di stoffa che si arrotolano/ ai paraurti, ai vigili, ai turisti:/ vedi come fai sorgere una religione/ ogni volta che scendi per Via Cavour/ e tutti si convertono alla bellezza,/ cinque elicotteri ti seguono dall'alto,/ la camera ti aspetta sul balcone/ dei Borgia e il fonico sul marciapiede/ con il suo coro pronto di laureati,/ ma tu col passo di chi ha per padre un fiumme/ e per madre la luna indifferente/ scendi senza badare agli ingorghi del traffico,/ ai clacson che salutano il tuo arrivo/ preannunciato da aromi di bergamotto/ e già dai Fori ti sta venendo incontro/ il Sindaco di Roma tutto in bianco/ e chi altro ancora del Comune sa/ chi meglio merita gli onori dell'Urbe,/ Grazia della Città, Scettro della Repubblica,/ che ora di fronte alla Protezione Animali/ perfino svegli l'amore dei cani,/ l'omaggio dei semafori e le rondini,/ i sensi dei prelati e dei poeti,/ te primavera ovunque e in ogni tempo.

TODOS DESAPARECEN CUANDO...

Todos desaparecen cuando duermen, tú no,
la ciudad vive de sus maravillas,
el Coliseo, el Palatino, el Panteón,
Castel Sant'Angelo siempre encendido en exhibición
toda la noche, y tú, sobre el Trastevere,
como un resplandor visto desde el Aventino
un estrato difuso de noche brillante
descrito así en un diario: "El brillo
parece emanar de una habitación
en planta baja, cerca de la entrada,
y envidriar los muros del edificio
a pesar de no ser transparentes del todo,
hacia lo alto irradiante como el latido
del corazón de alguien que está durmiendo
notablemente regular por otra parte.
De los muros y de los techos esta luz
se difunde entre las antenas de TV
para después refractarse suavemente pulsando
sobre la cobija de las nubes bajas
que descansan siempre sobre la ciudad en verano.
Los habitantes del fúlgido edificio
parecen no haberse percatado del fenónemo,
visible incluso desde el Monte Mario".
¡Oh, ustedes, cazas a reacción, no turben
aquel latido, aquel sonido, aquel esplendor!

Tutti scompaiono quando dormono, tu no,/ la città vive delle sue meraviglie,/ il Coloseo, il Palatino, il Panteon,/ Castel Sant'Angelo sempre accesi in mostra/ tutta la notte, e tu, sopra Trastevere,/ comi un bagliore visto dell'Aventino/ uno strato soffuso di notte lucida/ così descrito da un giornale: "Il brillio/ sembra emanare da un'abitazione/ a pianterrreno, vicino all'ingresso,/ e invetrare le mura dello stabile/ pur non del tutto trasparenti, comunque/ verso l'alto irraggianti come il battito/ del cuore di qualcuno che sta dormendo/ notevolmente regolare d'altronde./ Dalle mura e dal tetto questa luce/ si effonde tra le antenne della TV/ per poi rifrangersi soavemente pulsando/ sopra la coltre di nuvole basse/ che grava sempre sulla città d'estate./ Gli abitanti del fulgido edificio/ sembrano non essersi accorti del fenomeno,/ visibile persino da Monte Mario"./ O voi caccia a reazione, non turbate/ quel battito, quel sonno, quel lucore!

NO DESAPARECIO LA MAJESTAD...

No desapareció la majestad de la tierra
ni a tu lado es posible ser pequeño,
transformas en grandes duquesas a las acomodadoras
/del cine
con una sonrisa o el gesto de entregar la entrada,
y cuando en la luz azul y amarilla
te sientas y tiras hacia atrás los cabellos
entrecerrando los labios al Panavisión,
¿quién miraría a otro lado? Sólo un sifilítico,
un desgraciado, un nazi, un mogólico,
y si alguno mira el film
es porque lo has vuelto bello con la mirada.
Pero cuando el largo rumor de la gente se calma,
la sala se transforma en el espacio,
terciopelos rojos cubren las butacas,
las filas se ramifican al infinito,
no es más un cine, a lo mejor es Santa Cecilia
o un Auditorio en el Paraíso,
quiénes son de hecho esos niños que cantan,
qué son esos cobres de Berlioz
y ese Himno a la Alegría que explota de pronto
seid umschlungen Millionen,
quiénes son esos millones que se umschlingen
y por qué Alegría, si no tú? De verdad
no desapareció la majestad de la tierra.

Non è scomparsa la regalità dalla terra,/ nè accanto a te è possibile essere piccoli,/ fai granduchesse le maschere al cinema/ con un sorriso o il gesto di porgere il biglietto,/ e quando nella luce azzurra e gialla/ ti siedi e getti i capelli all'indietro/ socchiudendo le labbra al Panavision,/ chi guarderebbe altrove? Solo un luetico,/ un reietto, un nazista, un mongoloide,/ e se qualcuno insomma guarda il film/ è che l'hai reso bello con lo sguardo./ Ma quando il lungo brusio si calma,/ la sala si trasforma nello spazio,/ velluti rossi coprono le poltrone,/ le file si diramano all'infinito,/ non è più un cinema, forse è Santa Cecilia/ o un Auditorioum proprio in Paradiso, / chi sono infatti quei bambini che cantano,/ che sono quegli ottoni da Berlioz/ e quell'Inno alla Gioia che scoppia a un tratto / *seid umschlungen Millionen*,/ chi sono quei milioni che si *umschlungen* / e per che Gioia, se non te? Davvero / non è scomparsa la regalità dalla terra.

DIGAN LO QUE DIGAN DE HELIOGABALO

Digan lo que digan de Heliogábalo,
de Mesalina, de Margarita de Navarra,
son invenciones, y todavía son
la sola verdad de sus nombres.
De ti dirán en cambio que ibas a la escuela
y después volvías a casa a hacer los deberes:
alguno deberá contar tus milagros.
Por ejemplo la vez que en el Ostiense
llegaste al Correo después de hora
y todo el personal salió cantando
a suplicarte que dejaras la carta,
y después se pusieron a rodar entre las flores
comiendo peonías bajo Scanderbeg,
mientras los carteros levitaban por el aire
con los ojos desorbitados de placer.
O en Fiumicino cuando seis DC8
al saber que te dolía un diente
hicieron una ronda tan ensordecedora
que los peces se asomaban erectos en el mar,
y de lo alto caían analgésicos
nebulizados a través de los reactores.
O la vez en Lubriano que tenías sed
y al instante surgieron tres manantiales de la toba
o aquel regreso por la Autostrada del Sole
cuando todos los autos se apartaban
en la línea amarilla de emergencia
para no fastidiarte, porque dormías.
Recuerdo aquella noche en Laterano
cuando los doce apóstoles de la Basílica
blancos y teatrales delante de los reflectores
se movieron y te señalaron con el dedo
a ti que corrías por la plaza con el perro,
y también una vez que te siguió un tranvía
enamorado, fuera de los rieles.
Y no has dejado de esparcir prodigios;
subviertes es verdad el orden natural
pero he esperado tanto que lo subvirtieras.

Qualunque cosa raccontino di Eliogabalo,/ di Messalina, di Margot di Navarra,/ sono invenzioni, e tuttavia sono/ la sola verità dei loro nomi./ Di te diranno invece che andavi a scuola/ e poi tornavi a casa a fare i compiti:/ qualcuno dovrà dire i tuoi miracoli./ Per esempio la volta che all'Ostiense/ arrivasti alla Posta dopo l'ora/ e tutto il personale uscì cantando/ a supplicarti di lasciare la lettera,/ e poi si misero a ruzzolare tra i fiori/ mangiando peonie sotto Scanderbeg,/ mentre i postini si libravano in aria/ con gli occhi stralunati dal piacere./ O a Fiumicino quando sei DC8/ alla notizia che ti doleva un dente/ fecero un carosello così assordante/ che i pesci si affacciavano dritti nel mare,/ e dall'alto calavano analgesici/ nebulizzati attraverso i reattori./ O la volta a Lubriano che avvevi sete/ e a un tratto sorsero tre sorgenti dal tufo,/ e quel ritorno sull'Autostrada del Sole/ quando tutte le macchine si scansavano/ sulla corsia gialla di emergenza/ per non darti fastidio, perchè dormivi./ Ricordo quella sera in Laterano/ quando i dodici apostoli della Basilica/ bianchi e teatrali davanti ai reflettori/ si mossero e indicarono con il dito/ te che correvi sul piazzale col cane, / e anche una volta che ti inseguì un tram/ innamorato, fuori dalle rotaie./ E non hai smesso di spargere prodigi;/ sovverti è vero l'ordine naturale/ ma ho tanto atteso che lo sovvertissero.

¡COMO SIN TI TODOS SON PALIDOS!

¡Cómo sin ti todos son pálidos,
parecen higos dejados bajo la lluvia,
y cómo caen en el lamentable equívoco
de dirigirme aquí gesto y palabra
cuando estoy contigo, allá, allá!

Come senza di te tutti son pallidi,/ sembrano fichi rimasti sotto la pioggia,/ e come cadono nell'increscioso equivoco/ di rivolgermi qui gesto e parola/ quando sono con te, di là, di là!

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Variaciones sobre Wilcock

A continuación, una serie de artículos escritos especialmente para este *dossier*, a excepción del de Miguel Murmis, tomado del suplemento cultural de *Página/12* (noviembre de 1992); diferentes enfoques de la obra en verso y en prosa de J.R.Wilcock, y diferentes hipótesis sobre sus cambios de medio, de estética y de lengua.

Una escisión trágica

Enterarse de las vicisitudes de un corazón sensible puede ser de interés para sus allegados, sus enemigos, su terapeuta, su confesor o quienes en ese espectáculo aspiran a encontrar la voz que exprese sus propios sufrimientos, incertidumbres y regocijos, para no vivirlos tan a solas o darse cuenta o imaginar que los tienen. Lo que aparece como confidencia en tantos poemas de Martí, de Baudelaire, de Vallejo, o incluso de Pizarnik, importa más allá de lo ocasional, si importa, no porque dé a conocer o a admirar lo que le pasó a la persona que escribe sino porque pone en escena las alternativas de concreción de una situación espiritual, trama un juego entre la subjetividad y la escritura; la subjetividad ahí es para la escritura un incomprensible objeto que la obliga o la incita a desplegarse. Lo demás es poesía informativa de los acontecimientos del alma, consoladora o arrulladora. Rara vez hizo otra cosa que esto último Juan Rodolfo Wilcock en los seis libros de poemas que escribió cuando vivía en la Argentina y participaba de la Generación del Cuarenta.

No hace falta aceptar el lugar común de las generaciones para reconocer que la Generación del Cuarenta existió, en tanto al amparo explícito de ese nombre algo ocurrió en muchos poemas de muchos autores durante una cierta época*. Acerca de sus principales rasgos –más decisivos en algunos casos, más laxos o provisorios en otros– ya se escribió mucho: conservadurismo formal, propensión al suspiro, el llanto o la queja, vocabulario incapaz de admitir palabra o expresión que no cuente con un rancio abolengo en las letras hispánicas, incapacidad de detener la atención en lo inmediato, lo material, lo particular y lo concreto, rechazo del ejercicio de las facultades intelectuales, carencia de humor. En general, una poesía que se la pasa manifestando grandiosos anhelos irresueltos, lamentando lo que se perdió y soñando con una calma exenta de conflictos. Lo que, por supuesto, ni a Wilcock ni a otros impidió producir poemas de precisa construcción, armónica sonoridad y agradables imágenes (incluidos esporádicos hallazgos, como el "quevedismo" que González Lanuza detecta en *Ensayos de poesía lírica*: *"las horas que al placer nacieron solas"*).

Acerca de cómo esto aparece en Wilcock casi nada interesante hay para decir que de un modo u otro no esté ya en el imprescindible ensayo que le dedicó Ricardo Herrera (aunque su capacidad para detectar valores, cambios y la irrupción de una actitud crítica en *Sexto* parecen depender menos de la agudeza que de la buena voluntad, el afecto o la necesidad de confirmar una tesis). A modo de ilustración, simplemente, se puede señalar la abundancia de los "Oh" y los "quisiera", de preguntas retóricas (*"¿A dónde están ahora los días compartidos?"*), de palabras y expresiones del estilo de "arpegios", "trémula", "aire de oro", "férvida penumbra" o "íntimo nimbo", además de toda la imaginería de ángeles, jardines, rosas y crepúsculos, o la abrumadora recurrencia con que aparece el tópico de la indefensión: un yo lírico desprotegido frente a un mundo insensible y grosero, los padecimientos de un espíritu superior, redimido y santificado por un ansia de excelsitud. No la estrategia del solitario que extrae fuerza de flaquezas (Machado, Ortiz, Perlongher, Carver) sino la del que hace de la necesidad virtud, no la insatisfacción del que busca sino la del que se ve exilado de un paraíso inmóvil.

Algo que permite hoy la lectura del Wilcock "argentino" es advertir cuál fue la gran empresa del cuarentismo: la construcción de un gran imaginario reparador que amortiguara los inquietantes choques con las frustraciones de vivir. Aun más significativo para un interés literario, sin embargo, es el peso que en esa poética tiene el consenso –entre los poetas y entre los poetas y la sociedad– en torno del rol del poeta y de la concepción de que la poesía ya está hecha y sólo se trata de aplicarla, entendida como un conjunto de normas, saberes y creencias previamente aceptados. La confianza en que las palabras dicen lo que está establecido que dicen y la negativa del poeta a poner en cuestión sus instrumentos, no sólo la lengua y las técnicas y retóricas sino la propia percepción del mundo, los propios sentimientos y las propias ideas. Otra posible evidencia que se desprende de leer esos poemas, entonces, es la de una tensión trágica entre el Wilcock dedicado a cumplir sólidos pactos de lectura y el otro Wilcock, el intelectual huraño, inteligente y perfeccionista, lúcido y sarcástico hasta la crueldad. No sólo porque así lo describen quienes lo trataron sino, sobre todo, porque es el que toma la palabra en sus trabajos críticos y en los cuentos de *El Caos*.



Dibujos de Luis Chitarroni.

Así tal vez se entienda mejor el cambio de lengua y de país y la abismal grieta entre la poesía castellana y la italiana de Wilcock. Casi justificándose, el Wilcock maduro habló de "una máscara" para referirse al viejo tramo de su obra, como si sólo bajo esa cobertura rígida hubiera visto factible el acto profano de escribir. Pero tal vez la máscara se había vuelto el rostro y ninguno de los movimientos para desentumecerla bastó: no había distancia posible y, por lo tanto, espacio para ejercer los desplazamientos de la letra. Como la historia del príncipe envarado y bello que un día se descubre sapo, abandonado a ese destino rugoso y turbio en el que la mirada de los demás poco importa. Del cumplimiento eficaz de una función en la institución literaria a los riesgos imprevisibles de la escritura, de la certidumbre de saber quién se es al perpetuo redescubrimiento en la autodestrucción. La mayoría de las veces, la metamorfosis se produce en el sentido contrario.

Daniel Freidemberg

* Con particular definición, fuerza y presencia a partir de la aparición en 1940 de la revista *Canto* (Devoto, Orozco, Castiñeira de Dios, Calamaro, Molina, Ferreyra Basso, Chohuy Aguirre, Wilcock, etc.) y el otorgamiento, también en ese año, del Premio Municipal a los dos primeros libros de dos poetas jóvenes, *Libro de poemas y canciones* de Wilcock y *Gallo ciego* de César Fernández Moreno. Tal vez no haga falta aclarar que también en los 40 empezaron obras tan poco identificables con las pautas entonces predominantes como las de Girri, Giannuzzi, Bayley o Pellegrini, que Molina es cuarentista apenas por su participación en *Canto* y que en autores como Orozco o Sola González la asunción de un tono y/o un "espíritu de época" generalizados suele ser la base desde la que parten indagaciones poéticas bastante más singulares.

El artista y su advertencia

"La convicción que experimenté de no poder derrumbarme nunca, porque era hasta tal profundidad un artista (malo o bueno, para el caso es lo mismo) que mi claridad resurgiría de cualquier escombro." Esta convicción fundamental que Wilcock menciona en su carta de junio de 1952 hacía que quienes lo tratábamos aprendiéramos para siempre que la relación con el arte puede modelar y sostener una vida. Para él, saber que era artista no era saber que era un gran poeta: "Si no se me entiende sólo existo por mis obras y éstas son incoloras, pocas" (mayo de 1954). En los peores momentos su relación con el arte sigue vigente: "Te aviso de todos modos, no tengo más principios éticos sino viejas manías... Tal vez te satisfaga el hecho de que sí me quedan principios estéticos" (abril de 1954). "Entre suicidarme y no suicidarme, entre tanto pinto. Hace un tiempo decidí dejarme morir de inanición" (agosto de 1954).

En las cartas que recibí en la década del 50 su convicción de ser artista estaba acompañada por otros dos sentimientos básicos: el de que la sociedad, toda sociedad, quiere destruir al artista y el de que ese gran horror prevalece en una sociedad como la inglesa mientras que algo es

(sigue en pág. 20, col. 2)

(viene de pág. 17)

rosa fuente de pasta en una trattoria cercana a Stazione Termini", en un recinto que había sido otrora un granero papal y, mucho antes, parte de las colosales Termas de Diocleciano.

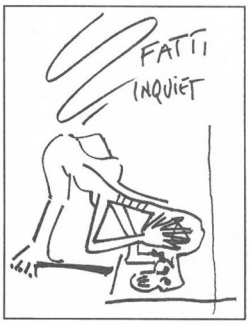
Regresa a Buenos Aires y, a pedido de Basilio Uribe, comienza a trabajar junto a H. A. Murena en el suplemento literario del diario *Crítica*. Escribe, junto con Silvina Ocampo, la "tragedia poética" *Los traidores* (Losange, Bs. As., 1956, reeditado por Ada Korn Editora, Bs. As., 1988). *"Por densa que sea la sustancia trágica con que la pieza ha sido elaborada, resulta que los crímenes, las conspiraciones, las falacias, todo transcurre como en un sueño, como movido por un impulso lírico tan potente que impide la formación del poso sombrío de aquella sustancia. Nada pretende ser verosímil –aunque sea histórico el crimen que pone en movimiento el mecanismo dramático–, pero no es tampoco inverosímil. [...] Las criaturas de* Los traidores, *por atormentadas o alucinadas que sean, no tienen otra realidad –en un sentido carnal, de humanidad con sangre y sexo además de espíritu– que las que les presta la imaginación poética de los autores. Son como sombras que reclaman versos hermosos [...]."* (Ernesto Schóó, *Sur* N° 243, diciembre de 1956; ver también nota de Fernando Toloza en *Diario de Poesía* N° 13, primavera de 1989)

Una tarde de abril, viajando en colectivo, comunica a su amigo Antonio Requeni: "Me voy a Italia a escribir en italiano; el castellano ya no da para más."

58-59 Recorre las librerías porteñas y compra todos los ejemplares disponibles de sus seis libros de poemas para destruírlos antes del viaje. Aparece en *Sur* N° 256 (febrero 1959) el poema "Villa Barberini" ("L'esiliato" luego en *Loghi comuni*). Convence a Héctor Bianciotti, a quien encuentra casualmente en la plaza Libertad, para que abandone el país junto con él, pero una vez a bordo del barco que los lleva a Europa, Wilcock deja de dirigirle la palabra, y al llegar a destino lo abandona sin dar explicaciones.

Se radica en Roma, en una casa sin muebles cerca de Cinecittá, en donde los libros se alineaban en el suelo, contra la pared. Publica *Il Caos* (Bompiani, Milán, 1960) traduciendo él mismo sus relatos españoles, ligeramente condensados, de los cuales el más reciente tiene quince años y los menos treinta.

60 Aparece *Fatti inquietanti:* noticias recogidas de los diarios, transformadas, reelaboradas e, incluso, inventadas por él. Aparecen sus últimas colaboraciones en revistas argentinas: el relato "El Caos" en *Sur* N° 263 (junio de 1960) y "La Fiesta de los Enanos" en *Ficción* N° 24-25 (junio de1960). Conoce a Livio



(sigue en pág. 20, col. 1)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

(viene de pág. 19)

Bacchi, que luego se convertirá en su hijo adoptivo y en el albacea de sus derechos de autor.

61 Aparece, editado por Il Saggiatore, de Milán, el libro de poesías *Luoghi comuni*.

62 Busca casa para mudarse. La encuentra, al sur de Roma, en Lubriano di Bagno Regio, cerca de Viterbo, donde tiene como única compañía un gato. Dice su amigo Ruggero Guarini: *"Wilcock lleva años viviendo en el campo, en una casita sencilla, con pocos muebles, escasos cacharros y un estante de libros. Creo que en su guardarropa sólo hay dos sacos, tres o cuatro camisas desgastadas, algún pullover agujereado y unos cuantos pantalones de pana: todo ello ropa comprada en mercados de segunda mano. Además del teléfono, del cual también se sirve para charlar con los amigos, sus grandes lujos son un viejo Volkswagen, con el cual (pero cada vez menos) aparece en ocasiones en Roma, y una buena radio para escuchar, cuando lo dan y tiene ganas, un lied de Hugo Wolf o un cuarteto de Anton Webern. Pero tampoco él trabaja: escribe poemas y cuentos, pergeña algún artículo para la prensa, traduce dramas elisabethianos y, echado en un diván, lee y relee a Joyce y Wittgenstein".* (Fragmento de un artículo de Ruggero Guarini que, a manera de evocación, publicó Anagrama en la edición española de *La sinagoga de los iconoclastas*)

Bompiani publica *Teatro en prosa e versi*. *"El período italiano de la obra de Juan Rodolfo Wilcock ha dejado atrás al poeta de* Los hermosos días, *pero no, afortunadamente, al poeta. Ahora lo es del caos, las alucinaciones y el sarcasmo, según lo ha mostrado su último libro de narraciones y recientemente su* Teatro en prosa e versi. *Una potente y audaz imaginación puebla el mundo del sueño con la corporización de seres pretéritos, mezclados con los actuales, de espectros, monstruos del aire y ángeles. [...] El teatro de Wilcock recuerda al drama medieval, como representación suprema donde toda clase de seres tiene cabida en la realidad; pero si en este último hay una mente superior ordenadora, en el presente una fuerza caótica combina y mezcla al azar los hechos. Wilcock hace las veces de deidad caprichosa que juega con las criaturas imaginarias de sus visiones. Entre las obras reunidas en el volumen de Bompiani,* La familia *tiene un carácter diverso. Es una mirada sarcástica a la institución familiar desmembrada, captada en una imagen escénica neta y tensa; la única pieza escrita totalmente en prosa. No hay ángeles ni monstruos, sino seres de un realismo exasperado y cáustico. En el pórtico central de un ministerio, una noche de lluvia reúne por azar a cuatro personas que resultan ser padre, madre, hermana y hermano. Se reconocen con la alegría intrascendente de simples conocidos, proponen pasar la noche en el cine y al fin se dispersan con la misma cordial indiferencia. Acaso con* Il Brasile, *también en un acto y donde el enfrentamiento de una madre y una hija, ya madura, adquiere fuerza impresionante, constituye la obra más valiosa como creación dramática. En cuanto a* Giulia Donna, *que cierra el volumen, es la traducción al italiano, en verso y con algunas reducciones, de* Los traidores. *[...] Tanto en prosa como en verso el lenguaje de Wilcock es admirable por su justeza, por su lúcida expresión de lo irónico, por su aliento poético."* (Jorge Capello, *Sur* N° 278, octubre de 1962)

(sigue en pág. 21, col. 5)

(viene de pág. 19)

distinto en la "incógnita Argentina inexpresablemente espiritual" de que habla en *Sexto*. La tendencia destructiva de la sociedad se identifica para él con el papel de los adultos: "Porque yo, para poder seguir creando, tengo que mantenerme en un estado que no muy equivocadamente podría llamarse de adolescencia. Yo no sé qué hacer ante una persona mayor, no quiero verlas, les tengo miedo, son esos sacerdotes con un cuchillo de pórfido, los sacerdotes de la familia, por ejemplo, y la familia quiere matar al artista; sacerdotes de la moral y la moral quiere romper lo que el artista crea; sacerdotes de la costumbre, que aborrece la verdad". "Nunca he visto un adulto que se interese por la vida de un artista, siempre tratan de aplastarlos con armas. Tan eficaces seguramente han de proporcionárselas la tradición y la animalidad universal amenazada por el pensamiento, ya que no puedo concebir que ellos solos tengan el poder de inventarlas" (junio de 1952). Esto lo escribió como advertencia para un joven que podía ser asimilado a ese mundo de los adultos y que cuarenta años después le agradece (le agradezca) la advertencia y el haber llegado a una relación personal con la poesía, aun teniendo a la vez familia: "En usted el desarrollo progresivo de la virilidad hacía nacer un adulto, una persona mayor... era usted el que corría peligro, usted el que necesitaba una protección. No sé si esta carta le llegará a tiempo, sospecho que es una cuestión de semanas, y en un momento dado ya no podrá entenderla. Un hombre se salva cuando la velocidad de su aprendizaje es mayor que la de su envejecimiento" (junio de 1952).

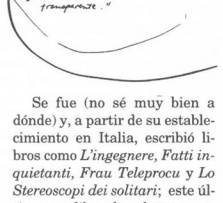
Su rechazo general de la sociedad se fortaleció en Inglaterra, país que para él representó una forma concentrada de sociedad insoportable: "El odio que le tengo a Inglaterra; creo que no hay una sola cosa que me guste en este país salvo el hecho de ganar más dinero que en B.A. pero de qué me sirve el dinero en este agujero de barbarie" (febrero de 1954). Pensó en ir a Costa Rica "o por lo menos a un lugar donde tuviera la seguridad absoluta de no ver ingleses que me hacen tanto daño a la salud y me envejecen y hasta silencian literariamente. Empecé a escribir un tratado de ética... procedo de acuerdo a las peores convicciones convertidas en instinto por el uso. Es tal el asco que siento ante Londres". Pero chocar con ese mundo tambien tenía que ver con ser argentino: "Estoy harto y tranquilo. Para un argentino, la vida europea resulta tan poco espiritual. Y si uno no se sintiera demasiado argentino, lo obligarían los demás que son tan otra cosa" (octubre de 1953). Buenos Aires sigue siendo un lugar donde "el espíritu y la pureza" existen: "Pero mi deseo de un poco de Buenos Aires es tan tremendo que me mareo solamente al nombrarlo y comprendo en todo a Borges que no concibe vivir en otra parte bajo ninguna circunstancia. Dios me arrebate de estas negras colinas de tontería, incidentalmente". ¿Qué habrá ocurrido con la contraposición Europa (¿Inglaterra?)-Argentina en Italia? Los primeros momentos en Italia fueron terribles: "La miseria me acosa, me devora y se levanta sobre esta página como una alucinación de las zonas árticas aunque hace tanto calor que pierde eficacia y se funde en pereza y hambre" (agosto de 1955).

Pero finalmente llegó una postal, que veo es la última comunicación escrita que recibí: "Veo a la Argentina como una inmensa traducción; aquí en cambio me traducen" (diciembre de 1955). Murió en Italia. Hoy hay que traducirlo del italiano.

Miguel Murmis

Rodolfo Sexto

El último libro de Wilcock en la Argentina fue un volumen de poemas, *Sexto,* que recupera temas de los anteriores, pero de una manera tan feroz que resulta inútil darse cuenta. El extravío, la intención retobada, la paciencia y, por momentos, la autoparodia subrayan el carácter ordinal y definitivo de *Sexto*. Los años en la Argentina no habían sido fáciles para alguien que a pesar de todo lo que hizo logró el anonimato: ser, a pesar de la reputación –el poeta, el traductor, el prestigioso, el favorito del grupo *Sur* del ala Silvina–, nadie.



Se fue (no sé muy bien a dónde) y, a partir de su establecimiento en Italia, escribió libros como *L'ingegnere, Fatti inquietanti, Frau Teleprocu* y *Lo Stereoscopi dei solitari*; este último, un libro de relatos engañoso; según el autor, es en realidad "una novela con setenta personajes principales que no se encuentran nunca".

N.U. (el secreto de su identidad es de wilcockiana importancia) lo conoció en el exilio, fuera de casa. "Me llevó hasta él un muchacho que hacía doblajes. Yo le llevaba algunas cartas. 'Deberían ajusticiarlo', le dijo al muchacho del doblaje después, y éste tuvo la delicadeza de contárselo a alguien que me lo tradujo. Parecía el huésped ideal de la hospitalidad de sus víctimas, siempre asombroso y lejano. Confieso que estuve siguiéndolo toda esa noche para tener alguna anécdota, pero sólo porque él me lo había sugerido. No se produjo ninguna, o surge demorada y torpe ahora, como consuelo vestía ropa vieja, comía cosas dulces sin empalagarse nunca, miraba confiadamente a un gato que nunca le contestó. Yo iba atrás de él, con un ejemplar de *Botteghe Oscure*, esperando el milagro y tropezando siempre con la sombra necia de su ausencia".

El único libro de narrativa en castellano de Wilcock* tiene características bastantes extrañas. Por ejemplo, había sido escrito y publicado en italiano diez años antes. En italiano, no: "en tan raro castellano", como le escribió a Silvina Ocampo. Se trata de *Il Caos*. Después lo modificó y lo hizo reeditar con el nombre de otro cuento, *Parsifal*.

"No seguí viéndolo pero seguí leyéndolo", cuenta N.U., "y cuando volví a la Argentina leí *El Caos* en español, tal como apareció en 1972 ó 73. Es un libro capaz de sustentar la leyenda de Wilcock aunque todos carezcamos de anécdotas, hecho de importancia mucho más significativa de lo que puede creerse en un país atareado por otros mitos, y atardecido".

Las definiciones de *El Caos* –tanto como su sensibilidad epigramática y el arte de sus enumeraciones caóticas– están en la referencia inevitable que caería de la boca de todos los buenos europeos: Borges. Apunta N.U.: "No hay que olvidarse que Borges ya competía con Jagger en prestigio gangsteril para estos cultos universales. (Cfr. *Perfomance*, el film de Nicolás Roeg)." Pero Wilcock en *El Caos* no hace buena letra a pesar del parangón: su antiperonismo es radiante y rabioso, su traducción del cuento que Borges y Bioy habían publicado en la *Antología de la literatura fantástica* es casi desafiante: un enjambre de rimas y razones sin precedentes, que revela la alevosía ingrata de quien se jacta de escribir mal. Wilcock le crea un problema a la literatura argentina porque no es ninguno de sus emblemas tranquilizadores: la cultura nunca le pareció suficiente. Wilcock no es el filisteo ilustre, el extranjero extrañado que se contrae y computa los contrastes; no, su europeísmo feliz cuando ventila opiniones da una vuelta entera, y hace de esa insolencia que congenia la arrogancia y la antipatía un valor ante el cual la ironía borgeana parece, por citar algo, tan inofensiva como la hierba. El hombre de letras, el ingeniero civil no se fue a Europa para horrorizarse de lo que había quedado atrás, sino para coleccionar un nuevo museo de horrores. Su inocencia tiene límites; su cultura, no. N.U. dice, después de citar un párrafo de "La noche de Aix" que finge confundir el desconcierto del protagonista con el del narrador: "No me di cuenta, mientras estuve con él, mientras lo seguía, hasta qué punto exigía que fuera preciso; me di cuenta después, leyéndolo. Tarde. Imagino de qué modo me pasó por alto, como una oración vaga y desafinada que se lee para que la noche llegue, aunque ni la oración ni la noche puedan tararearse. ¿Quién era yo? Cualquiera tratando de seguir el ritmo de su paso a sus espaldas. Yo no sabía qué pedirle, aunque él supiera. Sí: una anécdota. Pero los efectos descarrilaron sin gracia de las causas, y ahora creo verlo, después de su estilo, como si la escena la hubiera elaborado él, Wilcock, no el azar, no la casualidad."

El párrafo de "La noche de Aix" que N.U. cita merece que recuperemos la memoria en voz alta: "Pero esos pensamientos de carácter metafísico impreciso, al estilo alemán, que solían presentársele cuando cerraba los ojos, ¿eran una consecuencia del sueño o eran su causa?"

Luis Chitarroni

* Hay una edición de *La Sinagoga degli iconoclasti* en Anagrama, pero la traducción no es de Wilcock.

La tendencia natural de las cosas

Los relatos de *El Caos* no pueden ser sometidos a ninguna clasificación. No es que desconozcan reglas de género sino que se conforman por la recusación y la burla de los fundamentos últimos de tales convenciones. Ante tal inconveniente, el orden crítico desconoce lo escrito en función de otro nivel, ausente en la materia del texto, y apela a su último recurso: la lectura alegórica. En este caso, contra lo que el propio texto propone: no hay sentido recóndito. Las respuestas a "los problemas fundamentales de la humanidad", dice Wilcock, se encuentran en unas máquinas tragamonedas ("El templo de la verdad").

La búsqueda del orden, como investigación filosófica, es el tema de la parodia llamada "El caos". Una parodia atípica, porque afirma un concepto para luego satirizarlo. Allí un "pensador" contrahecho y medio imbécil "progresa" por ensayo y error a través de una serie de hipótesis absurdas hasta acceder a una primera revelación: esa búsqueda carece de objeto. "Sentido" y "finalidad" son construcciones arbitrarias respecto a lo existente. La verdad anhelada resulta ser una noverdad, "el absoluto imperio del caos, la omnipresencia de la nada". La otra verdad, la de los filósofos, yace en un templo olvidado. Está representada por una especie de escultura informe y luminosa: una figura sin sentido.

La parodia no ha terminado: el personaje se asume como sacerdote de una religión del caos, e instrumenta un "plan de confusión" consistente en la organización de fiestas. Para "administrar el azar", y para que el caos tenga lugar, se fija maneras y conductas. El caos se produce según cierto orden. Entonces acontece una segunda revelación: la fiesta es un simulacro

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de desorden. El caos, tendencia natural de las cosas, única realidad, no es pasible de ningún dominio. Pero en definitiva se llega a la paradoja de que la fiesta se transforma en estado de normalidad, como ocurre también en la fiesta peronista de "Felicidad" o en la fiesta de los enanos del cuento homónimo. El orden es una *forma* del caos; pero el caos es por definición lo que desconoce cualquier forma.

El orden, además, no supone para Wilcock una variante más del caos, sino su expresión monstruosa, contra natura. En "Vulcano", un estado político demente castiga sin mayor explicación a los "inadaptados". Esa situación no tiene salida: el preso descubrirá que "la libertad había pasado a su lado como un tigre curioso que olfatea al dormido, sin despertarlo". La demencia vuelve a presentarse como orden en "Casandra". Se sospecha que sus sentencias responden a alguna regularidad, pero esa razón permanece inescrutable. Las palabras de la adivina no hacen sentido.

El filósofo de "El caos" padece "algunos impedimentos físicos": le faltan varios dedos, apenas ve, sufre epilepsia, etc. Se define como "una ilusión de orden y de existencia en medio de un caos de desorden y de inexistencia". Si esta caracterización fuera un dato aislado no pasaría de ser una broma. Pero todos los cuerpos están trabajados, más que por el deterioro, por las transformaciones de una masa informe. La especie que sucederá al hombre, que heredará el dominio de la tierra, es una aberración: un tipo de chancho ciego, puro sistema digestivo ("Los donguis"). La figura humana compone entonces otra apariencia, y la esencia de la belleza está dada por una sustancia viscosa, repugnante ("La engañosa").

Por tradición, el laberinto es la figura que mejor representa la particular relación que vincula a las nociones de orden y caos. En ese espacio, el caos es un efecto del orden. Las habitaciones de un laberinto no se suceden de cualquier manera sino de tal forma que el que las recorre se pierde. Pero siempre hay un ovillo mágico que guía al desorientado, un camino que lleva al centro. En las ficciones de Wilcock no hay tal centro, ni punto de partida ni de llegada.

Osvaldo Aguirre

Contra el mito

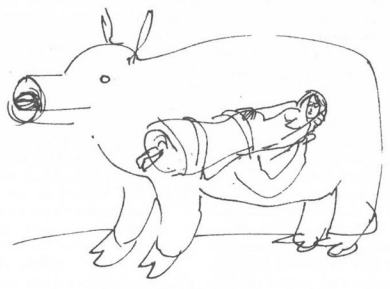
Juan Rodolfo Wilcock parece estar en vías de llenar el hueco de un estereotipo faltante en la literatura argentina.

Desde el peronismo, en algunos círculos, no producía tanto impacto un escritor clasista, de cualquier clase, como el que puede provocar cierto tipo de escritor que, destinado a la alcurnia por sensibilidad –gentileza de espíritu al modo prerrenacentista: adquirida o trabajada, no de sangre–, da un golpe de timón a su vida y parece arrojar piedras contra sus viejos aliados. Y rectificar en gran medida sus pasos iniciales. Es el caso de Wilcock.

Wilcock redime a cierto tipo de escritores, de clase media como él, de sus apetitos elitistas, conciliándolos con una necesidad, o cuestión de conciencia, revulsiva.

Hay en la segunda parte de la obra en verso de Wilcock –la escrita en Italia y en italiano– un poeta apasionante desde el punto de vista de la evolución general de la poesía en este siglo. No hay nada, o hay poco, en la primera parte de su obra en verso, que lo distinga del estupefaciente en que gran parte de la poesía de los cuarenta pretendía envolver a los lectores. Este el caso, planteado estrictamente.

Ocurre que existe una biografía, género sumamente maleable a los caprichos o necesidades de las épocas. Se sabe que Wilcock, escritor a quien el grupo de la revista *Sur* brindaba simpatía, repentinamente se mudó a Italia, donde provocó simpatía, por ejemplo, en Pier Paolo Pasolini. Cambió su geografía, su idioma, sus amistades literarias. Y también, radicalmente, sus ideas básicas acerca de la poesía. Todo esto provoca un gran interrogante. Pero se trata de un interrogante que deben alimentar no quienes se interesan acerca de la poesía como fenómeno en este o cualquier siglo sino los que apetecen nutrir mistificaciones literarias, equívocos objetos de culto.



Desde el punto de vista poético, desde el punto de vista del abordaje del fenómeno, de la descripción del fenómeno Wilcock –y no del "caso" Wilcock– desde la "realidad interna" de la poesía, interesan sólo los libros de poemas de Wilcock, los que escribió en Italia y tal vez otros textos, también del período italiano.

Wilcock, está claro, renace en Roma. Se había cansado de un idioma según ese idioma era instrumentado líricamente por el grupo neorromántico de la generación del cuarenta argentina. Creyó que las causas de su hastío no estaban en ese manípulo que integraba como escritor de poemas, traductor y editor de revistas, sino en el idioma español. Pero se equivocaba puntualmente. Un poeta nacido cinco años más tarde que él, Joaquín Giannuzzi, publicaría un año después de la partida de Wilcock hacia Italia el primero de sus libros de poemas. Giannuzzi había descubierto seguramente unos años antes la necesidad de una "objetivación de la subjetividad", al modo en que la habría descubierto Wilcock en Europa, según el ensayo de Ricardo Herrera "Juan Rodolfo Wilcock y el problema de la restauración neoclásica". Desde 1946, con *Playa sola* –y, a partir de éste, con libros publicados con muy cortos intérvalos–, Alberto Girri procuraba una vuelta de tuerca sobre la "regresión órfica" que menciona Herrera en relación con Wilcock y que a juicio del que firma estas líneas constituía la nota distintiva, por no decir la patología, del grupo neorromántico de los cuarenta. Borges, en 1969 accede, en el prólogo de *Elogio de la sombra*, a la sugerencia de su editor y ennumera algunos rasgos de su escritura que venía sin duda madurando desde dos décadas antes por lo menos. Uno de ellos es: "narrar los hechos (esto lo aprendí en Kipling y en las sagas de Islandia) como si no los entendiera del todo".

El postulado se verifica más en la narrativa que en la poesía de Borges, que tiende a ser sentenciosa, pero se relaciona con su tendencia general a la impersonalidad. Había, entonces, algo en el aire. Pero Wilcock lo ignoró. Wilcock parte y rompe con la Argentina y con el español por necesidades internas que corresponde ver desde otro sitio. No el de la literatura. Las metamorfosis, las vivencias personales de cambio, fueron estudiadas por ejemplo por Carl Jung, quien les atribuía una realidad palpable, pero esencialmente psicológica. Los datos no deben confundir, parece advertir Jung cuando refiere el encuentro de Pablo con Cristo en el camino a Damasco. Cristo, desde luego, había abandonado este mundo, pero había sido una realidad histórica, o al menos una realidad entendida como histórica por muchos. Entonces dice Jung: "Aunque este Cristo de Pablo apenas hubiese sido posible sin el Jesús histórico, la aparición de Cristo a Pablo no ha surgido sin embargo del Jesús histórico sino del inconsciente de Pablo". Tal Italia para Wilcock, tal vez. Wilcock parte hacia Italia en 1957: la "regresión órfica" ya estaba menguando. Si ciertas formas de poesía que entonces se gestaban, como el maltratado coloquialismo, quizá no lo satisfacían tampoco, había, como se indicó, anuncios de otros discursos poéticos que al menos dejaban vislumbrar la posibilidad de avanzar con el idioma español por los terrenos que conducirían aquí a un encuentro en el camino de Damasco, en el sentido que lo entendería Wilcock. Sin embargo, esto no fue posible para él sin el traslado a Italia y sin la utilización del italiano, un idioma que por otra parte apenas se estaba reponiendo de un fenómeno similar al del neorromanticismo local si se tiene en cuenta que Cesare Pavese todavía reflexionaba sobre el "angelismo" de la poesía italiana, en la posguerra (cf. *El oficio de poeta*).

Debería tomarse cuidadosamente una tesis de Herrera –cuyo ensayo es centralmente sagaz– acerca de que el peronismo hizo objetivo, visible, para Wilcock, su propia "regresión", su espíritu por entonces "restaurador". Debió sentir, arriesga Herrera, "esa tendencia al ocultamiento de las contradicciones por el énfasis retórico" que caracterizaría al peronismo, y establecer un "peligroso paralelismo entre la regresión órfica que identificaba cosa y palabra (...) y las mistificaciones de la nueva política". Sin embargo, tuvo tiempo de reflexionar entre la caída del peronismo (1955) y su partida (1957). Tampoco lo hizo. El viaje ya estaba inscripto como necesario en un proyecto que no confrontaba con nuevos datos de la historia ni de la producción de literatura en el país.

Este "pequeño mito para la cultura periodística de nuestros días" (Herrera dixit) que es el viaje de Wilcock, su huida, su olvido posterior, la rareza del "caso", sólo es interesante para entender cómo puede ponerse en marcha, en ciertos individuos, un mecanismo psicológico por el cual crean poemas o narraciones que funcionan en su tiempo y quizás en los que vendrán. Las traducciones de los poemas italianos de Wilcock cierran el caso: se pueden leer en español muy bien. Si se verificara el otro teorema, aquel que dice que sólo puede utilizar eficazmente una lengua aquel que es extraño a ella –confirmación que legitimaría la parodia posmoderna como única escritura posible– toda la poesía argentina que ha ensayado métodos de ficcionalización y despersonalización para hacer "objetiva la subjetividad" estaría invalidada.

No hace falta la lógica aristotélica sin embargo para defender a Wilcock. Con la fenomenología basta. Es casi imposible señalar una sola línea en sus poemas italianos donde el guiño paródico sea menos que un recurso de la desesperación. En Wilcock hay una pulsión dramática que impide olvidar dónde nacen en última instancia los buenos poemas. Y es su poesía italiana la que agrega una modulación importante en la poesía argentina. Un lugar que sólo puede llamarse Wilcock. No su mito.

Jorge Aulicino

(viene de pág. 20)

63 A pedido a Pasolini acepta trabajar en el film "El Evangelio según San Mateo", representando el papel de Caifás. *"Johnny no parecía estar demasiado convencido de la solemnidad de su personaje: por debajo de la actuación había como un destello en los ojos achicados, que yo no podía atribuir a la dirección de Pasolini. Ahí estaba Johnny igual que cuando nos conocimos en la Facultad de Ingeniería. Seguía conservando la misma carota, casi vieja, de aquella época, tal vez con un día más en las patas de gallo."* (Basilio Uribe, *La Prensa*, marzo de 1978)

La editorial Guanda, de Parma, edita *Poesie*, en donde reescribe algunas de sus poesías españolas. Inexplicablemente excluye, de *Paseo sentimental*, el poema "A la música", y de *Sexto*, "Artemisa en la fuente" y "El triunfo del tiempo", que serán posteriormente incluidas en las sucesivas reediciones de esta obra (Adelphi, Milán, 1980 y 1992) en versión italiana del mismo Wilcock la primera y de Alfredo Novelli las otras dos.

Funda su propia revista, *Inteligenza*, de la que editará solamente tres números. Allí aparece, en el N° 2, el poema "I tre stati".

64-67 Continúa escribiendo obras teatrales y colaborando con los periódicos *Il Mondo*, *La Nazione*, *Sipario*, *L'Expresso* y *La Voce Repubblicana*; en estos dos últimos tiene secciones fijas. Simultáneamente publica cuentos en revistas de *fantascienza*, como *Interplanet*, *Futuro* y *Sublunaria*.

Entre sus amigos y devotos italianos se encuentran, además de Pasolini, Alberto Arbasino, Elemire Zolla, Tommaso Landolfi, Alberto Moravia, y, sobre todo, Elsa Morante.

68 Einaudi, de Turín, edita el libro *La parola morte*, una única poesía de casi 800 versos.

69-71 Comienza a traducir al italiano el *Finnegan's Wake*, de James Joyce. Conoce supuestamente a Francesco Fantasia, joven literato nacido en Italia, con quien años más tarde escribirá *Frau Teleprocu*. Escribe a Tommaso Landolfi, que lo había criticado severamente a propósito de esa unión: *"La idea de la unión no es mía. Y tampoco debe entendérsela como definitiva. Proviene de la materialización en el sector literario de la noción de grupo vociferada por el surrealismo. De hecho, viene a ser como reemplazar 'el uno' por 'la célula', lo cual es más científico, más político. [...] En lo que a mí concierne, la verdadera ruptura no es decir: he hecho* tavola rasa, *hago algo distinto; sino decir (y ello sólo es posible hoy, después de tantos años de trabajo): no hago algo distinto, sino que hago lo mismo de otro modo. Lo que quiere decir no 'Wilcock vuelve', sino 'alguien llega'. Y a ese alguien, puesto que tiene un nombre, llamémosle Fantasia. [...] Ahí tenemos lo que es verdaderamente nuevo: no llamarme ya Wilcock sino Wilcock-Fantasia. Es necesario, por supuesto, difundir esta novedad, tomar una bandera, como todo el mundo, y agitarla. Pero no basta con tomar una bandera: hace falta clavarla y señalar el terreno donde nos hallamos y decidir con qué armamento tomaremos la ofensiva. En pocas palabras, nosotros, escritores, tenemos que situarnos históricamente y no en cualquier historia; lo que es otra manera de decir que nuestro interés fundamental es situarnos en la historia de la literatura. [...] Sigue llamándome Juan Rodolfo Ex-Wilcock, si quieres.*

(sigue en pág. 22, col. 1)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

(viene de pág. 21)

No me importa." (*Corriere del Popolo*, 20 de marzo de 1978)

72 Adelphi, de Milán, publica *Lo stereoscopio dei solitari*, que Wilcock presenta como *"una novela con setenta personajes que no se encuentran nunca"*. Entre estos, un centauro hambriento que pinta naturalezas muertas oníricas, un hombre que continuamente se traslada a una cuarta dimensión, una gallina consultora editorial, dos amantes que se devoran entre sí, un oráculo que recorre la ciudad en camioneta, una sociedad de escritores en un armario, un ángel que se dedica a la prostitución y a quien su condición angelical lo exime de cualquier escrúpulo moral, etc.

El mismo año aparece, también por Adelphi, *La sinagoga degli ico-*



noclasti (ver nota de Pasolini en pág. 24).

73 Editada por Adelphi aparece *I due allegri indiani*, que Wilcock presenta así: *"La presente novela es el resultado de un desprejuiciado intento de colaboración de doce* [y una nota al pie aclara: once] *profesionales y comerciantes de mediana edad, ninguno de los cuales osaría autodefinirse como literato de profesión, y menos todavía novelista experto. Por este motivo el relato no presenta en su conjunto esa especie de homogeneidad que vuelve tan estimable a los ojos contemporáneos la obra de un profesional de la novela, y hace que gracias a los sublimes atributos de la unidad y de la simplicidad la obra en cuestión consiga no sólo golpear la atención del lector más obtuso, sino tambien grabarse en su memoria para siempre, como un todo compacto y diferente. Nada de eso: nuestro extenuante y divergente trabajo de encastre no parece en absoluto apto a grabarse en la memoria de nadie, más de cuanto pueda serlo, para dar un ejemplo lleno de actualidad, el horario actualizado de los trenes. La obra que aquí proponemos está dirigida hacia el lector futuro; no por nada ella se inspira, ya sea en el método como en la ausencia de método, en el ejemplo chino de esas vastas antologías clásicas de hechos curiosos, máximas morales, casos históricos reales o fantásticos e ilustraciones de la naturaleza atrevidamente mezclados y no sin gracia presentados a granel. Todavía, en espera de un público que todavía no ha nacido, para satisfacer mientras tanto al menos una parte de los ya nacidos, a uno de nosotros ha sido confiada la singular tarea de tramar y llevar adelante un asunto cualquiera, con tal de justificar, si no otra cosa, el título de la obra. Al lector banal de hoy está dedicada esta trama banal."*

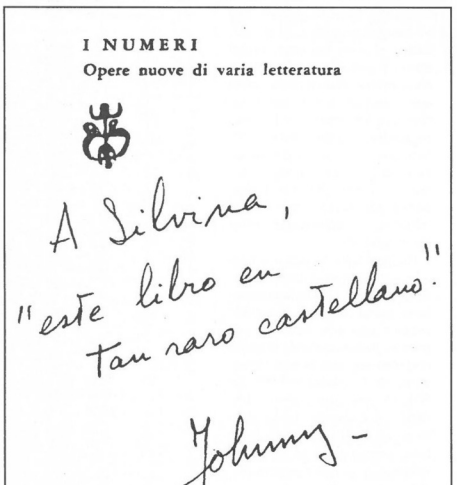
El mismo año aparece, editada por Rizzoli, *Il tempio etrusco*.

Entre el 4 y el 16 de julio escribe las 34 poesías de amor que integrarán el volumen *Italienisches Liederbuch*.

74 En marzo Sudamericana publica *El Caos*, colección de cuentos, algunos en versiones diferentes de las ya publicadas veinte o treinta años atrás en revistas argentinas, y otros inéditos en castellano y traducidos por el mismo Wilcock del italiano. Wilcock considera mala la edición italiana de *Il Caos*. Reescribe los relatos y Adelphi los edita con el nombre *Parsifal. I racconti del «Caos»*. Rizzoli edita *Italienisches Liederbuch*.

75 Aparece, editada por Rizzoli, la novela epistolar *L'ingegnere. "En ninguno de sus cuentos argentinos encara directamente Wilcock el topos argentino de civilización y barbarie. De modo extraño, sin embargo, en la novela* L'ingeg-

(sigue en pág.23, col. 5)



Dedicatoria de Wilcock a Silvina Ocampo.

Poesía española

En 1963, la editorial Guanda, de Parma, publicó *Poesie*, una antología de la obra española de Wilcock, que él mismo seleccionó de sus seis libros publicados en Argentina y tradujo al italiano. Lo que sigue es el texto introductorio que Wilcock redactó para la misma.

por J.R. Wilcock
traducción de
Ana María del Re

Frente a una lengua corroída y depravada por el lugar común, así como por la persistente mala costumbre, irónicamente llamada "bella escritura", el escritor joven siente la necesidad de crearse un nuevo lenguaje. Con el instrumento desgastado que le ofrece un ambiente literario establecido, dicho escritor, debido a su corta edad, no puede más que repetir, con las mismas palabras, lo que ya ha sido dicho; actitudes obviamente superfluas.

Pero una vez destruida la red convencional del lenguaje fosilizado, reducidos los elementos del lugar común a cada una de las palabras del vocabulario limpiadas y aclaradas por el análisis, el joven poeta está en condiciones de reordenarlas con su propio arte y no con el de otros; sólo entonces se sentirá seguro. Sin la sistemática reconquista del diccionario, es probable, en cambio, que el literato nunca llegue a ser dueño de la lengua sino copartícipe, junto a sus compañeros más desposeídos, de una simple jerga.

Esta necesidad ha sido sentida en cada época de distintas maneras y con diversos resultados. El crítico Wordsworth, en el prólogo a las *Lyrical ballads* de 1798, anuncia al lector que el deber inmediato del poeta Wordsworth es el de eliminar de la poesía inglesa los vocablos falsamente poéticos; propósito que lo llevó a escribir innumerables estrofas falsamente prosaicas, sostenidas, por otra parte, por una cantidad equivalente de estrofas falsamente poéticas. Algunos años más tarde, Edgar Allan Poe decidió, en cambio, que su deber era eliminar de la poesía inglesa (y retroactivamente de la poesía mundial, incluso de la *Divina Comedia*) todo lo que consideraba prosaico; es sabido que esta decisión lo indujo, paradójicamente, a escribir una breve serie de poesías prosaicas y una larga serie de prosas poéticas.

En 1917, Eliot logró sorprender a centenares de lectores introduciendo, en una de sus conocidas poesías serias, una cucharita de café, objeto que hasta ese momento sólo había sido admitido en las poesías jocosas; el poeta inglés confesó que esta extravagancia la había aprendido de un poeta italiano: Dante Alighieri. Contemporáneamente, sus colegas franceses descubrían la posibilidad de escribir poesía lírica catalogando palabras sin relación entre sí; ya que en este sentido, exceptuando de común acuerdo la guía telefónica y el silencio, resultaba difícil innovar, el sistema no desaparecía de inmediato y hasta hoy en día, cuarenta y cinco años después, se mantiene vigente en algunas grandes ciudades de provincia.

Lo dicho anteriormente hace pensar que los primeros pasos de un poeta, aun justificados desde un punto de vista biológico, no lo están siempre desde el punto de vista económico (es decir, el de la economía poética). El irlandés James Joyce, a los veinte años, se propuso enriquecer, como si el intérvalo hubiera sido mínimo, la producción lírica inglesa del siglo XVII. El argentino Jorge Luis Borges, a los veinte años, quiso escribir como un amanerado barroco del siglo XVII español, nacido en 1900 en una hacienda suramericana, con alusiones continuas, además, al antiguo sistema literario de las "kenningar" inventado por los escaldos vikingos; de modo que en lugar de escribir "se sentó en una poltrona", prefería, en esa época, construir frases complejas como "se posó en un apoyo para sedentarios". Algunos años después el propio Borges tuvo que repudiar gran parte de sus primeros escritos y esconder las pocas copias que todavía quedaban; Joyce también tuvo grandes reparos cuando, después de muchos años de espera, le ofrecieron publicar sus poesías de juventud, pero en su caso, los consejos de su hermano y el placer de ver su nombre impreso prevalecieron sobre una sabia madurez.

A diferencia de Borges, que se había mostrado implacable en la tarea de degradar los verbos y sustantivos sublimes para exaltar los verbos y sustantivos sencillos, el autor de las poesías recogidas en esta incompleta Antología fue sobre todo despiadado con los adverbios y las preposiciones; mediante la cuidadosa sustitución de esas partículas que, con frecuencia, indican relaciones espaciales, pretendía volver a construir el mundo visual. Para él, el pájaro no estaba sobre el árbol sino dentro del árbol o a través del árbol o por el árbol. Transposición bastante difícil de lograr en italiano; por lo cual, en su primer *Libro de poemas y canciones*, escrito justamente a los veinte años, le pareció que debía incluir una sola composición lírica, más que todo a manera de ejemplo.

El resto de la Antología está casi completamente formado por poesías escritas entre los veinte y los veinticinco años. En ese período el poeta recorría, con juvenil desempeño, las triviales etapas de estudiante de matemáticas, empleado de teléfonos, escritor premiado, ingeniero ferroviario, inspector de empresas estatales en las montañas, ermitaño remunerado en el desierto, traductor de otros poetas, adversario y proveedor de la industria cultural, sencillo profesor, viajante casual. A esto debe añadirse la práctica continua de una vocación que no tiene nombre pero que es opuesta a la erudición: la de olvidar, después de haberlos leído, una cantidad casi infinita de libros.

Las cuatro colecciones que van desde 1940 hasta 1945, parecen estar justificadas, en gran medida, por la soledad, por la falta de periódicos y de otros medios de información transitoria, por la contemplación de la naturaleza y por la diaria invención de los sentimientos. En aquella época, es decir, durante los años de la segunda guerra mundial, la vanguardia literaria ya había agotado su tarea de representar, ante los ojos del mundo, la destrucción causada por la primera guerra mundial; el equilibrio histórico imponía, desde entonces, que la segunda mitad del siglo fuera un período de reconstrucción, no de destrucción; una reconstrucción que, sin embargo, ya se dejaba entrever como un mosaico ensamblado, de cierta forma, con los pedazos rotos del pasado, de la era de la inocencia. A cada quien el deber de reconstruir, con los pedazos que por casualidad le habían tocado.

Es por ese motivo que el poeta usa tan libremente el metro tradicional, la rima primigenia y el sentimiento cristalizado, los cuales, además, de la necesidad histórica, funcionaban sobre todo como astutos instrumentos, necesarias máscaras para esconder provisionalmente el rostro y no confundirse entre la multitud desorientada de los retardados saltarines de la poesía sin sentido a la poesía comprometida, ramas del gran árbol entonces tambaleantes y luego caídas. No se puede decir, sin embargo, que el uso y abuso casi de pionero de las susodichas máscaras haya favorecido mucho la reputación del poeta.

El sexto libro, titulado, por exceso de cronología, *Sexto*, recoge, en cambio, las poesías quizás más reflexivas, escritas entre 1945 y 1951. Después de lo cual, ya confirmado su oficio y ya completamente arruinada su reputación, el autor se dedica al ocio, a la lectura, a las distracciones del exilio y del teatro, hasta que en 1958, impulsado por una serie pintoresca de hechos, acepta cambiar de lengua y de público y, valiéndose de ayudas y subterfugios, empieza a escribir una especie de italiano. ✠

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

J.R.Wilcock - traducción y nota de D.G.Helder

Temas

I
Ves sol, girando, lo mudable; ves
inmutables los polos de tu esfera
y todo lo demás llegar a un término;
viste las Romas sucesivas, México,
las muertes de Antinoo y Gengis Kan,
y en su tumba la falsa Helena egipcia;
antes de haber historia viste a Andrómeda
ubicarse en el cielo y la paloma
en los húmedos cedros de Ararat;
viste todas las cosas, viste el Aleph.
Y yo te veo a ti; yo también duro,
soy el espíritu y contemplo en calma
tus días y tus noches rotatorios
que dependen de mí; tranquilos árboles
nos separan; yo pienso y tú consientes
que en una quinta de Mariano Acosta
un inmortal afirme: Tengo tiempo.

II
Cuántas veces he visto un árbol seco
erguido en el crepúsculo imitar
la fronda de los árboles vivientes.
Tristes, ignoran el verano glauco
y gradualmente los destruye el viento.

III
Este silencio que de mi depende
también depende de infinitos seres;
hay diez mil mundos superpuestos donde
miro un árbol y un campo de altos cardos,
y una hoja que vuela ante mis ojos
puede matar a un hombre, destruir
un verso milenario, ser un sueño;
diez mil dioses contemplan ese campo
y no se ven, y no ven más que un mundo.

IV
Como esas rocas donde hay tierra escasa,
y el sol quema en verano la modesta
hierba que el equinoccio ha suscitado,
donde las alas secas del insecto
no son mordidas por el ave ausente,
es la mente del hombre hasta ese día
en que el amor con una gracia azul
desconocida y rosa en él se posa.

V
Nunca un poema inscribirá la forma
de un árbol admirable ni las clases
de hojas, ni el diseño de las nubes
cuando son blancas sobre el cielo terso.
Nunca un poema inscribirá el relato
de nuestra unión de amor. Mas por el hálito
de ese primer encuentro, y de esos días
capitales del mapa de mi historia,
por el fervor siguiente y los tumultos
que conjuraban la paterna insidia,
por las transformaciones del afecto
y por las músicas que oímos juntos,
no olvides sus detalles minuciosos.
Yo los recordaré toda la vida.

1
Tutto vedi mutare intorno, sole;
tranne i due poli della tua sfera
vedi ogni cosa giungere alla fine,
la prima Roma e quelle successive,
Stalin ed Antinoo, la falsa Elena
d'Egitto, i passeggeri del Titanic;
prima del tempo hai visto Andromeda
sistemarsi nel cielo, e la colomba
sui cedri sgocciolanti di Ararat;
tutto vedi morire, anche gli dèi.
Ed io vedo te; anch'io duro,
sono lo spirito e contemplo in pace
le tue notti e i tuoi giorni rotatori
come un'elica. Si ergono fra noi
alberi calmi: io penso, e tu consenti
che in un giardino presso il mare un altro
immortale si dica: ho tempo ancora.

2
Talvolta ho visto alberi secchi che irti
sul tramonto imitavano
il fogliame degli alberi viventi.
Esuli, ignorano l'estate glauca
e a poco a poco li distrugge il vento.

3
Questo silenzio che da me dipende,
echeggia pure d'infiniti dèi;
ci sono mille mondi sovrapposti
presso quell'albero fra gli alti cardi,
e questa foglia che mi vola innanzi
può sconfiggere un uomo, cancellare
un verso millenario, essere un sogno;
i mille dèi stanno a guardare l'albero
e ognuno vede un mondo, e non si vedono.

4
Come quell'erte brulle, roccia nuda
dove l'erba che aprile ha suscitato
l'aridità d'agosto non consente,
né l'elitra vetrosa dell'insetto
svolazza morsa dall'uccello assente,
è il pensiero dell'uomo finché amore
con la sua grazia azzurra e gialla e rosa
non vi si posa.

1
Todo ves cambiar en torno, sol;
salvo los dos polos de tu esfera
ves todas las cosas llegar a su fin,
la primera Roma y aquellas sucesivas,
Stalin y Antinoo, la falsa Elena
de Egipto, los pasajeros del Titanic;
antes del tiempo viste a Andrómeda
constelarse en el cielo, y la paloma
sobre los cedros goteantes del Ararat;
todo ves morir, incluso a los dioses.
Y yo te veo a ti; yo también duro,
soy el espíritu y contemplo en paz
tus noches y tus días rotatorios
como una hélice. Se yerguen entre nosotros
árboles quietos: yo pienso, y tú consientes
que en un jardín junto al mar otro
inmortal se diga: tengo tiempo todavía.

2
Cuántas veces he visto árboles secos
que erguidos en el crepúsculo imitaban
el follaje de los árboles vivos.
Desterrados, ignoran el verano glauco
y poco a poco los destruye el viento.

3
Este silencio que de mí depende,
resuena sin embargo de infinitos dioses;
hay mil mundos superpuestos
en aquel árbol entre los altos cardos,
y esta hoja que me vuela adelante
puede derrotar a un hombre, borrar
un verso milenario, ser un sueño;
los mil dioses están viendo el árbol
y cada uno ve un mundo, y no se ven.

4
Como esas cuestas peladas, peña desnuda
donde la hierba que abril ha suscitado
la sequedad de agosto no consiente,
ni el élitro vidrioso del insecto
aletea picado por el pájaro ausente,
es el pensamiento del hombre hasta que
/amor
con su gracia azul y amarilla y rosa
en él se posa.

La obra de Wilcock podría dividirse en dos conjuntos, uno para la parte escrita en español y otro para la escrita en italiano; estos conjuntos se superponen formando un subconjunto en el que claramente se ubican los relatos de *El Caos-Il Caos* y los poemas de *Sexto* (1953) y *Luoghi comuni* (1961). El traspaso de una lengua a otra –y a la vez, en verso, de una modalidad convencional a una moderna– no se da sin ensayos, sin avances y retrocesos. Wilcock hizo una selección de sus poemas españoles y los tradujo, más o menos literalmente, en un volumen intitulado *Poesie* y publicado en 1963. Pero antes, en *Luoghi comuni*, su primer libro de versos italianos, había incluido, que yo sepa sin aclaración, algunos poemas de *Sexto*, traducidos pero sobre todo retrabajados: entre ellos el poema "Temas", al que suprime la última pieza. Las tres columnas de aquí arriba incluyen: la primera "Temas" tal como fue publicado en español en *Sexto*, la segunda la traducción italiana que Wilcock publicó en *Luoghi comuni* y la tercera una traducción mía de la segunda.

Como se advertirá, en la traducción de "Temas" al italiano, el retoque va más allá de una mera sustitución de adverbios y preposiciones. En la versión italiana, los "temas" parecieran estar más claros, a la vez que la fantasía que los viste de elementos varios tiene un aire más actual: por ejemplo, Gengis Kan es reemplazado por Stalin, vuela México (el de los aztecas, se sobreentiende) y aparecen los pasajeros del Titanic, cambios que no responden al mandato de la prosodia italiana sino a la idea de sincronizar el pasado con el presente –ya no se fuga al firmamento de lo clásico y remoto sino que baja al infierno de la cultura, como un poco señala Pasolini, o como dice Herrera: "la cultura clásica ha dejado de ser una apoyatura de la sublimidad para transformarse en su ruina". Esta sincronía es llevada aun más lejos, o está irónicamente mejor desarrollada en otros poemas. Sin embargo, todo lo nuevo que uno puede apreciar en los *Luoghi comuni* con respecto a *Sexto*, ya está contenido en la prosa de los relatos de *El Caos*.

Wilcock parece haberse atenido, en un principio, a la separación que muchos escritores hacen entre prosa y verso, mostrándose en una de ambas formas subsumidos en la seriedad, en tanto en la otra se abren a la experimentación o a la comicidad más corrosiva (una comicidad fantaseosa, en este caso, a la que solo cabe el epíteto de wilcockiana). Es la asunción en el verso de esa comicidad desmedida de sus cuentos, microrrelatos y prosas misceláneas lo que vuelve tan interesante y genial, por ejemplo, una colección de poemas amorosos como *Italienisches Liederbuch*, escrita en doce días –algo que no había logrado producir en más de una década haciendo buena letra.

(viene de pág. 22)

nere, *retoma directamente ese tema, de un modo localista y nacional que es precisamente los que los cuentos de* El caos *no quieren ser. La novela consiste en las cartas que escribe a su abuela un joven ingeniero, Tomás Plaget, que trabaja en la reconstrucción del ferrocarril trasandino. Estas cartas revelan un ser refinado: un poeta que recibe una invitación de la Universidad de Mendoza para hablar de Valéry y las matemáticas, un naturalista que observa cuidadosamente la fauna, flora y geología de las regiones donde le toca trabajar, un psicólogo que observa a los que lo rodean de manera tan aguda como se observa a sí mismo. Las mismas cartas ocultan, pero nos dejan vislumbrar, el secreto vergonzoso y atroz que convierte a este ser especial en algo abominable: su costumbre de celebrar las fiestas religiosas comiendo algún plato refinado que se ha preparado, un "guiso con papas y zanahorias, lleno de nueces, higos secos y mermelada de durazno" para Navidad, un "memorable estofado familiar con salsa de tomate" para el domingo de Pascuas, ambos elaborados con la carne suculenta de algún* bambino *del lugar (aunque, obviamente, se cuida de informarle a su abuela este detalle)".* (Daniel Balderston: "Civilización y Barbarie: un topos reelaborado por J.R. Wilcock", *Revista de temas hispánicos*, Oklahoma State University, 1989)

76 Adelphi edita *Frau Teleprocu*, aquella serie de misceláneas y relatos cortos escrito en colaboración con el Francesco Fantasia. Reza la contratapa: *"La sospecha de*



Mallarmé, que entre los propósitos del poeta estuviese aquel de dar un sentido más puro a los vocablos de la tribu, determina desde hace cien años toda duradera actividad literaria. Pero los tiempos imponen su sello: en una epoca bárbara se emplean métodos bárbaros. Característicamente bárbara es la superposición de materiales preciosos con otros groseros, objets trouvés *en el sentido literal de la palabra, vueltos únicos por el contraste. Así han surgido estas, más que iluminaciones, tinieblas: engarzando, digamoslo así, un topacio roto en el armazón de una bicicleta oxidada. Otras, de una pesadilla feliz. Otras, más simplemente, como observa el von Liebenfels en su lunático Prefacio, de la babosa manía de escribir. Pero en todos los casos se ha querido fastidiar al usuario. Este es naturalmente el único objeto del arte contemporáneo, desde el* Diccionario de lugares comunes *de Flaubert al* Frau Teleprocu *de estos autores, de quienes se espera que esta sea la última y fatal obra, como lo fue para Flaubert el* Diccionario. *No importa si para uno de los dos la obra es también la primera: no se*

(sigue en pág. 24, col. 1)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

(viene de pág. 23)

puede arriesgar dos veces la desaprobación de la entera sociedad civil. Rabelais y Joyce perdían continuamente puestos y prebendas: quien sabe qué no deberán perder todavía".

Aparece en Francia, editado por Gallimard y con traducción de André Maugé, *L'stéréoscope des solitaires*.

77 Escribe a Alberto Arbasino: *"No busco comunicar a alguien, sino comunicar algo. La comunicación es algo que se mueve, cuando nada se mueve es pura pornografía. Una imagen o un sonido se mueven, no porque representen un movimiento o su ausencia, sino porque antes y después hay algo. Ahora bien: no me importa quiénes conforman ese 'algo'. Pueden ser hombres y mujeres, y, entre ellos, la televisión, las postales, las cartas de amor, los telegramas, las llamadas de socorro, el cine. [...] Me considero un exiliado todavía. Los exiliados son gente menos desanimada que los demás. El libro que estoy escribiendo es un libro de exiliado. Por lo demás, ni siquiera es un libro, sino una serie de relatos disfrazados de literatura..."* (Wilcock se refiere a los relatos que conformarán el volúmen *Il libro dei mostri*, *La Stampa*, 14 de abril de 1978)

Gallimard edita, esta vez con traducción de Giovanni Joppolo, *La sinagogue des iconoclastes*.

78 A pesar de tantos esfuerzos, su corazón, sin preocuparse por él, comienza a fallar. Muere el 16 de marzo como consecuencia de un síncope cardíaco, mientras estaba sentado en un sofá, solo, teniendo entre sus manos un libro sobre enfermedades cardíacas, y, en el piso, cerca suyo, un cuaderno en donde había comenzado a traducir el *Finnegans Wake* de Joyce. Al día siguiente, *Il Tempo* de Roma le dedica un largo artículo. El 18 de marzo, *Il Messaggero*, también de Roma, publica una nota firmada por Pietro Cimatti, en la que llama a Wilcock "humorista de un humor negrísimo" y "profeta sin patria." En un pasaje de la nota decía: *"Con Wilcock muere una escritura, es decir, una inteligencia soberana y autosuficiente. Como todo gran escritor, él llevaba dentro de sí un gobierno revolucionario en el exilio, y sus libros fueron proclamas, cada vez más distanciadas y dirigidas a súbditos cada vez más desconcertados".* La noticia llega a Buenos Aires enviada por una agencia internacional, tres días después. A pesar de las evidencias, Silvina Ocampo se obstina en creer que "Johnny fue envenenado".

Póstumamente se editarán, en Italia, el volumen de relatos *Il libro dei Mostri* (Adelphi, Milán, 1978) y *L'abominevole donna delle nevi e altre commedie* (Adelphi, 1982). Gallimard publicará en Francia, ambas con traducciones de Nino Frank, *Le Chaos* (1982) y *Le temple etrusque* (1985). En 1981 la editorial española Anagrama, de Barcelona, edita, con traducción de Joaquín Jordá, *La sinagoga de los iconoclastas*, y en 1985, la editorial Fundarte, de Venezuela, *Poemas*, una pequeña antología de sus poemas italianos seleccionados y traducidos por Ana María del Re. En *La Razón* del 25 de mayo de 1986, Ernesto Schóó tradujo una docena de poemas; en *Diario de Poesía* N° 21 (verano de 1991), J.R.Aulicino tradujo una docena más. Una larga muestra de los breves relatos de *Frau Teleprocu* vertidos al español puede verse en *Diario de Poesía* N° 32 (verano de 1994). Salvo eso, toda su obra italiana está aún por traducirse. ✠

El visitante del infierno

Este artículo de Pasolini, donde examina *La sinagoga de los iconoclastas*, comparándola con otras obras, fue publicado en 1973 en un diario italiano e incluido en su libro *Descrizioni di descrizioni* (Einaudi, Torino, 1979).

por Pier Paolo Pasolini
traducción de
Guillermo Piro

Volviendo a tomar *La Sinagoga de los iconoclastas* de J. Rodolfo Wilcock, para escribir sobre él –después de haberlo leído hace diez días– experimento como un ligero sentimiento de terror. ¡Pero cómo! Lo había leído con tanta alegría, inclusive, a veces, riendo a carcajadas, solo, como un loco. Ahora mi mirada se pasea por estas páginas, reconoce estos nombres y estos apellidos, estos títulos de libros, estos datos de ediciones; y un sutil malestar me da como una sensación de náusea, unas ganas increíbles de olvidar.

Las ciudades invisibles de Italo Calvino concluye con esta frase: "El infierno de los vivos no es algo que será; si existe, es el que ya está aquí, el infierno en el que vivimos todos los días, al que damos forma estando juntos. Hay dos maneras de no sufrirlo. La primera, para muchos, resulta fácil: aceptar el infierno y volverse parte de él al punto de no verlo más. La segunda es riesgosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio".

Ahora bien: estos dos modos de ponerse en relación con el infierno para no sufrir no preveen el caso Wilcock. El no pertenece a la mayoría, por llamarla así, silenciosa (en realidad ésta habla el lenguaje de los motores, de las radios portátiles y los televisores), que acepta el infierno, se vuelve parte y no lo reconoce más; ni siquiera pertenece a la élite afortunada que busca en el infierno algo que no es infierno.

Mejor dicho, Wilcock sabe, antes que nada, sabe desde siempre y para siempre, que no hay otra cosa que infierno. Ni siquiera se propone de la manera más vaga y general (como Calvino) la hipótesis de que fuera de eso exista algo. Ni siquiera sueña lejanamente que pueda haber un modo, aunque sea ilusorio, de no sufrirlo o de ignorarlo. ¿Y qué es entonces lo que distingue a Wilcock de la mayoría silenciosa? Está claro, y es terrible: él *acepta* el infierno, como la mayoría silenciosa, pero al contrario de la mayoría silenciosa *no* forma parte, y por eso lo *reconoce*. Así es como queda delineada una condición de "extrañamiento". El aceptar un hecho por pura y simple objetividad, y el no formar parte aun reconociéndolo, obliga a Wilcock a tener con este hecho una trágica relación de extrañamiento: a la que no está consentida ninguna solución, ni siquiera provisoria o irrisoria. Cuando lo trágico es reducido a estar completamente privado de ilusiones, no puede transformarse en otra cosa que en comicidad.

Visitante-condenado del infierno, Wilcock, ardiendo en el fuego o debatiéndose en la pez hirviente, observa a los otros condenados: pero sufriendo –como es natural– de manera salvaje, en este observar los encuentra ridículos. Su sonriente mirada cadavérica se posa sobre todo en los condenados de alguna manera parecidos a él, pertenecientes a su círculo, a su especialización. Pero su irresistible comicidad de condenado no empuja a Wilcock ni a burlarse demasiado ni a sentir por ellos piedad alguna. Describiéndolos concretiza simplemente su propia condición de "extrañamiento": la concretiza en una forma de destacado lingüístico que es, de hecho, casi filológico: y decididamente filológico lo está bajo su vestido de "ficción" narrativa.

Pero es hora de explicar con palabras más pobres de qué se trata. Wilcock ha fingido ser un enciclopedista, armado de una erudición impresionante, capaz de todo, y, al mismo tiempo, capaz de simplificarlo todo. Para decirlo de otra manera, Wilcock finge ser un enciclopedista encargado por un editor de escribir un cierto número de "voces" para una enciclopedia de divulgación. Estas voces incluyen científicos, inventores, utopistas, ensayistas, filósofos. Y Wilcock compila estas "voces" con tanto escrúpulo, cuidado, profesionalidad, que, digo la verdad, al abrir el libro creí que se trataba de nombres verdaderos, de hechos que realmente habían sucedido. La página donde se había posado mi mirada era la siguiente: "Según Charles Carroll de Saint Louis, autor de *El negro es un animal* (*The Negro is a Beast*, 1900) y *¿Quién tentó a Eva?* (*The Thempter of Eve*, 1902), el negro fue creado por Dios junto con los animales con el único fin de que a Adán y sus descendientes no faltaran camareros, lavaplatos, limpiabotas, encargados de lavar los baños y suministradores de servicios similares en el Jardín del Edén. Al igual que los otros mamíferos, el negro manifiesta una especie de mente, algo entre el perro y el mono, pero está completamente privado de alma. La serpiente que tentó a Eva era en realidad una camarera africana de la primera pareja humana. Caín, obligado por el padre y por las circunstancias a casarse con su hermana, rechazó el incesto y prefirió casarse con una de estas monas o sirvientas de piel oscura. De este híbrido matrimonio surgieron los diferentes razas de la tierra...".

¿No es digna de consideración como teoría racista de principios del siglo XX? Wilcock describe después a teóricos y utopistas todavía más increíbles, provistos de nombres mitteleuropeos, anglosajones, latinoamericanos, absolutamente absurdos, casi de espectáculo de varieté, e inventores de complicados mecanismos, máquinas, sistemas filosóficos todavía más absurdos: y sin embargo ninguna de esas figuras y ninguna de esas invenciones es más ridícula e imbécil de como habrían sido si hubiesen existido en realidad. Una vez cerrado el libro hemos leído una *verdadera* antología de biografías de hombres pensantes.

¿Qué es lo que da a este libro un sentimiento tan fuerte de realidad? Es, sobre todo, el surrealismo: es de hecho con el surrealismo que Wilcock tiñe su vena cómica con la que vuelve aceptable la patética maldad que lo hace identificar a *todo* el mundo con el infierno. Resumiendo, él se aprovecha de las teorías de sus héroes para conseguir trozos de magistral literatura onírica: de modo que tales teorías no son más cosas simplemente locas, genialidades destinadas al manicomio, sino que transformándose en "visiones", a través del estilo de su descriptor, recuperan una realidad poética que se proyecta sobre ellas, restituyéndoles la universalidad que habían perdido en la miseria de la locura. Se transforman –si queremos– en metáforas perfectas de analogías descubiertas, invenciones, ideologías reales. Naturalmente –como un cuadro surrealista está pintado con la pincelada pre-impresionista que, con cuidado académico, ambiciona la fiel reproducción del modelo– así también la escritura de Wilcock es una escritura perfectamente normal, llana, convincente. Y no sólo para bromear (porque en tal caso no nos ocuparíamos del libro), sino con el rigor de una elección estilística intransgredible. "...un estilo llano e impersonal es concedido a muy pocos, y no ciertamente a un escritor de éxito", escribe Wilcock en la única reflexión directa sobre el escribir en la *Sinagoga*.

En este plano de reflexión metalingüística, lo que más golpea al lector leyendo el libro de Wilcock, hecho todo en base a una serie de breves textos, titulados cada uno (justamente como en una enciclopedia) con el nombre propio del pensador, es la curiosidad con que se lo devora, casi como si se tratase de una novela policial. El "suspenso" que mantiene tan morbosamente atento es justamente de tipo metalingüístico, y consiste en la pregunta: "¿Qué inventará el autor en la próxima "voz"?" Y el autor, en nuestro caso, no traiciona nunca, ni siquiera en las esperas más ingenuas (cada una de estas biografías podría ser un magnífico film cómico). ✠



Wilcock en el film "El Evangelio según San Mateo" de Pasolini.

Nota: Hasta aquí Pasolini trata de *La sinagoga*... A continuación se referirá a *Historia Augusta*, biografía de los emperadores romanos de período 117-285 escritas en el sigo IV d.C., y a las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

J. R. Wilcock - traducción de Guillermo Piro

Hechos inquietantes

de *Hechos inquietantes*, 1960:

DUCTILIDAD DE LA NATURALEZA

Gracias al DDT y a productos similares se ha conseguido, en tiempos recientes, salvar extensas zonas que a causa de los insectos habían sido hasta ahora consideradas insalubres o, incluso, inhabitables. Ahora bien, supongamos que entre un millón de insectos, por ejemplo mosquitos, haya uno que esté orgánicamente preparado para resistir la acción del DDT, suposición que la práctica confirma; esto significa que entre un millón de mosquito, sobrevivirá una generación resistente al insecticida. Estos mosquitos se reproducen entre ellos, creando una nueva raza de características genéticas diferentes, de manera que son inatacables con el DDT. En un ambiente favorable, a causa del alto índice de reproducción de estos organismos, la plaga comienza a reaparecer después de algunos años, pero ahora es necesario combatirla con otros medios. Esta demostración de la inimaginable ductilidad de la naturaleza parece ofrecer una vaga esperanza a aquellos que temen que la raza humana pueda desaparecer de la tierra después de una guerra atómica.

GUSTOS PARTICULARES

Entre las extrañas prácticas a las que deben exponerse las prostitutas inglesas para satisfacer los gustos imprevisibles de ciertos clientes, se recuerda este caso: un señor a quien poco antes se le había muerto la mujer hacía llamar una muchacha atractiva, la vestía con un camisón, le daba un rosario, una Biblia y una palanca, y le ponía una corona de rosas en la cabeza; después la hacía tenderse en un ataúd, clavaba la tapa y salía de la habitación: la muchacha debía abrir el ataúd con ayuda de la palanca, y entonces podía volver a casa.

QUIEREN SER PAJAROS

Gracias a una encuesta realizada entre un grupo de adolescentes negros africanos se desprende que más de la mitad de los muchachos quisieran ser pájaros, y en cambio casi la mitad de las muchachas quisieran ser hombres. Los muchachos negros, aun admirando el sistema de vida y la limpieza de los europeos, hacen muchas objeciones a la moral de los blancos: piensan que éstos son fríos e inhospitalarios, incluso entre ellos: tres tercios de los muchachos negros creen que los blancos hacen pagar el alojamiento a sus huéspedes.

En sus sueños de existencia ideal, los muchachos negros demuestran la persistencia de los valores primitivos: dos tercios de los hombres quisieran ser un animal, o una parte cualquiera de la naturaleza; muchos entre ellos prefieren la posibilidad de volverse pájaro. Investigadas las razones, por lo general responden que los animales son más amables y más buenos; un muchachito quería ser una golondrina porque "los pájaros son útiles a las personas".

Una muchacha quería en cambio ser un árbol porque "los árboles son generosos con tantas criaturas". Las muchachas negras son en general más conservadoras que los muchachos, y sufren en mayor medida el desprecio de los blancos. También entre ellas hay muchas que quisieran ser pájaros, pero más común es el sueño de volverse hombre.

de *El estereoscopio de los solitarios*, 1972:

LIBERACION

Heredero de diferentes y cómodas fortunas, amante del deporte y de la vida al aire libre, Serten está todavía afligido por fastidiosas inhibiciones, triste patrimonio del hombre civil, lógica consecuencia de una educación equivocada. Para liberarse, ya que los medios y la voluntad no le faltan, el joven se ha confiado a las manos de los mejores neurocirujanos. Los neurocirujanos le aconsejaron primero la intervención más simple, o sea una serie de electroshocks, pero Serten objetó que de una intervención banal no puede salir otra cosa que banalidades: por otra parte su compañero de universidad al tercer electroshock se había puesto a caminar con la lengua afuera y arrastrando las manos por el piso, y la familia se desesperaba por poder enderezarlo, aunque la lengua en los últimos años había vuelto a entrar un poco en su lugar. Optó entonces por una lobotomía, elegante operación de origen portugués: le hicieron un agujero en la sien derecha y otro en la izquierda, un hilo fue introducido a través de los agujeros y el hábil cirujano con dos rápidos tirones le cortó las conecciones entre el tálamo y los lóbulos frontales. Esto sucedía hace algunos años; entretanto la técnica neuroquirúrgica cambió y se perfeccionó, y también Serten cambió y se perfeccionó.

Se volvió eufórico y gracioso. En ocasión de los recientes solemnes funerales del cardenal palatino, fue en coche a la procesión con un paraguas abierto dentro del automóvil y sin pantalones; por suerte la multitud, encerrada en su propio dolor, no se dió cuenta, y el único momento de perplejidad fue cuando Serten se puso a arrojar alcauciles, varias docenas, delante del portón monumental del Cementerio de los Bienaventurados. Recuerda perfectamente dónde vive, reconoce perfectamente a los miembros de la familia, que, turbados por sus continuos desahogos de buen humor, terminaron mudándose todos a otra parte. Un hermano suyo trató de detenerlo con un salmón lleno de pólvora pírica explosiva en la mesa; pero sin éxito, porque Serten se conserva maravillosamente lúcido, sabe contar hasta catorce, distingue todavía la S y la M, y hace falta más que un órgano genital pintado con tinta china en el abrigo de una prima para detener a un joven sano y rico.

Viendo el éxito de la primera intervención, Serten se ha hecho inyectar, seccionar y aislar otras regiones del cerebro. Varias veces, para alcanzar un punto particularmente intrincado de la corteza, han tenido que abrirle la tapa craneal, el clásico corte en herradura con taladro y serrucho y extracción de la cubierta parietal. Así consiguió, por ejemplo, hacerse eliminar completamente el sentimiento del deber, la vergüenza, la sugestión, el remordimiento, el miedo, la modestia, la piedad, el insomnio y otras anomalías similares, tan raras como indeseables. Como trofeo de una larga campaña de liberación le asoman entre los cabellos delicadas protuberancias de platino. En los últimos tiempos las técnicas ultrasónicas le han abierto el camino a interesantes nuevas intervenciones en los ángulos más recónditos del encéfalo, donde se encuentran el hipotálamo, la hipófisis, el PUTAMEN del cuerpo estriado. A la segunda aplicación de la ultrasonda Serten perdió casi completamente el sentido de la orientación y las últimas inhibiciones, tanto las sexuales como las sociales que todavía le quedaban. Así le sucede ahora encontrarse en la niebla de un prado cualquiera de un suburbio cualquiera, para ponerse de pronto, descuidado y feliz, a hacer el amor con una oveja o, lo que es lo mismo, con un carnero, animales pacientes y meditabundos; hasta que, agotado, desgarrado, despeinado y sucio se lanza sobre un vigilante y besándolo perdidamente en la boca o en el vientre le ruega que lo lleve a casa o, en todo caso, que le llame un taxi.

LOS CONEJOS

La primera pareja de conejos parecía bastante inocente, mejor dicho, no se dejaban ver nunca juntos, y ocupado como estaba en trabajar el huerto enseguida me olvidé de su existencia. Habían excavado una galería bajo tierra, una arcilla dura que no se derrumba fácilmente. Pero un día vi entre mis repollos un grupo de conejitos blancos, de hocico rosado, ocupados en comerse las hojas más bajas. Rápidamente, no es el caso de contar la previsible historia: los conejos se multiplicaron como moscas, se comieron toda la verdura de mi huerto y también la de los huertos cercanos, y continúan reproduciéndose a una velocidad que me atrevería a calificar de extraordinaria.

Lo que no era previsible, en cambio, es la inmensa felicidad, la paz deliciosa que después de esa invasión de conejos se apoderaron, ya sea de mi ánimo, ya sea del ánimo de los vecinos, ya resignados al sacrificio de sus cultivos; mejor, para decir la verdad, de cualquier espacio verde, seto o matorral que todavía se pudiese encontrar en los alrededores. Y también de los árboles, porque estos conejos voraces roen la corteza hasta que la planta se debilita, las hojas se marchitan y caen, y son inmediatamente devoradas por los calmos roedores. Ahora por estos lados se come solamente conejo, en el almuerzo y en la cena; costumbre nueva que no consigue todavía hacer mella en la notable capacidad reproductora de la especie. Sea como sea, no hace falta creer que nuestra felicidad y nuestra paz se deban solamente, o en importante medida, a esta circunstancia banal de tener que comer conejo a la mañana y a la noche. No, nuestra felicidad es casi exclusivamente debida al color blanco de los conejos.

En efecto, en este país templado no nieva nunca, y las únicas manchas blancas que hasta ahora reavivaban el paisaje eran los muros de las casas pintados a cal, pero que a causa de la peculiar composición química de la cal local se vuelven enseguida amarillas. Esta alegría particular que otros en países más afortunados se experimenta a la mañana, cuando uno se levanta de la cama y asoma por la ventana al paisaje armonizado por una nevada nocturna, nosotros, por primera vez en nuestra vida, la tenemos aquí, delante de nuestros ojos, día y noche. Una llanura ondulada de pieles blancas se extiende hasta el horizonte, y el paisaje conocido por nosotros, erizado de árboles desnudos, brilla bajo el sol como una Antártida de sueño. Ninguna mancha roja, verde o marrón turba este candor, y la paz, una paz jamás imaginada, nos penetra por los ojos y nos vuelve más buenos y más comprensivos. Los conejos no se mueven, estan allí quietos esperando que la hierba roída deje salir algún nuevo brote para comérselo enseguida; y las noches de luna, aquí donde el aire es siempre dulce, ¿quién podría resistir al placer de contemplar por horas y horas, con la ventana abierta, este milagro de nieve, estriado de largas sombras azules?

de *El libro de los monstruos*, 1978:

MANO LASSO

Cuando el estudiante de tercer año de Arquitectura Mano Lasso se despertó una mañana todo cubierto de plumas blancas se alzó rápido de la cama y fue a mirarse al espejo: a lo mejor esperaba ver reflejada una gallina o algo peor, pero sus temores fueron infundados: era siempre un lindo muchacho, o aquello que su mamá solía llamar un lindo muchacho, sólo que ahora en vez de barba y cabellos le habían crecido plumas, pero por todos lados, excepto, se entiende, sobre la palma de la mano y sobre la planta de los pies. Envuelto en sus propias plumas se sentía placenteramente caliente, pero por lo demás su aspecto no había cambiado mucho. Lo que sí cambió fue su vida de cada día: como por culpa de su nuevo revestimiento no soportaba otra indumentaria que un par de pantalones cortos, o mejor, calzoncillos, y esto de mala gana, debió abandonar los estudios y también la natación, que era su deporte favorito, porque una vez que se mojaba no se secaba más. Así se dedicó a la arqueología, que es una especie de natación en lo seco. En los talones le habían crecido prominencias duras que se declararon particularmente útiles en las excavaciones. Su hallazgo más notable fue el de un automóvil Fiat modelo 1949 enterrado en las inmediaciones de Gaeta que contenía el cadáver de un importante capo-tribu napolitano. El esqueleto aparecía sentado al volante en posición de estar conduciendo, adornado por una infinidad de conchillas agujereadas a manera de collar. Escarbando, escarbando alrededor, Mano Lasso consiguió liberar el auto sepulcral hasta las ruedas, todavía en buen estado; la tapicería en cambio estaba muy dañada por las infiltraciones subterráneas. Dentro del auto había también una radio, insólita en aquella época; un rollo de cobre laminado, numerosas puntas de flecha de obsidiana y doce discos de piedra pulida que los hombres del '49 usaban para jugar. Sobre el auto yacían los esqueletos de cuatro individuos masculinos, sin cabeza ni manos, y alrededor los restos de más de cincuenta mujeres jóvenes, ordinariamente tendidas en círculo una al lado de otra, todas de una edad que oscilaba entre los dieciocho y los veintitrés años; probablemente un sacrificio fúnebre.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Notas sobre poesía

Más de 26.000 cuartillas manuscritas dejó Valéry (Sète, 1871-París, 1945) al morir en sus célebres *Cahiers*, de los cuales es muy poco lo que se tradujo al español. El año pasado la Universidad Iberoamericana de México publicó bajo el título *Notas sobre poesía* una selección de estos escritos realizada por Hugo Gola, de donde provienen estas reflexiones y viñetas.

por Paul Valéry
traducción de Hugo Gola

El poema en la página no tiene existencia real. Está allí, como un aparato en un armario, o un animal disecado sobre una mesa.

El poema existe únicamente en dos estados: 1) en el estado de composición, en la cabeza de quien lo rumia y elabora; 2) en el estado de dicción.

★ ★ ★

La *verdad* en literatura, tal como yo lo entiendo, no es para nada la descripción, más o menos precisa, de lo que existe, sino su *construcción*. Hablar de las cosas como si uno supiera de ellas algo más y no para reproducirlas.

★ ★ ★

Los dos grandes acontecimientos literarios de mi tiempo, invisibles naturalmente para la crítica, son: el sentimiento cada vez más preciso de las propiedades del *lenguaje*, la tendencia a actuar sobre él ya no por azar y una sóla vez, sino mediante sistemas; el lenguaje presionado, adicionado, alejado de todo; considerado en toda su extensión, abstractamente o desarrollado por partes, en razón de sus propiedades excitantes, por su fonética, por sus relaciones internas, etcétera.

Y luego la música: ese otro acontecimiento que acompaña, completa, acelera al primero.

★ ★ ★

No hay que *ser* un clásico, hay que llegar a serlo.

★ ★ ★

Descubro que la poesía no me interesa sino como indagación de un pequeño problema cuya solución es bastante improbable:

Sintaxis x música x convenciones.

En lo demás –es decir, en lo que se refiere a la imaginación– la física y la matemática son mucho más estimulantes, ricas, etcétera.

En cuanto al sentimiento puro y simple, cada uno tiene el suyo.

★ ★ ★

Un artista no traduce palabra por palabra sino efecto producido a efecto por producir.

La más bella y fuerte conmoción interior no tiene ninguna relación necesaria con el lenguaje.

El arte comienza sacrificando la fidelidad a la eficacia.

★ ★ ★

Una antigua tradición –aunque no tan antigua– quiere que los discursos tengan siempre un sentido, no varios. *Que tengan un sentido*, es decir, que siempre conduzcan a un objetivo, obtenido el cual el discurso pueda ser totalmente anulado, así como se borran los medios y los caminos cuando el objetivo se alcanza.

Pero ésta es sólo una tradición. No muy antigua ni universalmente admitida.

El objeto del discurso puede ser el discurso mismo.

Más aun: si el objeto de un discurso es percibido como indiferente, como el fin de una marcha que se hizo únicamente por marchar (es necesario señalar que ésta siempre debe tener un fin, ya que no se puede marchar sino en alguna dirección), entonces el fin o el sentido no son sino medios. El verdadero objeto está en el *presente*, el medio es futuro. Lo que yo tiendo a ser no me sirve más que para ser lo que soy. Lo que intento decir no me sirve sino para decir.

De ello se deduce que mi trabajo depende del camino y no solamente de los puntos extremos.

★ ★ ★

La emoción en el arte es inútil o perjudicial. Cuando interviene, es sólo un ingrediente. A veces participa, pero bajo la modalidad de la memoria.

No se hacen buenos versos con buenos sentimientos.

Para quienes inventaron el verso, la rima no tenía la intención de emocionarlos sino simplemente la de emocionar.

No se construye una bóveda con emociones místicas. Una catedral exige ensayar previamente con cien iglesias mediocres.

Un arquitecto muy listo percibió el efecto y se empeñó en multiplicarlo.

★ ★ ★

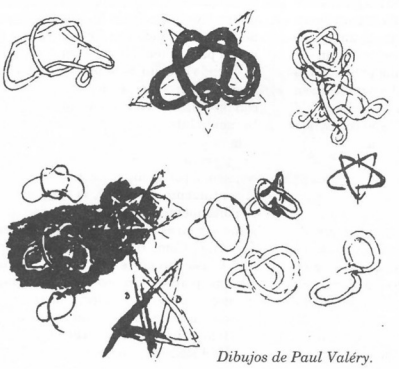
Es necesario trabajar para Alguien, y no para desconocidos. Hay que apuntar hacia alguien y cuanto más nítidamente lo hagamos mejor será el trabajo, y el rendimiento del trabajo. La obra del espíritu sólo está totalmente determinada cuando alguien está en su mira. Aquel que se dirige a alguien se dirige a todos, pero el que se dirige a todos no se dirige a nadie.

Se trata solamente de encontrar ese alguien. Ese alguien da el tono al lenguaje, la extensión de las explicaciones, mide la atención que se puede reclamar.

Representarse a alguien es el don mayor de un escritor.

★ ★ ★

El trabajo habitual del verso, el manoseo que lleva a la perfección, conduce a habituarse a los cambios de palabra, a las supresiones, a las sustituciones, que por un feliz acierto –bastante frecuente– desplazan el punto de vista del escritor y lo hacen pensar, legítimamente, que el objeto inicial, el bosquejo primitivo de su poema, no son esenciales: que se los puede y se los debe abandonar si se presenta una ocasión favorable que lo aleje de aquéllos –ya que son sólo condiciones del *comienzo*–, una primera jugada, y es posible ubicar en el acto modificador del lenguaje, y aun en el lenguaje mismo, el interés principal de la atención.



Dibujos de Paul Valéry.

En suma, el escritor comprende que es *el fin que alcancen los medios*, y no aquel que sugiere el deseo inarticulado y la ocasión primitiva, o la emoción, lo que realmente importa.

★ ★ ★

Como una estatua de bronce o un vaso de vidrio que no se explican sino por la naturaleza de su estado, por una *temperatura* en virtud de la cual lo que ahora es sólido antes fue fluido o líquido, así también ciertas relaciones, ciertas figuras y construcciones del lenguaje, inversiones, imágenes, coincidencias, requieren, para ser admitidas, comprendidas, consentidas, un estado, una temperatura alejada de la temperatura ordinaria de nuestro espíritu, un estado en el cual el *recorrido medio* de los elementos excitados en la producción mental sea bastante superior al habitual.

★ ★ ★

El único interés de la obra de arte consiste en extraer de nosotros lo que ignorábamos contener, y que por lo tanto *no conteníamos. Estaba en nosotros*, como lo físico en los cuerpos. Rayos X.

Somos sólo aquello que los acontecimientos extraen de nosotros.

★ ★ ★

Es un prejuicio muy notable creer que el *sentido* de un discurso posee mayor dignidad que el *sonido* y que el *ritmo*.

Comprender la poesía es haber dejado atrás este prejuicio, que quizá no sea excesivamente antiguo, y que se vincula con la oposición ingenua, y no inmemorial, entre cuerpo y alma, y con la exaltación del "pensamiento", aunque éste sea torpe, en detrimento de la existencia y de la acción corporal aun cuando esta acción sea admirable por su precisión y elegancia.

★ ★ ★

Poesía es el arte de hablar sin decir nada, pero para sugerirlo todo.

★ ★ ★

El encanto del arte reside, para mí, en la cantidad de modos de ver la misma cosa y en concebir una pluralidad de tratamientos posibles.

Ello es, en verdad, "filosófico", aunque los filósofos naturalmente hacen todo lo contrario, esforzándose por encontrar una expresión única y exclusiva, lo cual conviene al físico en virtud de sus medios de acción. Pero pensamiento y producción se separan allí. El "error", los mitos, están entre los bienes y acrecentamientos legítimos del poeta.

★ ★ ★

El poema, esa oscilación prolongada entre el sonido y el sentido.

★ ★ ★

Sobre los versos del poema: unos fueron *encontrados*, los otros *construidos*.

Los críticos dicen tonterías cuando se refieren a un poema como un todo, sin tomar en cuenta el problema del autor: combinar, emparejar los versos de estas dos especies.

El trabajo real del poeta tiende a hacer desaparecer esta desigualdad inicial; además, todo trabajo intelectual consiste en alcanzar un acuerdo para un fin, aprovechando las condiciones dadas.

★ ★ ★

En los versos se trata siempre de hacer que una relación accidental –la del sonido y el sentido– parezca natural, que parezca sin excepción, una ley.

★ ★ ★

Cuando un verso es muy bello, no se piensa ya en comprenderlo. Es un hecho, no una señal.

★ ★ ★

La sintaxis y las palabras en un poema deben ser tan *precisas* como sea posible, pero el sentido debe permanecer *impreciso*, múltiple, jamás totalmente identificable con una "función limitada" de los términos.

Esta no-equiparación es esencial en poesía.

La prosa, la verdadera *prosa* (no todo lo que no esté escrito en verso) debe identificarse como una proposición geométrica, es decir, debe anularse en el momento mismo de su *comprensión*.

Se pueden combinar estos dos tipos mediante alternancias.

El verdadero poeta nunca sabe exactamente el sentido de aquello que tuvo la felicidad de escribir, pues desde ese punto de vista él se convierte en un simple lector, un instante después.

Acaba de escribir un *sinsentido*, es decir algo que debe *recibir* un sentido y no *ofrecerlo* (lo cual es muy diferente).

¿Cómo concebir ese trabajo paradojal? Escribir algo que restituya aquello que no ha sido dado. El verso aguarda un sentido –*el verso escucha a su lector*. Y aun cuando yo diga que observo mis ideas, mis imágenes, igualmente podría decir que soy observado por ellas. ¿Dónde ubicar el yo?, ¿por qué esta relación será asimétrica?

★ ★ ★

"Y mi verso, bien o *mal, siempre* dice algo." (Boileau)

Este es el principio y el germen de una infinidad de horrores.

★ ★ ★

Quien escribe un verso danza sobre una cuerda. Marcha, sonríe, saluda; esto no tiene nada de extraordinario hasta que uno descubre que ese hombre tan simple y suelto lo está haciendo sobre un hilo del espesor de un dedo.

★ ★ ★

Un buen poema es silencioso.

★ ★ ★

La poesía debe ser considerada como la operación inversa a la que condujo a un lenguaje unívoco y uniforme.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Jaime Jaramillo Escobar

Los poemas de la ofensa

POR NOMBRE ROY

I

Dos veces repetí el mismo viaje y dos veces me sucedió exactamente lo mismo:

Que estando yo en casa de mi tío Emilio, en su inmenso palacio de sesenta arcos blancos,
jugando a las mariposas con su hijo y primo mío, por nombre Roy,
Roy Jaramillo, que tenía en ese entonces nueve años menos que yo, es lo importante,
palmeando las manos alrededor de la cascada, con los ojos cerrados,
un pájaro que venía volando chocó contra su pecho e inmediatamente fue convertido en espuma,
espuma de sonrisa que la cascada bate como una nube izada en un mástil de piedra.
No lo seducían las moras, tan rojas que apenas una cabía en la palma de su mano,
ni las extrañas flores radiofónicas, las cuales había que encontrar en el centro del bosque, al atardecer,
ni el lucero que Alejandrina, su madre, buscaba todas las noches en un telescopio instalado en el ala derecha, frente a las columnatas del norte,
a donde nunca podían llegar los rayos de la luna, pues estaban diseñadas de esa manera.
Sólo corríamos y corríamos hasta que, sonrosado y jadeante,
se dejaba caer a la sombra de su perro preferido,
asomando entre sus dientes un pétalo rojo de tulipán.

II

Al día siguiente, cuando la mañana apenas aleteaba en mi ventana,
el tren tocaba a mi puerta y yo tenía que prepararme apresuradamente para el regreso.
El ángel malogrado, extrañamente bello, palpitaba en el humo del sueño,
mientras los perros, en el jardín, trataban de imitar a la sirena, ladrando agudamente.
Quinientos metros más abajo, donde comenzaba la bruma, albeaba la plazoleta
y yo me dirigía hacia ella dejando caer en mi rostro el rocío, que es bueno para los ojos.
Cuando llegaba ya había partido el tren y los funcionarios públicos, en fila india,
se ocupaban en limpiar los rieles y los polines con un trapo blanco humedecido en leche de monte.
Una gota de aceite había caído en el traje blanco del alba y el Inspector de Policía estaba furioso con el maquinista
y lo amenazaba con los puños a la distancia, mientras éste, alejándose, le ponía dos palmos de narices desde su plataforma,
y comenzaban a trepidar los árboles a la orilla de la carrilera como si los estuvieran matando,
y el viento se tapaba las narices para no tragar el humo negro y espeso que salía de la chimenea.

III

Entonces yo tenía que subir a esperar el bus en la rotonda
donde me entretenía jugando mi suerte a la ruleta
con el empacador de señales, el deshollinador de antenas y el hijo del conmutador de vías,
que hacía trampa cada vez que se ponía colorado y le temblaban los ojos.
El jefe de las pasionarias descalzas se paseaba en la antesala aporreando los pilares con su bastón de carey,
y se detenía para tocarse los anteojos cuando pasaban los encargados de darle a cada uno un pedazo de hielo antes de las 8 a.m.
A las nueve en punto el bus aparecía en la penúltima curva del cerro,
tocando su bocina como un clown embriagado el día de primavera.
A las nueve y diez yo tenía que estar de nuevo en la plazoleta, debajo de los tilos, donde el bus se detenía,
para subir mis maletas, rosada, amarilla y verde; el paraguas, el bastón, el catrecito plegable y los trebejos de pintura;
pero ya el bus había partido un minuto antes, por lo que me era necesario comenzar el camino a pie,
dando un gran rodeo por la carretera de circunvalación, donde están instalados los depósitos de hielo,
cuyos tanques de cristal cortan a trechos los bancales de la carretera
y contra los cuales uno puede poner la mano para que se le enfríe,
o hacer reflejar los ojos y en fin, por cuyos bordes uno puede pasear mirando las brillantes superficies y el halo verde de las orillas,
olvidándose de regresar a la ciudad, pues en cualquier parte donde nos encontremos ya hemos llegado.

LOS POLIEDROS Y LAS SUSTANCIAS

"Una respuesta perfecta tiene siempre el carácter de un enigma"
H. Miller

Cuando yo estaba en la cárcel hacía gimnasia todo el día para mantenerme en forma y evitar el aniquilamiento.
Los presos se reían de mí todo el día y me llamaban Charles Atlas para mantenerse en forma y evitar el aniquilamiento.
En el patio número siete había un joven de unos veinte años que estaba enamorado de un icosaedro de metal
y se pasaba todo el día bruñéndolo, con la saliva, con la lengua, con los dedos, con el canto de su camisa
y haciéndolo reflejar al sol contra los muros grises que le devolvían una lívida señal luminosa de cortesía.
Un mediodía, echado en el patio, me quedé dormido de cara al sol
y el joven vino y se entretuvo colocando en equilibrio su poliedro sobre la punta de mi nariz,
mientras, con una tiza, dibujaba sobre mi pecho extrañas señales que correspondían a las oscilaciones de su juguete,
y debían determinar todo el curso de mi vida en adelante, si lograba salir de la prisión, como lo esperaba, gracias a las gestiones de mi esposa.
Mucho antes de abrir los ojos ya me había dado cuenta de lo que estaba sucediendo,
pero era peligroso contradecir a este muchacho, que había matado seis compañeros con una lezna.
Nadie se atrevería a relacionarse con él debido a su irritabilidad y sus manías,
por lo que preferían mirarlo de lejos y preguntarse quién sería su próxima víctima.
No atreviéndome, pues, a espantarlo, me estuve tan quieto como una débil respiración me lo permitía,
hasta que comenzó a trazar signos sobre mí con su lezna, cuya punta me rozaba a veces con demasiada intensidad.
Entre tanto todos los presos se habían acomodado en el corredor circundante del segundo piso y miraban en silencio,
según me dijo él mismo acercándose un momento a mi oreja.
Pasó la punta de la lezna por el interior de mis oídos y de mi nariz, y la acercó a mis ojos,
como un enamorado que juega en la arena con una ramita mientras aparece su caracol preferido.
Después la llevó a mis labios, la colocó lentamente entre ellos, y deslizándola sobre la lengua me dijo:
—¡Trágatela!
Mientras él esperaba alargué suavemente mi mano y tomando su derecha la contuve entre mis dedos con una ternura comprensiva y dispuesta.
Como a los cinco minutos todos aplaudieron frenéticamente en el corredor del segundo piso y gritaron.
Abrí los ojos y vi entonces que con un pañuelo y mi propio sudor me limpiaba las marcas del pecho.
Fue después mi mejor amigo en el penal y cuando me dieron de baja me regaló su brillante poliedro de acero bruñido
frente al cual escribo mis poemas.
La pregunta es siempre igual pero todas las respuestas son distintas.
La clave no está ni en la pregunta ni en las respuestas sino en nosotros mismos.

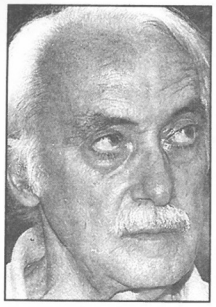
COMO ME CONVERTI EN MONSTRUO

"Oculto en sus cavernas, el Poeta sintió sus males horribles.
Y un bulto de carne creció en su cabeza, y escamas en su espalda y costados".
William Blake

Contaré aquí cómo me convertí en monstruo, para lección de las futuras generaciones y de los que educan a los hijos:
Difícilmente mi mano, transformada en garra, puede tomar la pluma y dibujar torcidamente las letras;
empero, haré este último esfuerzo antes de que la Muerte me abata con su coletazo final,
porque pienso en aquellos jóvenes que están propensos a convertirse en monstruos como yo,
y para liberar, por medio de este último acto, mi alma a la que mando andar errante por las cavernas después de mi muerte.
El cabello se para en mi cabeza y también el vello de mis brazos,
y el frío maligno que me recorre hace temblar todo mi cuerpo al escribir estas líneas,
¡oh vosotros, amantes de los monstruos, a quienes lleváis jalea hasta las más profundas grietas de la tierra!
Sabed, pues, que en aquel día de la costa yo era joven y me bañaba desnudo en el agua salada,
respetado por los tritones y jugando con los peces que venían a colear en mi mano.
Mi padre, en su casa del horizonte, se pasaba todo el día reforzando las redes con hilos de su larga barba blanca,
y mi madre, desde las estrellas, no me veía.
Entonces vino el hijo del guarda-faro con su novia de alambre,
y una urraca posada en el hombro derecho, que recitaba un poema mágico escrito muchos siglos atrás por un famoso monstruo de Asia.
Mi padre, en su casa del horizonte, envolvía mis hermanos en redes,
y mi madre, desde las estrellas, no me veía.
Entonces el hijo del guarda-faro me convidó a ir hasta una isla donde conseguiríamos una urraca para mí,
que recitara poemas escritos muchos siglos atrás por los más famosos monstruos del Asia.
Al norte de la isla se levantaba una gran ciudad, empalmerada y más luminosa que el cielo estrellado.
Dirigiéndonos hacia ella, llegamos a la hora en que se encienden las girándulas,
y nos fuimos inmediatamente al distrito donde pregonan los vendedores de urracas, en los alrededores del Puerto.
Varios años permanecimos extraviados en las calles de la ciudad, sin lograr encontrar la salida para el regreso,
porque los poemas eran engañosos y describían equivocadamente los planos,
a fin de retener a los escogidos hasta que los colmillos se les pusieran puntiagudos y ya no pudieran abandonar jamás la isla.
Y durante aquellos años una mano huracanada me dio a beber todos los días el licor que aparta de los semejantes.
Entonces busqué esta caverna, más allá del Norte, y en ella he permanecido solitario mirando transformarse mis miembros y cubrirse de escamas mi cuerpo,
y a todo aquél en que quien se detiene mi pensamiento empiezan a crecerle colmillos puntiagudos.

Jaime Jaramillo Escobar, que en los años 60 supo firmar con el seudónimo X-504, nació en Pueblo Rico (Antioquia, Colombia) en 1932. Con el libro *Los poemas de la ofensa* —de donde procede esta selección— recibió en 1969 el premio de poesía Cassius Clay. Además publicó *Sombrero de ahogado* y *Poemas de tierra caliente*, ambos en 1983.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Basilio Uribe

En la antología de los poetas del 40 que preparó David Martínez (Colección El Ciervo en el Arroyo, Bs. As., 1949), figuran, entre otros, Horacio Armani, Vicente Barbieri, Jorge Calvetti, César Fernández Moreno, Joaquín Giannuzzi, Alberto Girri, Enrique Molina, Olga Orozco, Alfonso Sola González, María Elena Walsh, J.R.Wilcock y Basilio Uribe. Que la poética de esos años tuvo características fácilmente impugnables no escapa a los ojos ni siquiera de los propios poetas que la cultivaron en un principio: *"atacada de anemia, elegía y parálisis formal. (...) retórica grandilocuente y desmayada y de pata ancha"*, así se refiere a ella Giannuzzi, por ejemplo. Hecho el diagnóstico, es lógico que muchos de ellos optaran por barajar y dar de nuevo: Girri, Fernández Moreno, etc. Otros, en cambio, dejaron que aquello sedimentara, se fuera despojando de ornatos y que el sentimiento se ajustara, si se quiere, más a la realidad interna que a las convenciones: Armani, etc. El caso de Basilio Uribe parece intermedio, no por haber efectuado una síntesis de ruptura y continuidad con la poética de origen sino por contener, aparentemente separadas, ambas vertientes.

Basilio Uribe nació en Buenos Aires en 1916, de padres vascos. Sus antecedentes profesionales no parecen haberle dejado mucho espacio a la vida literaria, aunque sí a la escritura, como lo prueban sus diez libros publicados y su considerable obra inédita (acaso más numerosa que la publicada); tal vez esto ayude un poco a explicar la infrecuencia con que su nombre figura en las historias y antologías de poesía argentina. Es ingeniero civil, auque también estudió dibujo y pintura en la Academia de Bellas Artes; desempeñó numerosos cargos: gerente de banco, director-interventor del diario *Crítica*, co-gerente general de Editorial Haynes, gerente de promoción del Instituto Nacional de Tecnología Industrial, director de la Escuela Superior de Periodismo, presidente-fundador del Centro de Investigación del Diseño Industrial, presidente de la Asociación Argentina de Críticos de Arte, etc. En la actualidad preside la Academia Nacional de Bellas Artes. A esto habría que agregarle sus colaboraciones con ensayos literarios, críticas de arte y traducciones en diarios y revistas como *La Nación*, *Sur*, *Criterio*, *Clarín*, *La Gaceta* de Tucumán y *La Prensa*.

Los libros de poemas de Uribe son los siguientes: *Libro de*

(sigue en pág, 38, col. 5)

Basilio Uribe - Antología mínima

Edipo Etcétera

de *Edipo Etcétera*, 1971:

UY, DIOS...

A Osvaldo Svanascini

Dado, pues, a considerar la vida
por inclinación natural,
más que a chuparla
como a una naranja en popa,
uno, primero de su casa,
estirpe o línea familiar
–no se exagere–
se vuelve a algún azar contemporáneo,
el peronismo, digamos,
la muerte de Kennedy y ese tipo Garrison,
Vietnam u otras yerbas,
que son varias.

El alma, por ejemplo, nunca olvidada,
si bien guardada en un bolsillo,
no en el monedero, en todo caso,
el del pañuelo, quizá,
o tal vez otro.
¿Qué es el alma,
lacedemonios, tebanos,
porteños?
Entre los Libros –surprise–
no se habla de ella
hasta los griegos.
El alma no es un globito.
Quien aguanta cada día
su conciencia,
quien recuerda lo que hizo
y qué no hizo,
o el que anda alrededor de las cosas
por temor, se asoma
y retrocede,
el que siente algo como un chaleco
de cuero mojado puesto en uno
que se seca
–el chaleco, claro–
no hace bromas con el alma.
La angustia es una flor gris
y enmarañada
en un despertar
de plata agria.
De modo, pues, que uno,
puesto en uno
y en el aire que se extraña,
debe contemplar
su alma.

Contemplarla.

Por lo menos
una o dos veces
por semana.
Así se llega a comprender
al cabo
que el sí y el no
provienen del logos;
el antes y el después,
también;
y todas las tramperas excluyentes,
ídem.

Porque, la lógica
–gnädiger Herr Heisenberg:
lo muerto, conocido;
lo vivo, sin conocer–
es lógica si excluye la vida:
elegir entre deber y placer,
sed y beber,
no cura la sed;
en el delta sumido
de los hilos de agua
impera
la araña escolástica.
Los opuestos nos destruyen;
la tradición adecuada
nos abruma:
pusimos nuestro celo
en goznes y en hamacas
que evitaran los contrarios;
no importa qué iré a decir,
sino
cómo podré decirlo
sin chirridos.

De manera –digo–
que al decir
lo que tengo que decir
no se reanude la conversación
precipitada
como luego de un silencio
en la sala de invitados.
Obsérvese
que todos se lanzan a hablar
y hacer ruidos de palabras
si de pronto se escucha
un exultante e independiente
borborigmo
derrelicto.

La verdad,
amica Logica,
es que no podemos admitir
a la vez los contrarios:
todo Occidente se hizo así,
caminando el caminito.
Pero un día el aire aclara la luz
en un amanecer inextinguible
de agua colgada a secar
cuando el antes ni el después se entienden
y los caminos recorren surcos
sin recuerdo.

Y entonces nos perdemos.

Me perdí y me encontraste
en el jardín y en la selva.

Me perdí
en el jardín.
Y en la selva
me encontraste.
Smarrito.
Me encontraste
porque eres
el que sabe más de mí
que yo mismo.
Me encontraste
uscito dalla diritta via
esperando
cómo bajar hacia mí
y encontrarte
callado
cómo rechazar lo que no es
estar abierto
no en la pequeña cárcel
de la contradicción excluyente
no en la sucesión
extensa
fuera
solamente en la espera.

Me perdí
y me encontraste
sólo tratando de llegar.

Sólo tratando de llegar.

Porque,
¿qué puede hacerse
cuando ya no se depende de uno,
sino del instante preciso,
en que hay que dejarse cremar
por el incendio que sopla?
Cuando el ahora no es ya
la postre del pasado
ni el asomo del después,
sino el inacabable
antes y después
que nos consume,
la contradicción salvada
en todo instante,
la absolución de los contrarios
en la vida
ajena a los esquemas,
la mera geometría
le pauvre Des Cartes,
le géomètre,
uno se desarraiga
de la inocencia de occidente.

Dado, pues,
que el azar se abre como una rosa
para cualquier lado,
y con algunos pinchos,
pensemos
que cuando uno viene a contramano
traído por un viento de invención
sin inventario,
si hay una nube gris de plata –no de plomo–
en un cielo gris acerado,
si desciende algún ribete de peltre batido
en los bigotes,
y anda perlándose la hora, minuto o gloria
que eriza levemente la tarde del otoño
en Buenos Aires,
entonces
saltan
oh salchichas de luz
oh oh
vagones verdes de insecticidas blancos,
oh oh
el perro arqueado como el sector de la
Antártida
haciendo
lo que hace,
oh
el olorcito del campo
por las callecitas de veredas
abiertas a la pampa,
oh oh oh
don Otis atisbando a Tisbe
a través de las tramas,
y Píramo parando en el páramo
la piragua y el paraguas
perimidos,
oh
William
cisne del cuaderno Avon,
oh
Williams
las peras de agua,
oh oh oh
le chat de ma voisine
qui vient dans ma cuisine
et vive le chat
et vive le chat
oh oh oh oh
et vive le chat
et vive le chat

Dado, pues,
que un golpe de dados
jamais n'abolira
los dados;
dado
que un perro con un dado
nunca serán un candado;
que mucho está conversado
y mucho de ello
en muy mal estado;
que lo pasado pisado
–o pishado,
nunca lo he constatado–;
dado lo dado,
acabado.

de *Relaciones humanas*, 1976:

IRRUPCION DEL OTOÑO

El otoño vino de noche,
como Cristo, el Ladrón, dijo
que de pronto llegaría.
Robó la torpe ciénaga del verano
ensopada en el aire,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

y dejó azul la paila
donde las muertes felices crujen.

Y otra vez de golpe todo cambia.
Se ha ido el sol, sólo hay luz
de barros blanquecinos,
donde lo que es necio entra de nuevo
en el corazón del hombre.

Nubes de loza se cuelgan
sobre la lengua apestada del río.

LA BLANCHEUR VIERGE

Igual que a un hombre lo obsesiona
el modo de dejar unas hojas de papel
sobre la mesa,
antes de marchar al acto
en que pueden degradarlo,
perder su trabajo
o condenarlo la justicia,
y va y vuelve sin irse todavía,
cambiándolas de posición de muchos modos,
hasta que sólo cuando el tiempo apremia
se obliga a marchar a lo real;
igual que al estudiante lo asaltan
esas u otras compulsiones,
el atildamiento, por ejemplo,
de su traje y su corbata,
como al pobre Ravel antes del concierto,
que dirigía de espaldas, y nadie lo veía;
así Mallarmé nunca se atreve
a violar la blancura virgen del papel;
así Uccello va y viene en la tela de araña
de su enloquecida perspectiva
sobre trazos sin colores;
así, Strawinsky, tan mental, reflexiona
y escribe dos movimientos mientras él
penetra en lo que hace, y sólo entonces
sabe cómo será su obra,
el Octeto para Instrumentos de Viento.
Y entonces vuelve atrás, y lo compone de nuevo.

TREN DE LAS 17.55 A LA PLATA

El bochorno del nublado. La humedad
de la lengua del río posada
en Buenos Aires. El tren
que aguarda en la penumbra
bajo la tela de araña de los hierros
y vidrios sucios de tierra
empastada. El vagón, repleto
de gente metida en sus diarios
de la tarde. Las voces que cuchichean
de pie. La luz, afuera, que es una esponja
de nubes engrasadas.

de *La Ballena*, 1981:

ALGUNAS DECADENCIAS

La pera comienza a deshacerse,
pierde los bordes, se vuelve transparente
y blanda en la carne
que debía resistir la lengua,
y en la zona de los límites,
donde fluía el agua dulce y nítida
se adormila el gusto, híbrido ahora
de batata y papa que han estado
demasiado en el hervor.

Otra experiencia más que se degrada.
Es difícil retener el instante fugaz
de la madurez perfectamente joven.
E inútil aclararlo.
Cualquiera sería mirado con asombro
si en el almuerzo explicara
qué es un verso, y cómo puede
pasarse de punto en el pulido del oficio,
esa maldita cocina de la muerte.

de *Antología inédita*, 1984:

ENTRE LOS FALSOS CIELOS Y LA FALSA TIERRA

Cuando comience a caerse la cárcel que habitó
desparramada en pequeñas cáscaras,
desgarrados papeles que engañaron los muros
e ilusionaron las celdas con dalias, geometrías
y fruteras, y al hacerlo –roído por las lluvias,
los soles, las heladas, sueltas las tejas, tiradas,
trizadas por el viento– se desmorone el techo
entre crujidos que el polo enguantará
con ventosas diminutas, acaso lleguen perros ociosos
que entran y salen oliscando, la cabeza gacha,
o algún sapo distraído, con rebotes de goma
a medio inflar; porque él, en suma,
no habrá pasado de ser uno de los tantos Jonás
que debió imprecar a Nínive, Dios se arrepintió,
y lo dejó en ridículo.

PRIMERAS LETRAS

Son grandes las letras con las que el niño
aprende a leer; grandes, con las que el viejo
puede hacerlo. Sólo en medio, los montes del texto
alzan multitud de picos con algunos pasos.
En esta calle de Belgrano, donde anda ahora,
la rueda del pensamiento mueve
al caminante absorto; lo lleva de un lugar a otro,
nunca sabe cómo. Le parece que divaga
en círculos; que él vuelve a ser al cabo ese chico
que era en el pasado sin pasado. Piensa
que entre las letras grandes la vida ya se fue;
y que en medio, a veces, creía entender
aquello que leía, porque helaba en la cumbre,
o atravesaba con asombro un vado.

ESPACIO FOTOGRAFICO

¿Qué hacen los dos, vueltos al fotógrafo,
no por completo de frente,
igual que si acabaran de girar
en este instante
con algo de sorpresa y extrañeza,
y prosiguieran la escena anterior,
uno al otro dedicados?

Vestidos de chaqué y tul blanco por la boda,
los rostros jóvenes inquieren desde el tiempo,
que el marco, dorado a la hoja, remansa.
Y si bien brumas y témpanos surgieron en la vida,
aún están ahí, mirando desde antes
al que interroga la fotografía vieja.

Con los años esos ocres rojizos se gastaron,
y el espacio se ha vuelto un tanto teatral,
aunque, con todo, inquieta.

Y ahora, es como si nadaran en una melodía
hacia la orilla de vidrio
que restaña otro mar, donde alguien
atado en su barca no tiene paz,
cuando se obliga a contemplar
a las sirenas de colores sepias.

EL CAMINO QUE CAMINA

Anotaciones que siguen tras anotaciones,
como un ganso sigue en la fila a otro ganso
zangoloteando, aunque sin perder el camino,
porque éste es obsesión, compulsión, instinto
o manía, o acaso realmente,
el dedo que señala en lo alto
sin que se pueda salir de él, como el Rey de los Monos
recorría la yema del infinito
dedo índice del Buda sin saberlo;
y en ellas, inestables, las voces que reclaman
de una a otra llevan el sentido que aún retienen
o alguna vez tuvieron, para intentar tener el que avanza
anadeando, grávido de la torpeza necesaria,
con el bamboleo de no salirse ni caerse,
estar unido a la tierra y a lo alto,
conservar la identidad personal:
no dejar de ser el ridículo e indispensable ser
donde penetra el camino,
que él penetra caminando.

Poemas inéditos:

LA MEMORIA INVADIDA

Figuras banales del pasado
invaden ahora la memoria
con detalles precisos
e insistentes.
Un peón de maestranza
en la Unión Telefónica,
entrometido y malicioso,
cuenta cómo una empleada joven
se queda a veces tarde
para jugar con un hombre
a la silla con clavo.
Pregunta (le faltan dientes arriba)
ni uno sabe qué es
la silla con clavo.
Tiene un canasto de papeles
de alambre en la mano,
que es grande y roja para esa muñeca,
blanca y flaca, que asoma
de la chaqueta gris,
de tela de guardapolvo,
algo corta.

EL ZOOLOGICO DE LA VEJEZ

–Ajá –dijo–, eso es la vejez: patas de elefante–
(y las patas de elefante apenas si se alzaban desde el
/suelo).
–Eso es la vejez: patas de elefante.
Y los deseos frustrados, hienas de pelo piojoso
con ojos de fuego, que muestran los dientes
a la hembra metida en su jaula. La vejez–
la cerveza descendía hacia el ocaso–
es un zoológico de águilas grisáceas
con plumas carcomidas por polillas,
ilusiones que asaltan e impotencia,
pecas en el dorso de las manos,
manchas de pieles oxidadas, y la irrisión
de enfermedades indignas–.
(La verdad, era como para seguir mirando la cerveza,
o colgar la mirada en lo alto.) –Babeos, mucílagos
y esfínteres babuinos, amigo. Uno llega a viejo
al doblar alguna esquina, sin saber que ahí
estaba esa esquina. Y la vejez nunca acaba.
Es una escalera interminable en caracol,
donde el caracol es uno, que uno desciende
en uno–. (Alrededor, los pájaros chillaban
sus disputas de colores dominados por amarillos
y negros.) –Y luego, óigame bien, los olores
que se huelen, se filtran o presienten, pero todos
son olor a viejo. La Esfinge hablaba
del animal de tres patas; ella, animal senecto
y casi eterno. Pero no hablaba del olor de pis
en la mañana, ni del olor de orina si anochece:
inter faeces et urinae, mon cher, nascimus et murimus.
–¿Y de la sordera? ¿Qué me dice usted de la sordera?
(se me acercó de golpe). –Las orejas,
como tablas de picar carne. El sonido se queda,
picado, afuera, y sólo hay tablas y pedazos
de sonido idiotizado. Eso: la idiotez;
esa es la clave. Uno nace idiota y muere idiota,
sin salir de uno, y ese arco en medio,
como un pavo real que se despliega con ojos,
soles, lunas, chispas y colores,
eso, es apariencia. Maya, mi amigo, maya–.

La tarde se había ladeado con su rebaño de cielos.
Las cotorras ya no hacían crujir los engranajes
de su idioma. El aire detenido era un hollín helado.
Y el frío, inexplicable.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El aforismo, aproximación a una forma

Raúl Gustavo Aguirre nació en Buenos Aires en1927 y murió en Olivos en 1983. Fue director de la revista *Poesía Buenos Aires* (ver *dossier* en *Diario de Poesía* N° 11, verano de 1988) y autor de varios libros de poemas: *Cuerpo del horizonte*, *La danza nupcial*, *Redes y violencias*, *Alguna memoria* y *Señales de vida*. Se destacó como traductor, antólogo, crítico y animador cultual. Este ensayo monográfico, fechado en 1981, se publicó en el N° 131 de la revista *Plural* de México (agosto de 1982); en Argentina permanecía inédito.

por Raúl Gustavo Aguirre

Es el Infante Juan Manuel quien empleará, en el *Libro del Caballero et del Escudero* (1326), por primera vez en castellano la palabra *aforismo:* "dicen los gramáticos reglas, et por lo que llaman los gramáticos reglas dicen los lógicos máximas, et llaman los físicos anphorismas: et eso mesmo en todas las sciencias".

Y en estas líneas del gentil Infante ya tenemos dos claras y amistosas señales con que orientar nuestra aproximación.

Una, es la necesidad de esclarecer una sinonimia que no vacilo en calificar de caótica, por las razones que pronto veremos. La otra, es la persistente y casi exclusiva vinculación de la palabra *aforismo* –en nuestro idioma por lo menos hasta el siglo XVI– con el libro canónico de aquellos a quienes el Infante denomina en buen romance *fisicos*, es decir, los médicos. Me refiero a los *Aforismos* de Hipócrates.

Primera y única con este título, vastamente difundida, traducida e imitada desde su compilación a fines del siglo V a J.C., es ella la que determinará la tradición semántica del vocablo. Así Covarrubias: "Es nombre griego, pero usado en la lengua castellana de los médicos. Galeno dice ser un cierto género de doctrina y método que, con breves y sucintas palabras, circunscribe y ciñe todas las propiedades de la cosa". Aquí aparecen dos rasgos que deberemos tener en cuenta: el aforismo es *breve* y, no obstante, esa brevedad, realiza algo sin duda curioso y no exento de dificultades, como lo es expresar "todas las propiedades de la cosa". Covarrubias, por lo demás, cita como ejemplo los aforismos de Hipócrates.

Y así nuestros clásicos utilizarán esta palabra en relación con el arte de curar. Cervantes (1547-1616), en el divertido episodio en que Sancho Panza –ungido gobernador de la ínsula por el duque que le gasta una broma– se ve impedido de probar los suculentos manjares que tiene al alcance de la mano por las advertencias que una y otra vez le formula el médico acerca de los peligros que entrañan: "Porque nuestro maestro Hipócrates, norte y luz de la Medicina, en un aforismo suyo dice: *Omnis saturatio mala, perdicis auten pessima*. Quiere decir: Toda hartazga es mala, pero la de las perdices, malísima", latinajos que terminan por sucitar la cólera de nuestro sencillo personaje.

También Lope de Vega (1562-1635), quien en una de sus comedias mitológicas le hace decir a Febo estos versos, con los que conmina a Bato, el villano, que finge estar herido, a dejarse auscultar:

Si estás herido, yo soy
el primero que compuse
aforismos medicables:
muestra el pecho. ¿Qué
/rehuyes?

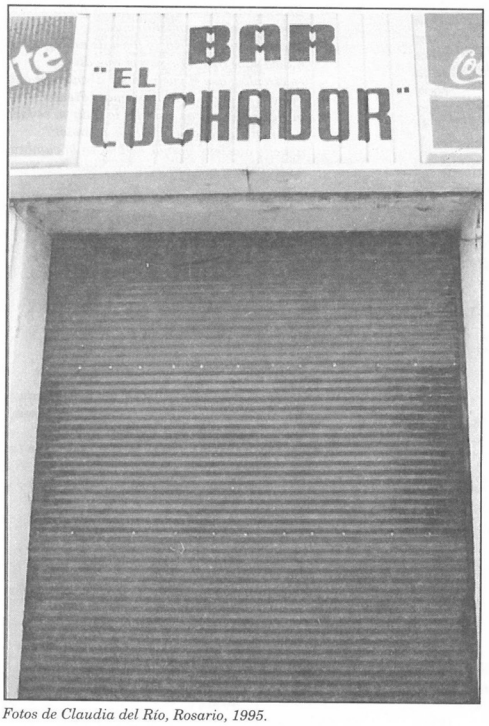
Febo (Apolo) era, como se sabe, el padre de la medicina.

En 1726, la entonces joven Real Academia codifica el término en su *Diccionario de autoridades:* "Sentencia breve y doctrinal que en pocas palabras explica y comprende la esencia de las cosas. De estos aphorismos o sentencias usan mucho los médicos. Es palabra puramente griega...". (Por este último motivo pretende establecer una grafia que ni entonces era utilizada ni tampoco prosperó: una prueba más, señalemos al margen, de que en estas materias no se puede legislar desde lo alto.) Son de interés los autores que cita porque aquí ya encontramos las primeras manifestaciones de un significado traslaticio. El primero es Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648), *La República Literaria:* "De Francia y (sic) Italia venían caminando recuas de libros de política y razón de estado, *aphorismos* diversos, comentarios sobre Cornelio Tácito". Sigue don Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645), *Política de Dios* (parte I, cap. 18): "Uno de los primeros *aphorismos* de la medicina espiritual es la voluntad propia, prevenida de gracia". Y por último, las *Rimas* de Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache (1581-1658):

Será quitarle a Hércules la
/clava
De Tácito imitar los aphorismos

Con Saavedra ya podíamos sospechar que los "aphorismos diversos" pueden aludir a cualquier clase de sentencias y no sólo las hipocráticas. No así con nuestro siempre luminoso don Francisco, que con tanta propiedad y limpidez, para su tiempo, utiliza el vocablo. Pero los gongorinos versos del virrey del Perú ya nos tocan a rebato: ¿Qué es esto de los *aforismos* del austero historiador romano? Sin duda, célebres citas de sus obras, como aquella *Felicitas in socordiam vertit* que no nos perdona en su *Vida de Agrícola*.[1]

Pero, ¿por qué nuestra alarma? Porque el aforismo, irremisiblemente, ya se nos ha ido a la torre de Babel de las sentencias. Allí se confundirá, a veces de manera inextricable, con el adagio, el apotegma, el axioma, el concepto, la máxima, el proverbio, el refrán. Y aunque la hoy venerable autora del *Diccionario de autoridades* se empeñe, no sin heroísmo, en mantener el resabio científico en su última definición conocida del vocablo, al asignarle la acepción de "sentencia breve y doctrinal que se propone como regla en alguna ciencia o arte" lo cierto es que este significado ya no tiene nada que ver con la realidad. Continuemos, entonces, nuestra aproximación.



Fotos de Claudia del Río, Rosario, 1995.

El aforismo encuadernado

Una primera etapa será hojear algunos polvorientos volúmenes a cuyo título (original o asignado) no es ajena nuestra palabra, para husmear un poco en su contenido. El primero en la genealogía –como ya sabemos– es el de Hipócrates (460-375 a J.C.). Sus *Aforismos* contienen cuatrocientas reglas del arte de curar, en su mayoría no exactamente *breves*, pero de las que podemos trascribir algunas de las más sucintas:

–La vida es corta, el arte largo, la ocasión fugitiva, la experiencia falaz, el juicio dificultoso.

A ésta, que es célebre y muy filosófica, muy a lo Montaigne, siguen otras más específicamente facultativas:

–A grandes males grandes remedios.

Drástica quizá, pero sin duda viable. Y estas otras:

–Cuando el sueño calma el delirio, buena señal.

–Un trago de vino aplaca el hambre.

–El otoño es mala estación para los tísicos.

–Si la lengua se queda de repente sin movimiento o alguna otra parte se paraliza, éste es un síntoma atrabiliario.

–Lo que no sanan las medicinas, lo sana el hierro; lo que el hierro no sana, lo sana el fuego; lo que el fuego no sana, ha de considerarse incurable.

Ya vemos que después de quemar al paciente no queda nada por hacer. Pero vemos también qué entendieron por *aforismos* nuestros clásicos.

Saltaré unos cuantos siglos hasta dar con la *Explicatio aphorismatum philosophicorum*, de Guillermo de Doncaster (S. XII), que es sólo una de esas colecciones de sentencias que, con diversos títulos, circularon desde la Antigüedad y de las que los *Adagios* de Erasmo constituyen, como veremos, la culminación. Otro salto me conduce a los *Aforismos* de Leonardo da Vinci (1452-1519): aunque editados con este título, son en realidad notas literarias y filosóficas. Trascribo entre las más escuetas:

–Una vida bien cumplida es siempre larga.

–Quien no estima la vida no la merece.

Anotaciones, reflexiones, especie de diario intelectual del gran Leonardo, que nada tiene en común, por cierto, con las prescripciones hipocráticas.

La siguiente en el tiempo que ostenta en su portada el nombre de *Aforismos* (1670) es una obra clásica sobre el arte de la guerra, del general italiano-austríaco Raimondo de Montecuccoli (1608-1680): algo así como lo que sería hoy una colección de reglamentos militares, en la que se mezclan principios de táctica, de organización y de administración.

Un siglo más, y ya tenemos en las manos los *Aforismos* de Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), publicados con sus *Escritos varios* entre 1800 y 1806, de los que no sin perspicacia observó Goethe que en cada uno de ellos "hay encerrado un problema". Recordemos algunos:

–Un libro es un espejo: si un mono se mira en él no puede reflejarse un apóstol.

–Es imposible llevar la antorcha de la verdad por entre el gentío sin chamuscar a alguien la barba.

–Las mentiras más peligrosas son verdades moderadamente desfiguradas.

Típicas expresiones de este curioso y mordaz contemporáneo de Voltaire.

Aforismos sobre la organonomía, es sólo un tratado de fisiología filosófica (?) de Joseph Gorres (1776-1848), cuyo título se debe a la raigambre hipocrática de su tema. Al dominio de la pura reflexión pertenecen en cambio los últimos escritos que Arthur Schopenhauer (1788-1860) publicó con el título de *Parerga y paralipómena*. Estas reflexiones (ensayos, notas, artículos) incluyen una sección titulada *Aforismos sobre la sabiduría de la vida* en la que Schopenhauer formula una especie de decálogo de normas comentadas para alcanzar la vida feliz desde el punto de vista empírico. Leamos:

–Un punto importante para la sabiduría de la vida es la proporción, en la cual consa-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

gramos una parte de nuestra atención al presente y otra al porvenir, a fin de que no nos eche a perder el otro.

A fines del siglo XIX, por lo que vemos, la palabra *aforismo* ya se empleaba en filosofía con un sentido extenso, y no debe sorprendernos que sea común la mención de aforismos a propósito de los versículos con que Federico Nietzsche (1844-1900) expone sus ideas en la primera parte de *Así hablaba Zaratustra*. Observemos no obstante, que en realidad Nietzsche denomina a estos escritos *máximas:* "El que escribe máximas con su sangre no quiere ser leído sino aprendido de memoria".

Citemos una de estas máximas:

–El que crea destruye siempre.

También en *Más allá del bien y del mal* Nietzsche titula "Máximas e intermedios" la sección donde por ejemplo podemos leer:

–No se ha visto bien la vida cuando no se ha visto la mano que mata de una manera cortés.

Si con dificultad podemos reconocer aquí una máxima, ya que ella es siempre normativa, el autor no nos deja a mano otra denominación que la ambigua de "intermedio" para esto que sigue, tan hermoso y estremecedor:

–El que lucha contra los monstruos debe tener cuidado de no convertirse él mismo en un monstruo. Y cuando tu mirada penetra largo tiempo en el fondo del abismo, el abismo también penetra en ti.

En castellano, hasta fines del siglo XIX sólo encuentro una obra que se titula *Aforismos*. Es la de un cubano ilustre, José de la Luz y Caballero (1800-1862), quien denominó así a una colección de máximas que le dieron celebridad entre los grandes educadores de América:

–Quien no teme no ama.

–Sólo la verdad nos pondrá la toga viril.

–La frialdad es la materia prima de la maldad.

–Antes proveer que prohibir.

–El hombre no muere cuando cesa de existir sino cuando deja de amar.

Importa subrayar, en suma, que semejante extensión del concepto de *aforismo* como la que hemos venido verificando nos lleva a comprender por qué no es inusual, en nuestros días, encontrar que con este nombre se designan también las máximas, las sentencias, y aun los fragmentos y citas de las más diversas procedencias, desde los libros religiosos o de sabiduría del antiguo Oriente (libro de los Muertos, Código de Manú, Zoroastro, Confucio, etcétera) sin excluir por supuesto *La Biblia* (los Proverbios, el Eclesiastés, etcétera)[2] hasta las obras filosóficas, históricas y poéticas, verbigracia los fragmentos de Heráclito de Efeso (576-480 a J.C.) o los *Pensamientos* de Marco Aurelio (121-180).

Las colecciones de estas sentencias, más o menos ordenadas y comentadas, verdaderas sumas del saber o enciclopedias en algunos casos, tuvieron notable aceptación en la Edad Media y –aparte de la ya citada de Guillermo de Doncaster– podemos mencionar a este propósito *El libro de las sentencias* (1151-1152) de Pedro Lombardo (m. 1160). También, a comienzos de la Edad Moderna, alcanzó notable celebridad el *Adagiorum Chiliades*, colección de "millares de adagios" en latín (1500) de Erasmo de Rotterdam (1466-1536). Y –siempre teniendo en cuenta la amplitud y ambigüedad del concepto– podemos incluir aquí, entre tantos otros, como aforismos jurídicos los del *Proverbiorum liber* (1552) de Pierre Godefroy (1500?-1573), o buscarlos en la *Silva Silvarum* (*Selva de selvas*) de Francis Bacon (1561-1626), en el *Oráculo Manual* del padre Baltasar Gracián (1601-1658), o encontrar aforismos políticos en la *República de Océana*, del inglés James Harrington (1611-1677), o considerar aforísticas las máximas del duque Francisco de La Rochefoucauld (1613-1680), las notas publicadas posteriormente como *Pensamientos*, de Blas Pascal (1623-1662), los "proverbios" que William Blake (1757-1827) incluye en *El Matrimonio del Cielo y del Infierno*, y reconocer sin más aforismos los enunciados que constituyen el célebre *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein (1889-1951).

> *"El aforismo es breve y, no obstante esa brevedad, realiza ago sin duda curioso y no exento de dificultades, como lo es expresar todas las propiedades de la cosa"*

La literatura invadida

Así la cuestión, en el siglo XX, y no sólo en el ámbito de nuestro idioma, se abre paso una nueva forma de expresión literaria que toma al aforismo como enunciado característico. En otras palabras, el aforismo ya no permanece vinculado a la filosofía tanto metafísica como moral sino que invade la literatura.

Casi a un tiempo –significativamente– varios autores cuyas fechas de nacimiento se ubican entre 1886 y 1897, es decir, en poco más de una década, crean en nuestro idioma una obra de intención literaria que se expresa en aforismos.

No me ocuparé aquí en dilucidar precedencias, sino que me referiré a cada autor siguiendo un orden más bien temático.

Comenzaré entonces por Ramón Gómez de la Serna (1891-1963), quien se declaró inventor de un género literario, la *greguería*, cuya identidad defendió con denuedo. En 1910, en la revista *Prometeo* –declara–, y después como epílogo de su libro *Tapices* aparecieron las primeras greguerías surrealistas: "¡Qué hermosa lagartija espera el silencio en mi ombligo para tomar el sol!" o "¡Qué tristes son las narices de las mulas!" En 1916 publica en Sempere la primera edición y la segunda en Calleja en 1919.

Gómez de la Serna trata de delimitar los rasgos de la greguería: "a la máxima es a lo menos que se quiere parecer", procura dar la vida "en su instantaneidad", "es el atrevimiento a definir lo indefinible, a capturar lo pasajero, a acertar o a no acertar lo que puede no estar en nadie o puede estar en todo", "no son reflexiones ni nada tienen que ver con ellas", ni tampoco paradigmas ni apotegmas, ni veredictos ni proloquios ni adagios ni paremias, ni aforismos, "porque lo aforístico es enfático y dictaminado". Y, aunque las greguerías son cosa más de literato que de poeta[3], reconoce que no dejan "de tener algo de tropo", y también algo de *haikai*, "pero es *haikai* en prosa", con antecedentes en las "casidas" arábigo-andaluzas.

Repara, por otra parte, en la brevedad y el carácter fragmentario de esta forma de expresión y lo justifica: "la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolvencia". Expresa que tiende a "la greguería inexplicable" y declara enfáticamente que la Rochefoucauld es su "más grave enemigo", su "antítesis trascendental". La greguería es lo opuesto a la máxima.

Atribuye el origen de la denominación al azar, cuando buscaba una palabra "que no fuese reflexiva ni demasiado usada". Se quedó con ella "por lo eufónica y por los secretos que tiene en su sexo" y, aludiendo a la primera acepción del vocablo "Greguería: algarabía, gritería confusa", "lo que gritan los seres confusamente desde su inconciencia, lo que gritan las cosas".

La Real Academia le reconoció una segunda acepción de esta palabra como inventada por él hacia 1912: "Agudeza, imagen en prosa que presenta una visión personal y sorprendente de algún aspecto de la realidad" (*Dic.*, 19ª ed.).

Yo creo que Gómez de la Serna no se dio cuenta de que, como Colón, había llegado a las fronteras de la poesía. Que llegó, nos lo hace ver su confesión: "Tiendo a la greguería inexplicable". Pero es verdad que en sus greguerías se confunden comparaciones, salidas y juegos de palabras ingeniosos y epigramáticos, metáforas originales y verdaderos enunciados poéticos. Leamos algunos:

–En el vinagre está todo el mal humor del vino.

–El pesimista es un hombre al que hay que dar el pésame siempre.

–La leche es azul.

–El café con leche es una bebida mulata.

–El apuntador es el eco antes que la palabra.

–La diferencia que hay entre ninfas y sirenas es que las ninfas tienen los besos dulces y las sirenas salados.

Pero hay otras que ya se aproximan a lo poético:

–Está perdido el espantapájaros cuando se le posa un pájaro en el hombro.

–En la noche helada cicatrizan todos los charcos.



Esta última nos trae una reminiscencia de Jules Renard (1864-1910) en cuyo *Diario* no es difícil encontrar algún aforismo de límpida belleza.

La admiración de que deja constancia el autor de las *Greguerías* hacia Baldomero Fernández Moreno (1886-1950) como autor de aforismos se ve plenamente justificada por la aparición, en 1947, de *La mariposa y la viga*.

El gran poeta argentino divide sus "anotaciones" –como las denomina en el "prologuillo"– "unas, bajo la designación de *Aire aforístico*, y otras bajo la de *Aire confidencial*". Y agrega: "Aforismos, aire de aforismos. Confidencias, aire de confidencias, para mayor vaguedad". Pero aquí, a diferencia de lo que ocurre con las Greguerías, predomina el hallazgo poético:

–Al lado de cada grillo que canta se va formando un montoncito de oro cernido, delicadísimo.

–El poeta, como el cazador pobre, a lo que salga.

–El alma es esa hoguera que se atisba tras las vallas de un edificio en construcción.

–El verano hierve días y días su dulce vidrio de colores.

En el *Aire confidencial*, el poeta confiesa:

–Odio las telas de araña y los argumentos.

Curiosamente, Antonio Porchia (1886-1968), otro autor de aforismos radicado desde muy joven en la Argentina y cuyo renombre hace tiempo sobrepasó las fronteras de nuestro idioma, nace el mismo año que Fernández Moreno. En 1943 publica sus *Voces*, que Roger Callois traducirá al francés en 1949 y que no dejarán de reeditarse hasta hoy. En 1979, por lo demás, son nuevamente traducidas al francés, en esta ocasión por Roger Munier, con un prólogo de Jorge Luis Borges.

Los aforismos de Porchia oscilan entre lo filosófico y lo poético, categorías que a veces no es fácil discernir.

–Quien me tiene de un hilo, no es fuerte; lo fuerte es el hilo.

–Si yo fuera como una roca y no como una nube, mi penar, que es como el viento, me abandonaría.

–Durmiendo sueño lo que despierto sueño. Y mi soñar es continuo.

–Comencé mi comedia siendo yo su único autor y la termino siendo yo su último espectador.

El venezolano José Antonio Ramos Sucre (1890-1930), incansable explorador de "una poesía de mayor libertad formal", según subraya Francisco Pérez Perdomo, vino a dar en el aforismo impulsado sin duda por esa constante insatisfacción y ese extraordinario espíritu de búsqueda que lo mantienen en la contemporaneidad. De su *Granizada*, que comenzó a publicar en la revista *Elite* en 1925, expresa con exactitud José Ramón Medina: "*Granizada* dice del temperamento del autor y de sus ideas en relación a la vida, a la sociedad, los conocimientos humanos y la realidad circundante: filosofía del desencanto y de la absoluta soledad, sin noticias de la alegría ni del amor". Cito algunos ejemplos de estos aforismos precursores:

–Vivir es morirse.

–Las palabras se dividen en expresivas e inexpresivas. No hay palabras castizas.

(sigue en pág. 32)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

(viene de pág. 31)

–Un idioma es el universo traducido a ese idioma.

–Enamorarse es una falta de amor propio.

–Los hombres se dividen en mentales y sementales.

–Es superfluo hablar mal de la gente.

–La frivolidad es un elemento de la belleza literaria. Todo lo que enseña es feo.

Por último, y no iré más adelante en el tiempo,[4] el español José Bergamín (n. 1897) no sólo ha teorizado sobre el aforismo sino que lo ha utilizado a veces como medio de expresión. Esta parte de su obra se halla principalmente reunida en *Caballito del diablo*, volumen que contiene las "afirmaciones y dudas aforísticas" (así las subtitula) de su libro *El cohete y la estrella* (1923) y también los aforismos de *La cabeza a pájaros*, que el autor fecha en 1925-1930 pero cuya primera edición data de 1934. Aquí es donde afirma: "El aforismo es pensamiento: un pensamiento. Porque se piensa en pensamientos, se dice en pensamientos el pensar". Y más adelante: "Ni una palabra más: aforismo perfecto". "El aforismo –continúa– es una dimensión figurativa del pensamiento: su sola dimensión". Y formula otras afirmaciones que vale la pena recordar: "El aforismo no es breve; es inconmensurable" y "No importa que el aforismo sea cierto o incierto: lo que importa es que sea certero".

Transcribo algunos ejemplos de *El cohete y la estrella:*

–El cohete es una caña que piensa con brillantez.

–La materia afirma el espíritu y lo prueba: es su única prueba.

–La felicidad es siempre coincidencia.

–Dios detesta a los alemanes –me dijo el diablo– por el idealismo trascendental.

–Existir es pensar; y pensar es comprometerse.

Un poco de teoría

Nuestro recorrido, aunque sinuoso, nos muestra que el aforismo –forma infiel– comenzó con la ciencia, saltó a la filosofía y terminó por invadir la literatura. Todavía nos falta un pequeño tramo de nuestra aproximación: es el que va de la literatura a la poesía.

Julián Marías sostiene, en la introducción de su *Miguel de Unamuno*, que esta forma "supone una detención del pensamiento", que se queda en una afirmación, no para pasar a otra, sino para dejarla quieta y complacerse un tanto en ella. Este matiz de complacencia es característico del aforismo. "De manera que 'aislado, recortado, *ex-abrupto*, como una flor separada de su tallo y puesta en un búcaro', el aforismo es siempre exhibición y tiene un claro propósito estético; por eso busca la sorpresa, provocada por la misma brusquedad de su aislamiento". Al leerlo –continúa Marías– no se ve directamente "a qué viene aquello", no se sabe en qué funda el autor su afirmación, porque el "aforismo suprime artificialmente los necesarios soportes de la hermenéutica, y así elude su recta y completa intelección". Se trata, según este autor, de un "procedimiento artificial y artificioso" por el que esta forma "se rodea de un halo de misterio y enigma que no brota de su propia significación sino de su presencia inexplicada. Es la extrañeza de lo insólito. El aforismo nos sorprende como una huella aislada de pasos humanos que, al parecer, no vienen de ninguna parte ni van a meta alguna". En él, "las afirmaciones están enunciadas con pretensión de validez por sí mismas, de esencial suficiencia; lo sustantivo en ellas es la soledad, su desligamiento; no tanto lo que dicen como el hecho de estar rodeados de silencio…".

Marías opone el aforismo al fragmento, por cuanto este último supone un texto anterior y otro que lo continúa: es un intertexto, al contrario del aforismo, que está aislado, cerrado, en su pretensión de validez.

La etimología le da la razón, por cuanto, a través de su equivalente latino, vincula al vocablo con el sustantivo griego correspondiente (delimitación, determinación) y éste con el verbo griego (limitar, circunscribir, determinar, definir). Así como el *horizonte* es "lo que nos limita".

El aforismo de-limita, de-termina, separa, dis-cierne. Es una forma cerrada, aislada en su propia delimitación: una significación soberana dentro de sus fronteras.

Este tipo de enunciado verbal autosuficiente no puede menos que alarmar a las mentes acostumbradas al rigor sistemático. Es lo que le ocurre a José Ferrater Mora, quien se siente constreñido a declarar que tal vez la afirmación de Marías no sea por entero filosóficamente admisible, y a proponer entonces una (difícil) distinción entre *aforismo filosófico* (que "tiene una pretensión de verdad, y aun a veces aspira a expresar la verdad de un modo más conciso y compacto que otras formas de composición") y el *aforismo literario* (para el que sería válida entonces esa pretensión de autonomía). Porque este último parece responder –explica Ferrater Mora– a "un ideal literario-formal según el cual el aforismo se constituye primariamente con palabras y no con ideas, por lo que, cuando hay conflicto entre el uso de una idea y el de una palabra o un conjunto de palabras, hay que decidirse por este último". Es obvio entonces, convocar la célebre sentencia de Mallarmé: "La poesía se hace con palabras y no con ideas". Nuestra aproximación tal vez no va por mal camino.

Aquí tenemos que cambiar algunas palabras con Roland Barthes, quien formula en uno de sus libros interesantes observaciones sobre la expresión fragmentaria,[5] a la que compara con "el trozo de cielo que deslinda el bastón del arúspice". "Es preferible –afirma– la incoherencia al orden que deforma". Sobre el carácter asertivo del aforismo –si bien lo ve como un "riesgo de arrogancia"– sostiene que, aunque la finalidad de un discurso no sea la verdad, ese discurso ha de ser no obstante asertivo: "es el lenguaje el que es asertivo". Aunque el discurso poético queda fuera de la ley del significado.

Para este último Barthes, la lingüística verdadera es la lingüística de la connotación, que nos introduce "en la horrorosa libertad del lenguaje". El fragmento, como el *haiku*, es *torín* (método budista de apertura abrupta, aislada, quebrada, contrario al *kien*, método de acceso gradual) es el *fantasma de un discurso*. El fragmento tiene como ideal una alta condensación, no de un pensamiento, o de sabiduría, o de verdad (como en la máxima) sino de *música:* al "desarrollo" opone entonces el "tono". "Incidentes, mini-textos, pliegues, haikais, notaciones, juegos de sentidos, todo lo que cae, como una hoja". En cuanto a la máxima, Barthes es terminante: "está comprometida con una idea esencialista de la naturaleza humana, está ligada a la ideología clásica: es la más arrogante (a menudo la más estúpida) de las formas de lenguaje".



Ya Erasmo en el prólogo de sus *Adagios*, advirtió que la concisión, la metáfora, la hipérbole, la alegoría, las asonancias, los juegos de palabras, las metonimias, etcétera, son rasgos formales característicos en las sentencias. Como Aristóteles, ve en ellas reliquias y chispas de la antigua sabiduría, que por su brevedad, gracia y belleza, han sobrevivido al transcurrir del tiempo.

Da un beso en los labios quien da una buena respuesta.

Este proverbio del rey Salomón (XXIV, 26) es, por ejemplo –como tantas otras paremias de aquellos tiempos–, un dístico.

En cuanto a la brevedad de estos enunciados, es interesante observar que los refranes españoles tienen un *promedio* de entre 7 y 8 palabras, según surge de un recuento estadístico sobre una muestra suficientemente representativa de los que reúne Hernán Núñez de Toledo. Así, son paradigmáticos –en este sentido– los que Sancho Panza le espeta uno tras otro a Don Quijote, hasta hacer estallar su indignación.

–A buen salvo está el que repica.

O también:

–Del hombre arraigado no te verás vengado.

Cantidad de palabras que parece coincidir con la de algunos aforismos cuya concisión contribuye sin duda a su belleza:

–La amapola canta ya en los trigos.

–Cerca de mí no hay más que lejanías.

–¡Cómo están carcomidos tus viejos huesos de mariposa!

No obstante, en los cinco autores de lengua castellana que aquí hemos examinado, un recuento similar nos da los siguientes promedios:

Ramón Gómez de la Serna: 13 palabras; Baldomero Fernández Moreno: 16 palabras; Antonio Porchia: 14 palabras; José Antonio Ramos Sucre: 15 palabras; José Bergamín: 18 palabras.

Promedios que son significativamente semejantes y que nos confirman que el aforismo es un *enunciado*, no una disertación. "Lenguaje de ermitaño", decía Nietzsche. (Por enunciado entendemos, con Jean Dubois, "toda sucesión finita, de palabras emitidas por uno o varios locutores" y admitimos también que puede estar constituido por "una o varias oraciones o proposiciones yuxtapuestas, subordinadas o coordinadas" y en cualquiera de los tonos.)

En cuanto a la función de las *figuras* en estos enunciados, ya vimos cómo ellas llamaron la atención de Erasmo de Rotterdam. Pero aquí podríamos decir que el aforismo poético concentra en grado sumo (o que es la suma expresión, la *configuración*) de esa *invención verbal* en la que Jean Cohen hace consistir el rasgo distintivo de la poeticidad: "la noción de desviación, como transgresión sistemática de la norma". Porque la poesía es la antiprosa, la antinomia del lenguaje corriente, apunta a *una manera de comprensión específica*, diferente de la comprensión analítica suscitada por el lenguaje común y se sitúa en "la frontera prohibida" (Mallarmé), allí donde el mensaje se opone al código, a fin de obligar al código a transformarse. Por eso las desviaciones, las infracciones al código, representadas por las figuras y las metáforas, apuntan al fin único del cambio del sentido. "La poesía no habla un lenguaje literal. La luna no es rosa, el sol no es negro, la noche no es verde." Según la expresión profunda de Valéry, ella es "un lenguaje dentro del lenguaje".

> *"El aforismo de-limita, determina, separa, dis-cierne. Es una forma cerrada, aislada en su propia delimitación: una significación soberana dentro de sus fronteras"*

Observemos estas dos posibles traducciones del fragmento N° 64 de Heráclito de Efeso.

–Zeus gobierna el universo.

–El rayo timonea el universo.

Y una máxima, de estructura semejante, de La Rochefoucauld.

–El azar y el humor gobiernan el mundo.

El primer enunciado y el tercero se pueden adscribir a la prosa, porque ambos respetan el código, si bien ya en La Rochefoucauld hay una metáfora, aunque de uso común. En cambio, en "El rayo timonea el universo" tenemos lo que Jean Cohen denomina una "figura de invención", este último enunciado –formalmente– está más cerca de lo poético, la palabra *timonea*, que algunos traductores no se animan a verter, es la que introduce el misterio.

Pero la poesía no cumple la función de reunir en un enunciado lo que la prosa puede decir en varios: no es la teoría de la ambigüedad o de la polisemia (pocos significantes para una infinidad de significados) la que nos puede explicar su función sino la conciencia de que ella expresa, no lo inefable, sino lo inexpresable en prosa, en tanto "trasciende el mundo conceptual en el que el

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

lenguaje sitúa su significación".

La razón es antes que nada orden, consecuencia, unidad. Pero aquello que el enunciado poético destruye a nivel racional se recupera en otro plano. El resorte profundo de la poesía es ese "sentido atmosférico" que es el sentido de todo poema.

Claro está que, para lograr un enunciado poético, no basta con violar el código. Del azar objetivo surrealista, por ejemplo, resulta con frecuencia lo absurdo:

–El cloro en forma de pera hace hablar a los senescales atroces.

O los *proverbios* de Eluard y Péret:

–Los elefantes son contagiosos.

–No es rosa todo lo que vuela.

Al enunciado absurdo le falta la reducción de la desviación, ya que "toda figura, de hecho, supone un proceso de decodificación en dos tiempos, de los que el primero es la percepción de la anomalía, y el segundo su corrección, mediante la exploración del campo paradigmático en que se anudan las relaciones de semejanza, de contigüidad, etc., gracias a las cuales será descubierto un significado capaz de suministrar una interpretación semántica aceptable. Si esta interpretación es imposible, el enunciado será remitido al absurdo.[6]

El código de nuestro lenguaje es denotativo. Por esta razón el poeta se ve obligado a forzar el lenguaje para que surja otra imagen del mundo. Si no logra su intento, permanecerá en la prosa. Si se excede, se precipitará en lo absurdo. La poesía es *intensidad*, aquello que el lenguaje produce al polarizar el significado. "Aquí se encuentra –señala Cohen– la raíz de la antinomia que Kierkegaard trazaba entre la ética y estética. La razón huye todo extremo, la poesía lo busca. La poesía es búsqueda de intensidad..." "La transformación cualitativa del significado es la finalidad de toda poesía." Y el aforismo puede realizar esta transformación:

–La lluvia, escuela de crecimiento, empequeñece el vidrio a través del cual la observamos.

–Nuestro sueño era un lobo entre dos ataques.

–¿Sólo, de nuevo, con ese que de lejos te llama, tan evasivo?

–Yo era un tierno yunque que no trataba de tener trabajo.

Intensidad, fulguración. Resplandor fugaz que no puede traducirse en otras palabras sino ser recibido en la libertad, el misterio y la infinitud de lo que ilumina, el aforismo puede llegar a ser –entonces– una de las más puras expresiones de lo poético. Y lo poético es, justamente, la verdad de lo manifiesto, la verdad que no se demuestra sino que se muestra, se configura en el lenguaje, la verdad de la epifanía del ser, reservada a los poetas. Por eso tal vez Fernández Moreno nos recuerda:



–Ante la poesía, tanto da temblar como comprender.

Ahora bien: no debemos confundir poesía con poema. Un aforismo poético no es un poema breve. Esta diferencia se produce a nivel gráfico, y también fonético, en tanto el poema breve se divide en *versos*.

Consideramos el célebre poema "Mattina" ("La mañana") de Giuseppe Ungaretti:

M'illumino
d'immenso

Podemos estar tentados de pensar –dada su extrema brevedad– que aquí no se trata más que de un aforismo disimulado por el título y la división en dos líneas. Escribámoslo entonces en una sola:

M'illumino d'immenso

Es evidente que las palabras del poeta italiano han cambiado –aun imperceptiblemente– de sentido, que han perdido algo esencial, algo que formaba parte de su belleza y de su magia, y que residía también y exactamente en esa división en dos líneas, configuración visual determinante, a la vez que signo de una pausa en el nivel fónico. La entonación ha pasado a ser aseverativa: ya no existe ese estupor del poeta que le impide decirlo todo de una sola vez, ni tampoco aparece la inmensidad –sorpresiva y sorprendentemente– como esa claridad de la que el poeta se ilumina.

Este ejemplo nos permite comprender la diferencia que existe entre el aforismo poético y el poema breve. Esto incluye, por supuesto, a los *haikau*, poemas en los que también se hubiera podido ver algo así como la forma oriental y poética del aforismo. Aquí la diferencia se acentúa incluso por la rigurosa métrica con que se rige el *haiku*, que no sólo le impone la división en tres líneas sino también una cantidad de sílabas prefijada en cada una de ellas (5-7-5, como es sabido).

El contorno, el fulgor

Creo que ya estamos en condiciones de reconocer la aparición, a partir del siglo XX, de una nueva forma de expresión poética: el aforismo. Confinado en el dominio de la ciencia y la técnica, como formulación teórica y regla práctica, desde la Antigüedad hasta la Edad Media, el aforismo pasó luego a la filosofía conservando a veces su carácter normativo y asumiendo otras la

> *"La poesía no habla un lenguaje literal. La luna no es rosa, el sol no es negro, la noche no es verde"*

función de expresar la reflexión ética, lógica y metafísica. Finalmente, adquirió carácter estético, como expresión formal de una figura, y se convirtió así en aforismo literario y poético.

Es un enunciado breve (unas quince palabras como promedio), escrito como prosa (sin división en versos) y cuya estructura semántica es predominantemente connotativa. Por lo tanto, no expresa contenidos lógicos, a los que sería posible formular de otra manera, sino que, en el sentido y expresión se articulan en una sola, cerrada y autónoma configuración verbal.

El aforismo es una forma cuya característica esencial parece consistir en intensificar la expresión para que ésta adquiera así el valor significante imprescindible para formular ciertos enunciados que resisten la norma lingüística. Por eso se ha expresado que "tiende a lo inexplicable" y que no es cierto sino "certero". Al viejo Covarrubias no le faltaba razón cuando expresó que esta forma "circunscribe y ciñe todas las propiedades de la cosa", salvo que lo hace por un camino muy singular. Dado el carácter de la inteligibilidad a que tiende –con predominio de la connotación–, no puede reducirse a otras formas de similar apariencia en la familia paremiológica (adagio, apotegma, axioma, máxima, precepto, regla, sentencia, etc.).

En términos rigurosos, actualmente sólo podemos hablar con propiedad de aforismos *filosóficos* y de aforismos *poéticos*. Porque los enunciados de carácter científico y los que responden a una finalidad normativa corresponden más adecuadamente a esas otras formas antes mencionadas en las que predomina la denotación.

En cuanto a los aforismos *poéticos*, podemos excluir de esta denominación aquellos enunciados que corresponden a otras categorías literarias (epigramas,[7] frases proverbiales, proverbios, refranes, pensamientos, etc.), sin que podamos evitar que a veces sean sinónimos de las formas normativas.

Nos quedarían así etas dos categorías de aforismos. Ambas se identifican por el carácter peculiar de su significado, que se estructura en función de un nivel lingüístico paradigmático, sustentado por la connotación.

Pero, como no es difícil ver en Heráclito, a menudo el aforismo filosófico y el poético se confunden. ¿No será esto, acaso, una señal de que, por medio de esta forma, la poesía está volviendo a los orígenes, allí donde el lenguaje, de la belleza, el de la verdad y el de lo sagrado son uno solo?

El lenguaje natural es simple y conciso –escribe René Ménard–. El lenguaje poético debe participar de estas cualidades, que nos permiten, no tanto comprenderlo como hacer que *tenga lugar* en nosotros mismos. "Esta sobriedad necesaria al lenguaje poético responde por otra parte a las necesidades mentales de los hombres de este tiempo". También para Enrique Anderson Imbert, las formas breves se ciñen mejor a una teoría relativista del mundo y a una teoría imaginista de la literatura.

Breve, fulgurante, develador y revelador, situado en una zona incierta entre la interjección y el poema en prosa, el aforismo nos da, a la vez, *el contorno y el fulgor*,[8] la seguridad –siempre necesaria al espíritu– de una forma a la vez que el fulgor de aquello que en esa forma se manifiesta, se configura y, en última instancia, la excede, en un silencioso estallido que nos devuelve a las sombras de lo innombrado.

Por eso, en la ardua tradición de Occidente, filosofía y poesía se han separado y opuesto tan simétricamente que han terminado por constituir "un gran círculo lingüístico que parte de lo imaginario del origen y vuelve a él".

En un aforismo como *El infinito ataca pero una nube salva* ya no podemos discernir cuál es la parte de Apolo, cuál la de Dionisios, cuál la de Platón o Pascal o la del hombre de hoy, atrapado como el de todos los tiempos entre "el silencio eterno de los astros" y la vida terrestre, tan real como efímera, tan concreta como fantástica. Tal vez, por la mediación del aforismo, el lenguaje del porvenir recupere ese dominio ancestral donde filosofía, religión y poesía se confunden y donde "el rayo timonea el universo". ✠

---

[1] "La felicidad nos hace negligentes." En realidad, Tácito escribe: "...nisi felicitas in secordian vertisset..." ("...y si la felicidad no se hubiese convertido en negligencia..."). Un buen ejemplo de cómo se extraen las *sentencias* de los autores antiguos.

[2] Cuando Moisés pregunta a Jehová (Exodo, 3, II) cuál es su nombre y éste le contesta: "Yo soy el que soy", ¿no tendremos aquí el primer aforismo? Como se sabe, en la respuesta de Jehová hay un doble sentido, ya que este nombre se relaciona, en hebreo, con el verbo *Hayah* (ver) (Cfr. *Sagrada Biblia*, versión directa por E. Nácar Fuster y A. Colunga, 4ª ed. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1941).

[3] Gómez de la Serna considera que el literato "tiene en estudio la parte áspera y densa de la vida, la poesía vital, lo inutilizable por la poesía". Hay un dejo de arbitrariedad en el hecho de asignar a la poesía sólo la quintaesencia. Y además, contradice su afirmación sobre el *haiku*. No obstante, se advierte cierta intuición de que la greguería está más cerca del enunciado en prosa que del que corresponde al poema dividido en líneas o versos. Trataremos más adelante esta distinción.

[4] Porque, sin dudas, estos autores no son los únicos ni los últimos. Por ejemplo, Gómez de la Serna menciona también los *Exergos*, del español Eugenio D'Ors (1882-1954) y al argentino Conrado Nalé Roxlo (1898-1971), autor de un *Gotero* no publicado –que yo sepa– en libro. Por otra parte no me ocuparé en este trabajo de los diversos autores que con posterioridad escribieron y escriben aforismos literarios, salvo alguna mención a René Char (n. 1907), quien ha conferido al aforismo poético extraordinaria calidad.

[5] Barthes –al contrario de Marías– no diferencia en su noción de "discurso fragmentario", entre aforismo, máma, *haiku*, fragmento, etcétera.

[6] Cohen, Jean. *Theorie de la figure*, p. 22. "La resolución de la desviación es la que da sentido, consecuencia al enunciado poético, aunque éste no se refiera al objeto, como la prosa, sino a su correlato subjetivo" (pp. 199-200). Y también: "debe quedar bien claro que la denotación y la connotación tienen un mismo referente", pero la connotación nos da "la imagen afectiva del objeto" (*Estructura del lenguaje poético*, p. 200).

[7] La forma, a mi entender, más parecida al aforismo, junto con el poema breve y el *haiku*, a pesar de las diferencias anotadas, es el *epigrama* en tanto "pensamiento de cualquier género expresado con brevedad y agudeza ya sea en verso, ya en prosa", según –en parte– la tercera acepción de la Academia.

[8] Cfr. Munier Roger, *Le contour l'eclat*. París, Les Editions de la Différence, 1977. Por otra parte, para Munier, el aforismo ofrece la posibilidad apasionante de circunscribir sin nombrar, de cumplir mediante el lenguaje un rodeo abarcador que permita formular la innombrable (Conversación con el autor, 1977).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Alrededor de la mesa

Darío Canton nació en 9 de Julio, provincia de Buenos Aires, en 1928. Es graduado de Filosofía y Letras en la U.B.A. y de Sociología en Berkeley. Publicó –sin contar los libros de sociología– *La saga del peronismo* (1964), *Corrupción de la naranja* (1968), *Poamorio* (1969), *La mesa* (1972), *Poemas familiares* (1975) y *Abecedario Médico Canton* (1977), de donde fueron tomadas las viñetas que ilustran estas páginas. Además, del '75 al '79 distribuyó de forma gratuita una suerte de libro por entregas llamado *Asemal*. Los textos que se publican forman parte de *Alrededor de La Mesa* (inédito, 1993), donde Canton "cuenta" cómo escribió algunos de sus poemas.

por Darío Canton

Corrupción de la naranja

Por ese entonces (septiembre de 1963) yo vivía solo y no tenía heladera. Compraba lo necesario, día tras día, pero aun así no pude evitar descubrir, en una oportunidad, que una naranja había empezado a descomponerse –las apoyaba sobre algún peldaño de la escalera que llevaba a la terraza. La ocasión me pareció buena para dejar que la naturaleza siguiera su curso y registrar, con cuidado, todos los cambios que se fueran produciendo (después de escrito el poema, encontré, entre mis papeles de Estados Unidos, una anotación en que me fijaba la tarea de registrar cómo se pudría un tomate).

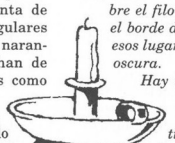
La intención del registro iba más allá de lo "natural". Se expresa en un "esqueleto", "armazón", del poema, que no estoy seguro si la formulé antes de empezar las anotaciones en prosa o poco después y dice así:

La pudrición de las cosas
igual que la de almas
transcurre ~~siempre~~ muy
/lentamente

Descripción de una naranja

Igual que la de almas

En cualquier caso, el "accidente" de la naranja y mi descubrimiento de las posibilidades de su explotación poética ha de haber tenido lugar hacia mediados de diciembre. Una o dos semanas después, con fines de control, agregué dos naranjas más a la original, de modo de asegurarme que la descripción diera cuenta de procesos comunes, regulares –son esas mismas tres naranjas las que después han de aparecer reproducidas como homenaje en la tapa de *La mesa* (Siglo XXI, Bs. As., 1972), siguiendo mi sugerencia y pedido–.



Las etapas por las que atravesó el poema fueron: a) versión inicial en prosa desarrollada a lo largo de varias semanas; b) nuevos fragmentos en prosa y primera versión en verso de las primeras líneas con el título "Destrucción de la naranja"; c) segunda versión en verso de las primeras líneas y "esqueleto" de todo el poema; ch-g) cinco versiones completas del poema en verso, manuscritas, de las cuales la última muestra el nuevo título, "Corrupción de la naranja"; h) primera versión a máquina.

Antes de reproducir los textos, un dato complementario: no es habitual que haga tantas versiones manuscritas de un poema relativamente largo, para mí, como éste. Sucede que no tenía máquina de escribir, ya que la que traía conmigo desde Berkeley me la habían robado al irme del hotel en Nueva York, en un descuido mientras acarreaba las valijas. Conseguir que junto con los libros me mandaran otra me llevó hasta el 21 de febrero de 1964. Fue sólo a partir de entonces que empezaron las pasadas a máquina del poema, concluido, calculo, a fines de marzo o abril.

a) (anotación correspondiente al lunes 6 de enero, encabezada por el dibujo de una naranja en la que hay marcadas tres zonas; todo el sector superior, un pequeño redondel en el medio y un área en la parte que se apoya)

Casi todo verdoso con bordes blancos y algo más blanco en el medio. Tiene como un centro de donde irradiara todo.

El foco de abajo también tiene un centro. El del medio no. En uno de los costados la piel de la naranja aparece blanda a la presión del dedo; en otros está la piel con pequeños hundimientos, tres o cuatro, como si hubiera caído sobre el filo de un escalón o el borde de un cordón. En esos lugares la piel es más oscura.

Hay una veta en que la piel de la naranja se mantiene firme y allí el color también es el antiguo, anaranjado claro.

El olor, si uno la acerca, es quizá un poco penetrante pero no mucho, sobre todo teniendo en cuenta que la pudrición abarca quizá entre 1/10 y 2/10 del total y ataca a la naranja desde distintos puntos. Pero sin signos tan claros más de la mitad del resto no claramente podrido está ya a punto de descomponerse.



(anotación del lunes 13)

Los tres focos anteriores se han mantenido. No podría decir que han aumentado de tamaño. El de la parte superior sigue teniendo blanco en los bordes pero ahora ha aparecido también como una nube blanca en el centro. Visto de arriba la forma es así (acá dibujo).

El del segundo foco, al medio, sigue del mismo tamaño y con las mismas características.

En el de abajo, por ser donde se apoya la naranja, el verde y el blanco aparecen como macerados. Hay dos tonos de verde, uno más claro y otro más oscuro y, separándolos como la figura en pequeño de una Venus de Milo sentada sobre la que hay como un interrogante. El resto de la naranja ha tomado un color más oscuro, en algunos lados mayor que en otros, y el hundimiento de la piel es bastante más notable todo alrededor.

La piel es menos rugosa que en una etapa anterior y el olor no es desagradable. Donde parece estar más descompuesta hasta se advierte como una reminiscencia de perfume. (Ver al corte cómo es por dentro.)

(interrogante que precede a la anotación del lunes 20)

¿Cuándo la naranja deja de ser reconocible como tal?

(anotación del lunes 27 de enero con que termina esa primera versión en prosa, manuscrita)

Es más liviana. Exhala como antiguo olor a naranja, la esencia misma del olor con mezcla de algo viejo. Pero no es ya el olor de lo corrupto, de lo descompuesto; es el de lo puro y seco tras todo el proceso de descomposición.

Tres días después la naranja ya está completamente liviana, como sin materia interior, y al golpearla contra el piso, o dejarla caer, suena como una calabaza hueca o pelota de ping-pong.

b) *Lunes 6. Una naranja en perfecto estado, expuesta a la temperatura natural de la habitación comienza a endurecerse, (agregado: se pone como piedra) a opacarse, la superficie hasta entonces lisa se hace rugosa.*

Al mismo tiempo aparecen una o dos partes donde la piel cede, es más blanda.

El olor empieza a ser el característico para el que ha conocido la terminación del proceso; para el que no, es al menos distinto del olor inicial, conocido, de la naranja.

"Destrucción de la naranja"

Si se toma una naranja,
en buen estado,
y se la [deja expuesta,] expone
en Buenos Aires
~~durante el~~ verano,
bajo techo, en
a la temporada ambiente,
he aquí lo que sucede
a partir de un día primero
de cualquier mes del verano

c)
Si se toma una naranja
en buen estado
y se la deja,
en Bs. As.,
el primer día del verano,
bajo techo,
a la temperatura ambiente,
al llegar el otoño habrá muerto.

~~La pudrición de las frutas,~~
~~igual que~~
Las pudriciones,
sea de frutas o de almas,
transcurren muy lentamente.

La pudrición de las frutas,
y las almas,
transcurre muy lentamente.
[Conclusión innecesaria si es que el poema está bien hecho]

ch) (líneas finales)
Si se la huele
se percibe
un ~~antiguo~~ olor a
/naranja
residuo de
esencia ~~del olor~~
~~con mezcla de algo~~
/~~viejo~~,
~~abuela y patio~~
misma del olor
lo único que resta



d) (líneas finales)
El olfato ~~percibe~~
percibe los restos
del olor a naranja
la esencia misma del olor.
La destrucción se ha consumado

¿Acaso la naranja se complace en asistir a su propia destrucción?

f) (líneas finales)
El olfato
percibe los restos
del olor a naranja
la esencia misma del olor
lejano
ahondando.

Asistir a la propia destrucción es privilegio del hombre.

h) (la versión publicada en el libro del mismo título es muy parecida a la primera pasada a máquina. Indico los cambios hechos: donde dice *la blanda reblandecida* → decía: *la blanda se hace más blanda; que apoya en el suelo* → *que apoya en el mármol; repetidas veces* → *varias veces; por todo el contorno* → *arriba, al costado y abajo;* (luego hay omitidas tres líneas:) *Quien no la haya visto al comienzo/ no podrá decir/ qué es lo que antes fuera; suena a hueco* → *produce un sonido a hueco; del olor que tuviera/ la esencia misma* → *del olor que tuviera/ la esencia misma del olor.*

Dos observaciones finales. 1) El tiempo transcurrido en el registro, según las constancias de la primera anotación en prosa, abarcó el mes de enero. Es probable que las versiones en verso hayan empezado en la primera quincena de febrero tomando como base lo ya anotado y controlándolo con la evolución de las otras dos naranjas colocadas después. De esa manera, casi seguramente, la finalización de la escritura ha de haber coincidido con la terminación del experimento, a mediados de marzo.

2) Es claro que el poema habla del desgaste, de la decadencia, de cómo algo deja de ser lo que era (se ha omitido en la versión final la mención de que ese algo, por haber cambiado tanto, pueda no ser reconocido). También, sin embargo, de algún modo de "permanencia" dada por el perfume y por la materialidad de la naranja reseca, irreconocible, casi seguramente, para la mayoría, como petrificada con el paso de los años. Como si hubiera una fe en alguna continuidad o como si, documentando los cambios de algo, manteniendo la vista fija en eso y contando qué vemos, pudiéramos hacer que no dejara de ser.

Hay, diría, *conciencia* del desgaste (¿ligada con algo de orgullo, por aquello del ser humano como animal distinto de los demás –*El puesto del hombre en el cosmos*, de Max Scheler?); *fascinación* con el desgaste (la vista de mis abuelos, ya viejos y arrugados, cuando chico; las venas que en un frasco me mostró, por si las quería conservar, el médico que me operó de las várices); quizá, también, *complacencia* (por la parte de uno que puede asistir a la destrucción de esa otra "parte" –el todo– que ha de confirmar, con su muerte, la inexorabilidad de la ley de la vida. O mejor, para no hablar de "partes" o "pedazos": por el ánimo con que se puede asistir –también colaborar, por supuesto– a la destrucción de uno mismo, confirmando, con la muerte, la inexorabilidad de la vida. ¿Serían esta complacencia o satisfacción la contrapartida de lo de Calderón –*"el delito mayor/ del hombre es haber nacido"*, o lo de él es una "boutade" que apunta a que al final todos somos *ejecutados*?).

A continuación, la versión definitiva de "Corrupción de la naranja", tal como se publicó en el libro del mismo nombre, en 1968.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CORRUPCION DE LA NARANJA



Si se toma una naranja
en buen estado
y se la deja
en Buenos Aires
bajo techo
el primer día del verano
a la temperatura ambiente:

–lunes seis de enero

la naranja se endurece
se vuelve más opaca
de superficie rugosa.
En una parte la piel
si se presiona
cede algo.

–lunes veinte de enero

La zona que era dura
está más dura;
la blanda reblandecida.
Se advierte un olor distinto.

–lunes tres de febrero

El foco de blandura
se cubre de verdín
y al costado
en un punto
la piel se debilita;
una franja circular
firme aún
muestra su antiguo color.

–lunes diecisiete de febrero

Aparece otro foco
en el medio
y un tercero
mayor
en la parte
que apoya en el mármol.
Grietas
pequeñas se insinúan
como si la naranja
cayendo
hubiera golpeado
en un borde
repetidas veces.
La forma ya no es oval.

–lunes veinticuatro de febrero

Figuras que cambian
en verde y en blanco
por todo el contorno.
La piel se repliega
se torna más suave.
Oliendo de cerca
los ojos cerrados
parece perfume.

–lunes dos de marzo

La naranja
se sigue aplastando
adquiere contornos cuadrados

–lunes nueve de marzo

El blanco y el verde armonizan
en fondo marrón;
lo quiebran
las grietas profundas.

–lunes dieciséis de marzo

Si se deja caer la naranja
de lo alto
sobre el piso
suena a hueco
rebota parcialmente.
Liviana, reseca.
El olfato
percibe los restos
del olor que tuvo
la esencia misma
lejana
ahondando.

Impotencia

En esos días estaba avanzada mi planificación y preparación del lanzamiento de *Asemal*, el que incluía un borrador de "Presentación". Estaba detrás, también, de la aparición de *Poemas familiares* en Ediciones Crisis y de asegurarme de que mínimamente se publicitara, en la misma revista, su existencia, para lo cual había visto el día 23 a Juan Gelman, es probable que en ausencia de Galeano.

Esa noche mi mujer leyó la "Presentación" y objetó, en un párrafo que transcribo íntegro, la última oración (separo entre corchetes el fragmento). Según ella era algo que no me favorecía para conseguir lo "postergado" mío –el reconocimiento como poeta, al que me creía con derecho– y daba una nota discordante:

Con lo que para mí esta "publicación" tiene carácter de necesaria *como tentativa de acortar la distancia temporal entre* escritura y lectura. *Eso es lo básico. También persigue, obviamente, a través de un contacto más personal (se hace llegar a amigos y a amigos de estos amigos, toda gente que se supone abierta a la lectura), lograr algún eco, de aceptación o rechazo, cosas ambas que suponen intercambio. [Por último, si con esto logro avanzar algún paso para futuras ediciones o publicación en revistas, o si me gano un puesto en próximas Antologías (de poetas de Buenos Aires, por ejemplo –Norte o Sur, pues a ambos lados de la calle Rivadavia he vivido–; de poetas argentinos, latinoamericanos, hispanoamericanos o sin aditamento geográfico; de poesía amatoria, concreta, comprometida, psicoanalítica o lo que sea), Historias de la literatura (rubros similares u otros), de la cultura, ideología, estupidez, etc., o incluso logro ser tenido en cuenta como pre-pre-pre-candidato al Premio Nobel de literatura del año 2005 (independientemente de que lo acepte o no y todo otro avatar imaginable), ya estaré mejor que ahora.]*



Acepté la sugerencia y me fui a dormir. Sueño que voy al club de Gimnasia y Esgrima y por no sé qué razón no me quieren dar candado para poder hacer uso de un ropero donde guardar mi ropa.

Enfrento una situación típica de impotencia ante alguien que ocupa una posición de "mando" en la que sólo él decide (como cuando el ordenanza de un Banco cierra la puerta de acceso un minuto antes de lo debido y en la discusión se agota el plazo; o el colectivero se salte a la parada, a pesar de haber tocado timbre con antelación, y lo deja a uno tres cuadras más allá, o cuando no abre la puerta para evitar que uno suba). Incluso me dice algo así como "...porque los cadetes..." –socios desde los 11 hasta los 18 años– y yo le aclaro que no tengo que ver con eso, que dejé de ser cadete hace treinta años y voy a buscar a alguien de la Comisión Directiva para reclamar. Paso por grandes salones que no son los del club, con sillones y cortinados como los que se ven en algunas películas o quizá vi en los Estados Unidos y después me pongo a gritar "¡quiero salir! ¡quiero salir!"

Al despertar me acuerdo del sueño y me quedo con la sensación que traducen las palabras: "a mí de chico/ me pegaron mucho". Trato de darme cuenta de dónde vienen y si tendrán algo de *real*; me acuerdo de Altare, el chofer de mi padre cuando yo era chico, a cuya casa en Nueve de Julio y con cuyos hijos alguna vez fui a jugar, y se me ocurre consultarle –se había mudado a Avellaneda y cada tanto visitaba a mi madre–. Asocio esas palabras con una sensación de impotencia, minusvalía, indefensión, propias de la infancia. También injusticia y rechazo de ella. Creo darme cuenta de que en *Crisis* me han estado jodiendo, o sea que la no publicidad pasa por la Dirección editorial (a cargo de Eduardo Galeano) y que no puede ser de otra manera; pienso hablar eventualmente con Federico Vogelius (director ejecutivo; el dueño).

Empiezo a escribir el texto. Pongo primero lo que figura aquí abajo como **1**. Cuando llego a las líneas de abajo se me ocurre que puedo decir también el momento en que la pija entra, incluso poniéndolo al comienzo del poema. Anoto entonces lo que figura como **2** y es el descubrimiento para mí. ¡Eureka! Estoy hablando de los supositorios que me ponía mi madre cuando chico; también, por supuesto, de las situaciones en que me han jodido –esto es, cogido por el culo– sin que *yo me diera cuenta...*

[Digresión. La clave es ésta: uno puede saber que a uno lo quieren joder y en ese caso contraataca o se la aguanta si no puede hacerlo; ser cogido por el culo implica ser tomado de sorpresa, hacer más difícil o más tardía la respuesta. Esto si uno toma la expresión literalmente; en sentido figurado se refiere a algo en que uno está siendo perjudicado sin advertirlo durante bastante tiempo.



Si uno volviera a tomar lo literal como predominante, no hay forma de no darse cuenta de que a uno le meten algo en el culo. Tiene que haber habido una primera reacción, de agrado, o rechazo (derrotado), o de ambos, que después –en el caso de las dos últimas– se suprimió porque era inútil su reiteración (lo del caballo domado o cualquier otro animal o persona).

Preguntas ahora: ¿Cómo podía no darme cuenta? *Respuesta:* elegí no darme cuenta para no sufrir cada vez la impotencia de lo que no tenía remedio. ¿Pero realmente no lo tenía?

Otra pregunta. La confusión de *madre* (prestigiosa, dadora de todo o casi todo para un chico) y *violentadora*, ¿habrá hecho que me fuera más difícil darme cuenta de la "violencia" de los que ocupan puestos directivos y se presentan "paternalmente"?

Otra pregunta. ¿Cómo es, cómo sería mi madre para proceder así? ¿Gozaría? ¿Lo haría a pesar suyo, porque era lo que la "ciencia" –encarnada por mi padre, médico– prescribía?]

(Termino con el párrafo que quedó inconcluso al empezar la Digresión. Agrego lo que también había advertido mientras escribía lo demás:)

...sin que *yo me diera cuenta*; por último, del nacimiento de un nuevo hijo (que resultó ser mi hija Eloísa, nacida exactamente una semana después, el día 31).

Habiendo llegado hasta este punto en la reconstrucción hecha contemporáneamente con el poema y hasta el número **5** en su escritura, recordé "(antes también, al levantarme) que hoy llega mi madre de Carmelo" –de vuelta de unos días de vacaciones y visita a la familia.

Se me ocurre poner como **6** en la hoja de poesía *"nos llenavacía"*, llena de lo otro; vacía de lo nuestro. Llena con su voluntad, vacía la nuestra, esto es, impone la suya.

Quedará todavía por decidir el alcance que uno le dará a la cosa, sea "personal/intimista", o "social", por ejemplo, llamándolo "Pedido de aumento" o "Discusión de salarios".

Con lo que el poema podría quedar algo así:

La pija se introduce
–uno es el chico siempre
al que le dicen
que mañana
u otro día
o esta noche
cuando la luna esté alta
y postergan
y postergan
y reiteran
y dan largas
el rostro flexible
aceitado
la mano y el gesto afectuosos
mientras la pija despacio
reptando por dentro
hace su camino
hasta la boca
sale
nos llenavacía



Título: "Impotencia", inédito, 1975.

Los antecedentes de esta versión son los siguientes:

1

1 *Uno es el chico de siempre*
2 *al que le dicen*
3 *que mañana*
4 *u otro día*
5 *o ~~a la~~ esta noche*
6 *cuando ~~salga~~ la luna esté*
/alta
7 *y postergan*
8 *y postergan*
9 *y reiteran*
10 *y dan largas*
11 *untuosos*
12 *mañosos*
13 *gambeteando*
14 *sobándote el*
/lomo
15 *el rostro flexible*
16 *aceitado*
17 *la mano afectuosa*
18 *mientras la pija*
19 *va andando haciendo*
20 *su camino x adentro*
21 *ya nos sale x la boca*

2

0 *La pija se introduce*
sutil, inadvertida
buscando su goce

3

18' *la pija va andando*
/despacio
muy suave
haciendo camino por
/adentro
hasta que llega hasta la
/boca
y sale

4

18" *mientras la pija despacio*
muy suave
despacio
camina x dentro

4'

que algo lo deje a uno con
/la boca abierta

5

18"' *mientras la pija despacio*
andando x dentro
hace su camino
hasta la boca
sale

La versión definitiva tal vez vaya a ser ésta:

IMPOTENCIA

Uno es el chico siempre
al que le dicen
que mañana
otro día
más adelante
cuando se pueda
y postergan
y postergan
y repiten
y dan largas
el rostro flexible
aceitado
la mano y el gesto afectuosos
mientras la pija
sin pausa
sigue su lento
camino por dentro
llega hasta la boca
sale
nos llenavacía

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Nombrar alcanza

La editorial uruguaya Cal y Canto publicó, a fin del año pasado, *Poesía (1945-1990)* de Idea Vilariño (Montevideo, 1920). El volumen recoge casi toda la obra publicada de la autora de *Nocturnos* y *Pobre mundo*; más una serie de textos inéditos y una introducción de Luis Gregorich. Los poemas que se reproducen aquí pertenecen a su libro *No*, publicado en 1980.

por Osvaldo Aguirre

Más que como una recopilación, *Poesía (1945-1990)* parece presentarse como una edición definitiva de la obra poética de Idea Vilariño, dado que prescinde de un número no precisado de textos y a la vez incluye otros nunca publicados en libro. La selección ha sido realizada en parte por la autora y en parte por el responsable de la edición, Luis Gregorich, quien además decidió cambiar el orden y efectuar *"algunas intercalaciones en los diversos libros"*. En forma cronológica se suceden entonces los ocho títulos dados a conocer por Vilariño, a los que se agregan un grupo de poemas escritos entre 1940 y 1944.



Idea Vilariño

Si bien, como señala Gregorich, *"no importa tanto la fecha de escritura"* ya que *"lo esencial es la obstinada fidelidad a los núcleos de sentido y expresión de su poesía"*, la publicación de *Nocturnos* (1955) supone un cambio apreciable respecto a los libros anteriores y configura un momento decisivo en el hacerse de la obra. *Nocturnos* asume un lugar central, dado que allí se define –o se corrige definitivamente– una poética que en lo sucesivo progresa concentrándose en sus rasgos dominantes: la austeridad (de tono, de expresión), la desesperanzada consideración de la existencia y la condición humana y el despojamiento formal en correspondencia con los temas tratados. El último volumen, *No* (1980), extrema de tal manera estas características que los poemas, configurados todos en una sola estrofa, parecen exhalaciones de un yo que preferiría callar. La poesía de Vilariño se dirige claramente hacia el silencio: porque en sus últimas palabras sostiene que es *"Inútil decir más/ Nombrar alcanza"* y porque dialoga con un otro que no responde. El lugar de ese otro, que ha sido ocupado por diversos sujetos, se encuentra vacío. Hay entonces un estado de abandono y quietud, donde las presencias del pasado apenas justifican observaciones despectivas. El silencio, además, obra en lo precedente, en la interrupción brusca de los versos y en los mismos blancos entre estrofas.

Al igual que *Poemas de amor* (1957), *Nocturnos* fue transformándose y creciendo en ediciones sucesivas. Los poemas no registran el transcurso de ese tiempo, lo que significa

Idea Vilariño

No

1
Ni con delicadeza
ni con cuidado.
Acaso
tiene delicadeza
vivir
romperse el alma.

3
Podés creer que nada
le sirve nunca
a nadie
para nada.

4
Quiénes somos
qué pasa
qué extraña historia es esta
por qué la soportamos
si es a nuestra costa
por qué nos soportamos
por qué hacemos el juego.

5
Cómo olvidarse cómo
desalojar el crudo
recuerdo de la muerte
esa desgarradora memoria
esa herida.
Si es el precio increíble
el altísimo orgullo.

6
Es mentira.
Sin duda.
Pero qué
pero cómo
pero de qué otro modo
con qué cara
seguir vivo
seguir.

8
La verguenza
el bochorno
de no tener excusas
porque esto esto
maldita sea
esto
es gratuito
gratuito.

9
Por ahora
en lo oscuro
como un perro despierto.
Por ahora.
Después
igual
sin mí
seguirá hacia su fin
la larga historia.

11
Qué asco
qué verguenza
este animal ansioso
apegado a la vida.

12
Hablando
respirando
soportando
tomándose el trabajo.

13
Confuso sedimento
sobras
restos
desechos
basura acumulada de los días.

14
Alguno de estos días
se acabarán las bromas
y todo eso
esa farsa
esa juguetería
las marionetas sucias
los payasos
habrán sido la vida.

16
Ojos
sos todo ojos
que se van a morir
se están muriendo.
Tus ojos
tus antenas
tus dulces aparatos.

17
Si te murieras tú
y se murieran ellos
y me muriera yo
y el perro
qué limpieza.

19
Quiero morir. No quiero
oír ya más campanas.
Campanas –qué metáfora–
o cantos de sirena
o cuentos de hadas
cuentos del tío –vamos–.
Simplemente no quiero
no quiero oír más nada.

22
Sin arriba ni abajo
sin comienzo ni fin
sin este y sin oeste
sin lados ni costados
y sin centro
sin centro.

24
No sé quién soy.
Mi nombre
ya no me dice nada.
No sé qué estoy haciendo.
Nada tiene que ver ya más
con nada.
Tampoco yo
tengo que ver con nada.
Digo yo
por decirlo de algún modo.

27
En el fondo del pozo
oliendo el agua sucia
las miasmas nauseabundos
con la cara pegada
a las últimas heces
sin más remedio que
comerse la resaca
que dejó al retirarse
la espléndida marea.

29
Me cortan las dos manos
los dos brazos
las piernas
me cortan la cabeza.
Que me encuentren.

32
Como un jazmín liviano
que cae sosteniéndose en el
/aire
que cae cae
cae.
Y qué va a hacer.

33
Como un perro que aúlla
/interminable
que aúlla inconsolable
a la luna
a la muerte
a su tan breve vida.
Como un perro.

34
Como el que desvelado
a eso de las cuatro
mira con ojos tristes
a su amante que duerme
descifrando la vieja eterna
/estafa.

35
Como aquel que se saca los
/zapatos
y suspira
y se daja caer con ropa y todo
y sin mirar
sin ver
fija en el techo
anchos ojos vacíos.

36
Como un disco acabado
que gira y gira y gira
ya sin música
empecinado y mudo
y olvidado.
Bueno
así.

37
Cómo aceptar la falta
de savia
de perfume
de agua
de aire.
Cómo.

38
Uno vive
con los muertos
que están ahí
con los sufrientes vive
y con los despojados
y con los presos
vive.

40 Epitafio
No abusar de palabras
no prestarle
demasiada atención.
Fue simplemente que
la cosa se acabó.
¿Yo me acabé?
Una fuerza
una pasión honesta y unas
/ganas
unas vulgares ganas
de seguir.
Fue simplemente eso.

42
Negro licor.
No.
Barro.

43
Inútil decir más.
Nombrar alcanza.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

la profunda asimilación tanto de forma y estilo como de las cuestiones abordadas. La ruptura con la etapa de juventud es relativa, ya que en los primeros poemas se advierten formulaciones de lo que después asume rango de núcleo. Lo que ocurre es la atenuación de ciertos procedimientos rítmicos y prosódicos para dar mayor contundencia al verso y una depuración de la sintaxis, que pasa a prescindir de signos de puntuación y contiene a la vez ciertos "desbordes" anteriores, como el uso del sustantivo en función adjetiva o la acumulación de calificativos, que se hace ocasional. Al respecto, lo singular del caso es que Vilariño usa tales términos en un sentido deceptivo, como si tendiera una serie de peldaños donde la expresión "desciende" para situarse en el nivel que le es necesario, en tanto el sustantivo se recarga de todo el sentido ominoso borrado por la costumbre (*"en la vacía negra sola/ cerrada noche"*).

El presente de la escritura de Vilariño es el tiempo de la privación, la soledad y el encierro. Sólo resta esperar la muerte, única solución a un dolor que se desprende de circunstancias concretas para abrazar todo lo existente. La conciencia –declarada por otra parte inútil– de la caducidad y la corrupción inherente a los seres y objetos se torna en uno de los factores para ponderar el absurdo de la vida. Ese sinsentido atañe a lo esencial, ya que la existencia carece de motivos, o si los tiene, son desconocidos e insondables. A este presente se opone un pasado pleno, cuya situación es objeto de vacilaciones, dado que tanto se sostiene su permanencia como su absoluta erosión, considerado a la luz (a la falta de luz) del presente. En Vilariño, el devenir no implica metamorfosis sino un puro deshacerse, una desintegración que no deja rastros de sí.

La evocación de ese pasado va menguando con el transcurrir de la obra, desde la amarga sorpresa por el contraste entre la plenitud y la carencia, que manifiestan varios de los primeros poemas, hasta su reversión en la nada (*"Cómo olvidarse cómo/ desalojar el crudo/ recuerdo de la muerte"*). Es un amor que sólo persiste como dolor, o bien como *"la resaca/ que dejó al retirarse/ la espléndida marea"*. En *Poemas de amor* ese pasado, sobreentendido, aludido o tramado en un monólogo hacia el otro ausente o perdido, es la materia de una *"nostalgia de la vida"*, donde tuvieron lugar, aunque sin duración más allá de su ocurrencia puntual, la belleza y la felicidad. Como ocurre con el amor, que en la expansión del sentimiento termina por fundirse con el dolor, pasado y presente se asocian en un estado de suspensión donde el tiempo, en su sentido corriente, ya no transcurre. Otro proceso singular es el alcance semántico que reciben ciertos términos clave, como "noche", designación no de un período de tiempo sino de una circunstancia inamovible de lo dado. La poesía de Vilariño no está vinculada, sin embargo, con la retórica romántica. Ni con ninguna otra retórica, porque además construye su propio marco de referencia. La visión del mundo resultante podría condensarse en "El miedo", uno de los poemas más impactantes, donde se observa que *"Es amarillo afuera/ / Y adentro es amarillo"*. Se trata de un resto de luz donde se insinúa la penumbra, que no es ni la luz ni la sombra, y que sin hacer movimiento alguno se dirige a la sombra con el recuerdo de los destellos de la luz.

No hubo, sin embargo, en ese movimiento –acordando con Ielpi–, cambios radicalizados en la "intención de belleza". Persistió, por más que se haya optado por una ampliación del registro temático y de la longitud del verso y del poema, una misma idea tonal entendida como eje y causa de la "diferencia" poética. Pero es singularmente en el período cronológicamente intermedio de ese arco donde se hallan los mejores logros: cuando aquel hilo conductor estaba en su máximo punto de tensión y aún no se había cristalizado, y cuando a la transición estilística personal parecía no corresponderle un contexto estético y social que la enmarcara. A ella le debemos el escolio martinfierrista de "Las últimas poblaciones" como así también los ajustados poemas de *Para bailar esta ranchera*, de 1976, en los que con construcciones arcaizantes o pastoriles (*"la vocinglera protesta popular, la pared que se pinta, desde la altura del enojoso ceño, vayamos a conocer praderas"*) el terror político de aquellos años se convierte en una folklórica fatalidad.

Rafael Oscar Ielpi nació en Esquel (Chubut) en 1939. Reside en Rosario desde su infancia. Actualmente es concejal por una escisión de la UCR.

Oscar Taborda

LIBROS de TIERRA FIRME

Jorge Fondebrider
compilador
CONVERSACIONES CON LA POESIA ARGENTINA

Rodolfo ALONSO
Horacio ARMANI
Andrés AVELLANEDA
Edgar BAYLEY
Juana BIGNOZZI
Arnaldo CALVEYRA
César FERNANDEZ MORENO
Luisa FUTORANSKY
Francisco GANDOLFO
Juan GELMAN
Joaquín O. GIANNUZZI
Alberto GIRRI
Hugo GOLA
Noé JITRIK
Leónidas LAMBORGHINI
Luis LUCHI
Francisco MADARIAGA
Aldo OLIVA
Hugo PADELETTI
Eduardo ROMANO
Juan José SAER
Alberto SZPUNBERG
Susana THENON
Mario TREJO
Beatriz VALLEJOS
Alberto VANASCO
Alfredo VEIVARE
María Elena WALSH
Saúl YURKIEVICH

Ya está en su librería

INTENCION DE BELLEZA

Rafael Oscar Ielpi, *Día de visitas* (1958-1994). Homo Sapiens Ediciones, Rosario, 124 páginas.

En la noticia que antecede a estos 44 poemas, selección de sus tres libros anteriores más otros textos inéditos o publicados sólo en revistas o antologías, Rafael Oscar Ielpi señala una división posible de los mismos. Por una parte los que conforman *El vicio absoluto* –revisión de su primera obra editada hace casi tres décadas por la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil– y por la otra la producción de los últimos años adonde, con su reiteración temática e incluso de imágenes y hasta de palabras –según la hipótesis del autor– aquella búsqueda lejana habría encontrado finalmente su forma y su objeto.

Es notoria la diferencia entre ambas. De la descripción del paisaje del litoral, contenida y elegíaca –romántica– de aquel primer libro, se derivó a un lenguaje narrativo; de las suspensivas y frágiles líneas de aquellos versos iniciales que hablaban del río y de la costa, se arribó a una caótica saga adonde pueden intervenir tanto Marco Polo como Philip Marlowe, un ferroviario como el coronel Baigorria, y que tiene un cierre con el poema que le da título al conjunto fechado en 1994.

RETRATO DE EPOCA

Pablo Chacón, *El grano del invierno*. Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1994, 29 páginas.

Alguna vez el doctor Williams dijo: "Un poema es una pequeña (o gran) máquina hecha de palabras". Si tomamos la frase y la pensamos un minuto, podemos llegar a esta conclusión: las palabras pueden ser objetos.

El pequeño libro de Pablo Chacón –apenas unos 18 poemas– no hace más que contrariar la frase de Williams. Ninguno de los poemas llega a conformar esa máquina formidable de la que hablaba el poeta norteamericano, pero no por eso su poesía es menos inquietante: *"Estuve desmayado por un tiempo,/ y cuando me desperté,/ y vi la serie de botellas,/ los vasos sucios,/ los ceniceros llenos,/ y el espejo manchado de humedad,/ el calor no impidió la composición de lugar:/ te vi entera, pese a todo, casi contenta,/ una línea negra corría por tu rostro perfecto"*.

Un esquema simple, con versos ajustados, despojados de todo lirismo (pero no de un oscuro sentimiento) componen poemas que parten de un hecho cotidiano, casi familiar. Y la habilidad del autor radica en la forma en que nos sorprende con imágenes breves, engañosas, que se siguen construyendo en nuestra mente mucho tiempo después de haberlas leído. Chacón se bambolea entre lo prosaico y lo retórico, sin caer en ninguno de los dos, y logra finales excelentes como el de la página 18: *"cuando me estiro veo todo lo que tengo"*, o remata sus poemas con imágenes inusuales: *"en el mediodía el tanque empezó a perder agua"* o con frases célebres para perdedores: *"no sabe cuándo la admiración se transformó en odio"*.

Como dice Chesterton: *"Si alguna vez decimos algo que valga la pena, lo decimos al dar expresión a aquella parte de nosotros que ha llegado a ser tan familiar e invisible como el dibujo que ostenta el papel de las paredes de nuestra casa. Sólo cuando una idea ha llegado a ser familiar al pensador llega a ser sorprendente para el mundo"*.

Es probable que Pablo Chacón, al escribir estos poemas, estuviera menos preocupado en recortarse contra las supuestas modas vernáculas que quien firma la contratapa: Jorge Fondebrider. Eso se nota a lo largo de un libro intenso y eficaz, que intenta plasmar el retrato invisible de una época atroz.

Santiago Vega

CONTRAINTIMO

Henri Deluy, *Poemas* (edición bilingüe, traducción de Jorge Fondebrider). Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1995, 102 páginas.

Henri Deluy nació en Marsella en 1931 y es jefe de redacción de la revista *Action poétique*. En abril estuvo por segunda vez en Buenos Aires donde, entre otras cosas, presentó la antología y participó de una mesa redonda junto a Liliana Giraudon, Arturo Carrera, Juan Calzadilla y Daniel Samoilovich sobre poéticas contemporáneas.

Aunque su primer libro es de 1962, los poemas que antologó pertenecen a libros publicados en Francia de 1987 en adelante. Es decir, más bien se trata de una selección de poemas de sus últimos tres libros. En un breve postfacio, Deluy señala la ruptura con su obra anterior y explicita aun más lo que declaran los poemas.

Veinticuatro horas de amor en julio, luego en agosto (1987), *Primeras suites* (1991) y, sobre todo, *El amor carnal* (1994) casi no dejan de señalar, apostrofar y contradecir la poética que declaran constantemente. Por un lado el silencio: búsqueda de la impasibilidad, grado cero de la afectación, ausencia de descripción, interrupción del acontecimiento, limpieza de lo que se considera juego, adorno, exceso, alambique. Por otro, el derroche del "programa", de la declaración de principios poéticos, que obtura el trabajo sobre el silencio.

En ese terreno contradictorio, en el que no están ausentes las paradojas al modo de Blanchot pero centrifugadas de sus "gastos", Deluy declama una diferencia que de inmediato se percibe como recurrencia de muchas intenciones poéticas contemporáneas: el rechazo del lirismo, la adscripción a la "objetividad", el surrealismo como mala palabra y la repugnancia a la "confesión", a "la imbecilidad afectiva". La culminación es el último poema de la selección que suspende el pretérito imperfecto para ordenar en infinitivos: *"Evitar la decoración y el lirismo,/ Evitar el lirismo y la decoración pura./ Evitar la decoración y el lirismo puro./ (...) Menos fórmulas (...)/ / No contar la propia vida."* La contradicción, como se señaló ya, y la repetición (semántica, anafórica, con paralelismo sintáctico) son una constante en estos poemas que se sobredeterminan en el posfacio: "Nada peor que la confesión, pero toda escritura es confesión", "...evitar los falsos dictados de un inconsciente que manipularía la lengua a su voluntad", pero "dejarse llevar por todo lo que somos".

Dentro de esa voluntad racionalista hay ingenuidad: por ejemplo al decir, *"no contar la*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

(viene de página 37)

propia vida para evitar los falsos dictados de un inconsciente"; y al ignorar con esos cuestionamiento, la alteridad propia del "enunciado personal", que es puesta en escena del yo, animación de una máscara. También la negación del lirismo se contrapone a la recurrencia de mares y noches que no logran borrar la subjetividad que los "contempla". Aparte de esta carga ineludible, hay otras cosas en los poemas de Deluy.

Siempre son cortos, la mayoría de dos estrofas, de las cuales la segunda tiene la peculiaridad de ser más breve y muchas veces de un solo verso. Deluy trabaja con polimetría, alternando octosílabos con endecasílabos, alejandrinos con decasílabos. También utiliza muchos eneasílabos y tetradecasílabos. En este sentido quizás el primer poema sea el más llamativo (para el oído versolibrista) en sus efectos rítmicos dados por la acentuación, que se suman al valor onomatopéyico de los verbos (todo lo cual sucumbe en castellano): *"J'attends qu'elle rôde, qu'elle tousse,/ Qu'elle bâille, qu'elle crache, qu'elle/ Tâte son gosier, qu'elle marche./ J'attends une cloison de papier mâché..."*.

A los efectos repetitivos comentados, se suma el de la rima interna, muchas veces dado por la insistencia con derivados de una misma palabra.

En los tres libros, hay una apelación a ciertos elementos considerados tradicionales junto a recursos de la "tradición vanguardista" (como los juegos repetitivos). Aunque Deluy postule su poesía como metonímica, aparecen enfatizadas metáforas no extrañas al surrealismo: *"Hostia perdida bajo un sol de plomo"* o *"el cielo avanza en un coche azul"*.

Los poemas de cada uno de los libros tienen ilación entre sí y un efecto de narración elidida: cierta ironía sobre un pasado de amor y revolución, una elegía asordinada para Georges Pérec, crónicas de viaje ("Les Goudes", Rusia). El despojamiento tiene una de sus mejores realizaciones en "Porque existía el retrato...", y en otros "paradojales" del último libro, *El amor carnal*.

Roxana Páez

DUCHAMP A EXPENSAS DE BUSTER KEATON

Juan Calzadilla, *Antología mínima*. Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1995, 72 páginas.

Al volver sobre los aforísticos textos de la mini-antología de Calzadilla, no se puede evitar oírlos leídos con el tono irónicamente grave y sentencioso de su autor. Porque esa ironía desencantada que sin llegar a ser amarga destila *self-deprecation* y *spleen* (lo que en buen porteño se resumiría en un *todo mal*) ya está presente en los textos. Cuya forma predominante, el aforismo, ha sido tardicionalmente un vehículo para la transmisión de sabiduría: *"...la forma gramatical/ más acabada del lugar común"* lo llama Calzadilla, para quien el único progreso posible pareciera ser una progresiva desilusión. Al leer sus libros –no sólo esta antología– se tiene la impresión de estar ante una especie de anti-maestro que verso a verso y melancólicamente va desautorizando (¿destrozando?) todos los saberes, fetiches, utopías, recetas estéticas y voluntarismos que se cruzan en su camino. Pero si la iluminación brilla, es por su ausencia: *"Llegado al resplandor, encuentro la pared"*. Tan estoica es esta disciplina que unos cuantos de estos garrotazos filosóficos caen sobre el propio ego de quien los emite –¿o el del discípulo, o el del lector, o el de algún enemigo?– representado por la segunda persona del singular: *"Tú no eres ese sol"*; o por la tercera: *"Por cualquier camino que avanza/ está equivocado"*. Para humillar a este ya patético sujeto, quienquiera sea, Calzadilla se vale a veces de un hipócrita "se" impersonal y hasta del latinoamericanísimo y tan épico "nosotros", con el que funda una anti-épica de la derrota: *"Nuestra marcha no era clamorosa (...) y eso inició nuestra perdición"*. Y tan asceta es el disciplinante que prescinde en sus poemas casi totalmente de "lo poético" (concebido como explosión de imágenes, ruptura de la lógica, exploración anárquica de los placeres del lenguaje, etc.) para ceñirse a un método de construcción rigurosamente lógico, discursivo, respetuoso de la estructura gramatical del idioma... y que desemboca en el absurdo.

Sí, porque como las geometrías imposibles de Escher, los poemas de Calzadilla acceden a lo surreal por exceso de lógica y no por defecto, demostrando así que si el mundo es tan sensato como el lenguaje entonces es profundamente demencial. Cuando sus textos superan el formato aforístico (aunque nunca son demasiado largos; sólo duran lo estrictamente necesario) son breves relatos donde la lógica es el devenir por el cual un impulso destinado originalmente a hacer trascender al sujeto llevando a cabo una acción exitosa –generalmente artística– llega a tomar conciencia de su propia ineficacia, cuando no de lo estúpido de la acción misma.

Si hay en todo esto un placer, es un placer intelectual que consiste en un humor más bien negro (abundan en sus libros los chistes de suicidas), pero este humor es demistificador y por eso mismo divino (¿qué es la tragedia sino la comedia de los dioses?). Y si algún ídolo queda en pie después de tanta zancadilla es Duchamp, quien *"predijo la nada"*. Justamente el ir hacia la nada, cuando no un movimiento gozoso de la misma nada (Calzadilla dibuja unos hombrecitos ameboides dedicados a actividades sospechosamente improductivas) es el gesto fundante de toda una estética de lo abstracto elaborada por Calzadilla, el plástico y el crítico, quien no es para nada el tonto –ni siquiera el tonto sabio– que el poeta dice ser.

Es el esteta a lo Duchamp más que el chistoso a lo Buster Keaton el "autor" o la figura de autor que los antologadores Daniel Samoilovich y D. G. Helder han construido con el recorte de esta selección, donde de algún modo se las ingeniaron para presentar a Calzadilla como a un reflexivo poeta imagista. Lo cual no significa que ésta no sea una buena antología. Pero las buenas antologías, como las buenas retrospectivas, se caracterizan por mostrar un autor mucho más sabio, seriecito, logrado y coherente de lo que el artista luchando a la vez con la vida y con su material realmente fue o sigue siendo a expensas de sí mismo. Los chistes, los jueguitos, las furibundas anotaciones marginales, toda una encantadora media lengua de pasos en falso queda afuera, injusticia piadosa si las hay y que esperamos se remedie con una –parafraseando a Macedonio– primera antología mala de Calzadilla. Y *"entonces nos parecerá claro que lo que sucede, sucede"*.

Beatriz Vignoli

PUNTO DE VISTA
Número 52
Agosto 1995
Balance de las elecciones nacionales
A diez años del juicio a las Juntas
El caso Osswald
El Facundo de Sarquis
Juan L. Ortiz
Literatura y política
ESCRIBEN:
Altamirano - Nun - Arfuch - Sarlo - Privitellio - Myers - Gramuglio - Delgado - Vezzetti

LA VERDE ERIN

Varios Autores, *Irlandeses*. Estudio preliminar, selección y notas de Susana Cella. Alianza Editorial, Buenos Aires-Madrid, 1994, 314 págs.

Con textos que se remontan al siglo VI, Irlanda posee una de las literaturas más antiguas de Europa. Y a la vez una de las más reconocibles, dado que con el transcurso del tiempo se ha conformado en torno a una serie de temas cuya insistencia se explica por las particulares condiciones políticas vividas en la isla. La defensa y la valoración del idioma y el folklore nacional, censurados por los sucesivos gobiernos ingleses, la escisión entre la tradición escrita (británica, y en consecuencia extranjera) y la oral (gaélica, nacional), así como la crítica de las instituciones y el poder establecido, son algunas de las cuestiones que reaparecen en lo que James Joyce definió como *"la demanda de una nación muy vieja para renovar bajo nuevas formas las glorias de una pasada civilización"*.

La recopilación de Cella se arma en torno a tales ejes. La nacionalidad no implica, se advierte en la introducción, una homogeneidad de los escritores convocados, *"no sólo por los diferentes contextos históricos..., sino también por sus disímiles concepciones acerca del arte en relación con la sociedad y por proyectos estéticos y nacionales, muchas veces enfrentados"*. De manera tal que los textos, con sus diferencias y afinidades, recrean un diálogo que es el de la cultura de Irlanda y muestran una perspectiva histórica de su desarrollo. Así, el llamado renacimiento celta, movimiento que impulsó hacia fines del siglo XIX la recuperación de la antigua literatura oral del país, es mostrado en las diversas etapas de su gestación, desde el maravilloso registro hecho por John Millington Synge de un viaje a las islas Aran (tal vez el mejor texto del libro) hasta el hartazgo de Joyce ante una búsqueda que se ha estancado en la admiración por lo meramente pintoresco. Para un lector interesado en poesía pueden ser asimismo valiosos los textos que se incluyen de William Butler Yeats ("¿Qué es poesía popular?" y "Simbolismo en poesía"). Los otros autores elegidos son Jonathan Swift, Oliver Goldsmith, Edmund Burke (ver recuadro de pág. 40) y Oscar Wilde.

No cabe aquí la consabida objeción por supuestas ausencias, ya que la antología parece cubrir sin fisuras las circunstancias claves de su asunto. Sólo despierta dudas la necesidad de incluir en forma íntegra "El crítico como artista", de Wilde, que atañe a una problemática accesoria en el campo de trabajo.

Osvaldo Aguirre

(viene de página 28)

homenaje (1942), *Año del amante* (1943), *Los días* (1959), *Vida de hombre* (1966), *Edipo Etcétera* (1971), *Relaciones humanas* (1976), *La ballena* (1981), *Antología inédita* (1984) y *Minuendo* (1990); además, un *Libro de sonetos* (1993), que contiene traducciones comentadas de sonetos de Dante, Joachim Du Bellay, Shakespeare, Rilke y otros (estos dos últimos libros fueron compuestos e impresos artesanalmente por el propio Uribe).

Hasta *Vida de hombre* muy poco hace suponer un giro inesperado en el trazo de depuración temático formal a partir de la estética del 40. Pero ya en *Edipo Etcétera* se advierte la irrupción de una línea más crítica, experimental y hasta antipoética; impensadamente, hay juegos de palabras, admisión de lo plebeyo, referencias a la actualidad massmediática, collages idiomáticos, pastiches, etc. Hay incluso toda un sección de letras de tango que oscilan entre el lunfardo y el pop. Por momentos, es otro poeta, un iconoclasta. Pero el mismo libro contiene –un poco a modo de addenda– otras secciones que amortiguan esta ruptura con himnos fechados en 1940, traducciones de Du Bellay ("Rome") y Eliot (*Ariel Poems*), dos series de poemas con motivos cristianos y otras tres de coplas a lo popular (que se inscriben en la línea neopopularista también muy de los 40: Calvetti, por ejemplo). La conformación antológica de *Edipo Etcétera* podría evidenciar, por un lado, la voluntad en Uribe de acusar recibo de los años 60; por el otro, de no renegar de su impronta generacional.

Siguen dos libros no tan ecléctico*s –Relaciones humanas* y *La ballena*–, donde pareciera primar una veta más reflexiva y objetiva, distante tanto del tono sentimental como de la experimentación y el derroche de ingenio. *Antología inédita* es una selección "nostálgica y cavilosa" –según dice Uribe– que hizo de siete libros inéditos. Estos tres títulos contienen, a mi juicio, un gran número de poemas antológicos; la experimentación más notoria desaparece, pero la crítica late bajo un filtro de serena reflexividad. En *Minuendo* la tónica es la misma, tal vez un poco más "nostálgica" que "cavilosa", con lo que pareciera confirmarse la continuidad, luego del asomo de ruptura que se advirtiera en *Edipo Etcétera*. Esto sería así si no se tuviera en cuenta el material inédito, del que aquí se incluyen por razones de espacio apenas dos piezas. En ese material inédito se comprueba que la línea rupturista es relativamente constante en Uribe; hay, por ejemplo, una serie titulada *Pequeños animales en la TV* donde se satiriza, sin nombrarlos, a ciertos comunicadores estrella durante el Proceso; otra, *Collage*, donde la intervensión del poeta se reduce al trabajo de recorte y reordenamiento de textos ajenos, etc. Da la impresión de que Uribe, a la hora de publicar, se inclinara más bien por aquella parte de su producción que todavía refleja, no sin un trabajo de ajuste y pulido, los lineamientos de la estética general cuarentista.

D.G.Helder

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

(viene de pág. 8)

ríos sino a los áridos desiertos de su país, que él ha sabido trabajar hasta volverlos un estado de ánimo. En este libro ese paisaje lo acerca a la abstracción y se conjuga con sus lecturas de Cavafis, Saba y Ungaretti. (Los fondos editoriales y novedades de Pequeña Venecia y Fundarte, editorial de la cual se reseña un título más abajo, se consiguen en la librería Norte de Av. Las Heras entre Azcuénaga y Pueyrredón, Capital.) (D.S.)

Ensayo

★ Darío, Rubén. *Los raros*, Losada, Bs. As., 1994.

Reedición de un libro fundacional del ensayo latinoamericano sobre cuestiones literarias, desde hace décadas imposible de hallar. Rubén Darío reunió en él 21 artículos escritos en Buenos Aires, casi todos como crónicas necrológicas para *La Nación*, sobre Edgar Poe, Verlaine, León Bloy, Lautréamont, Ibsen, Martí y Fra Domenico Covalca, entre otros. Acerca de estos textos dice Sonia Contardi en el estudio preliminar: "La profusión de palabras de cada artículo no oscurece la transferencia de un legado, no se trata del solo buen decir de un ornato ciego, calibrado en el ritmo vibrante de la prosa habita un pensamiento: fundar la literatura americana es restituir un perdido linaje de escritura". Casi imprescindible para entender la poética de Darío y, en general, la del movimiento modernista de fines de siglo XIX.

★ Lévi-Strauss, Claude. *Mirar, escuchar, leer*, Ariel, Bs. As., 1994.

"Lo Bello consiste en la percepción de relaciones": la afirmación de Diderot ("preocupado por no separar lo abstracto de lo concreto, la forma del contenido, la idea de la cosa"), es una de las que Lévi-Strauss revisa en su recorrida por cuestiones relativas a la poesía, la música y la pintura. En el N° 30 de *Diario de Poesía* fue adelantado un tramo de este libro, que además incluye un diálogo con el poeta Andre Bretón. ¿Un antropólogo inmiscuyéndose en territorio de poetas? Ya en su clásico trabajo con Jakobson sobre *Los gatos* de Baudelaire, Lévi-Strauss mostraba lo mucho que las distintas disciplinas pueden aprender unas de otras cuando se las ejerce con rigor y sin el reduccionismo de las miradas atrincheradas en la supersticiosa exclusividad de un saber. Así, puede replicar a Diderot que percibir cualquier objeto es percibir relaciones, pero *"en un objeto bello, esas relaciones están asimismo relacionadas entre sí, lo cual le confiere una mayor densidad. Diderot no admitía más que las relaciones simples; proscribía las complicadas. Por el contrario, el objeto bello rompe o debilita las relaciones simples que unen entre sí los objetos de la experiencia ordinaria y a los cuales, en calidad de objeto entre otros, se halla él mismo unido."* (D. F.)

★ López Ortega, Antonio. *El camino de la alteridad*, Fundarte, Caracas, 1995.

El destacado ensayista y narrador Antonio López Ortega (1957) ha reunido en este volumen artículos y ensayos escritos entre 1977 y 1994, unidos por el hilo de una concepción de la literatura como exploración de la diferencia, como indagación extrañada de las particulares circunstancias en que cada escritor vive y también como puente hacia esos otros que son sus lectores potenciales, puente tendido a través de las distancias y los siglos. Significativamente, el libro se abre con un trabajo sobre Simón Rodríguez, el enigmático preceptor de Bolívar, el hombre cuyos sueños iban, a través de su alumno, a transformar un continente. López Ortega se concentra en el momento en que Rodríguez, a una edad avanzada, se transforma en escritor: *"Si –volviendo a Lezama– todo escritor que se obsesione por la imagen americana paga con el destierro o el cautiverio su osadía, no nos extrañará que los últimos años de Rodríguez hayan sido más bien trágicos. Su prisión no fue la cárcel que se le impuso a Colón 'después de la fiebre de la imago', tampoco fue el destierro europeo de un Fray Servando o el exilio neoyorquino de Martí: su cárcel fue errar por el espacio abierto inmenso, en busca de un centro; su cárcel fue la intransigencia y el despotismo, esas dos constantes telúricas de nuestra historia (...) Ya sin el apoyo de Bolívar –muerto en 1930– Rodríguez intuye que su único destino es la escritura, una escritura que se vuelca hacia un otro futuro, que somos nosotros, sus lectores actuales."* Esa misma tensión del trabajo literario hacia el interior, pero también hacia afuera del presente, es revelada por López Ortega en la obra de diversos narradores y poetas, como Pessoa, Sánchez Peláez, Liscano, Calzadilla, en un libro que se caracteriza tanto por su variedad como por la unidad que le imprime la continuidad de sus preocupaciones literarias. (D.S.)

★ Retamoso, Roberto. *La dimensión de lo poético*. Héctor Dinsmann editor, Bs. As., 1995.

Primer libro de Roberto Retamoso, profesor de la Universidad Nacional de Rosario. El mismo está compuesto por una serie de prólogos, artículos, notas bibliográficas y presentaciones académicas, de la que se destacan "La potestad de la forma" –trabajo leído en la presentación del libro *Filiación del rumor*, de Héctor A. Piccoli–, "Las astillas de la lengua" y "La dimensión de lo poético" –ambos sobre *El arte de narrar*, de Juan José Saer– y "Sobre «la orilla que se abisma»", acerca del libro homónimo de Juan L. Ortíz.

★ VV. AA. *Ana Emilia Lahitte*, Ediciones Arché, Bs. As., 1994.

Se trata de un *dossier* sobre Ana Emilia Lahitte cuya producción estuvo a cargo de Pablo Montanaro.

Revistas

★ *Cuaderno Carmín*, N° 1, Bs. As., Primavera de1994.

Contiene unos pocos poemas de cada uno de los siguientes autores: Gaspar Aguilera (México), Lubio Cardozo y Blas Perozo Naveda (Venezuela), Raquel Jodorowsky (Chile), Lucía Muñoz (Cuba), Pedro Vergés (Rep. Dominicana), y Miguel Angel Bustos, Juan Carlos Moisés y Eduardo Dalter (Argentina). (Dirige Eduardo Dalter. Correspondencia a: Rep. de Chile 1020 (1754) San Justo, Pcia. de Buenos Aires.)

★ *Deriva de la Literatura*, N° 1, Bs. As., julio de 1994.

No hay mención de editores sino apenas una dirección: Salta 2067, 3° F, Capital. Este cuadernillo incluye, de atrás para adelante, tres textos: 1) un diálogo entre Gerhard y Maja Lampersberg, "Contra Thomas Bernhard", dedicado a demostrar a lo largo de cinco páginas que Bernhard era guarango, inescrupuloso, egocéntrico, amarrete, mentiroso, desagradecido y en general una persona execrable, sin aportar juicio o dato alguno a quienes se interesen o no en la persona del escritor sino en su producción literaria; 2) "Viento del oeste", de Hugo Savino: seis páginas con anotaciones de tipo fragmentario acerca de innominados personajes y nunca precisados sucesos de "la vida literaria porteña", no desprovistas de alguna agudeza, alguna certera puntualización y alguna descripción bella, indefectiblemente ahogadas entre tanta expresión de sentimientos, vómito de resentimiento, autoglorificaciones del autor y registro de ocurrencias banales; 3) "Las editoriales de poesía": algo así como un ensayo o informe en el que, presa de santa ira redentora, J.S. Perednik arremete contra "Libros de Tierra Firme" y "Ultimo Reino", denunciando narcisismos, alienaciones, cholulismos, ingenuidades, perversiones, políticas periodístico-culturales y estafas, desde la atalaya de su propia prístina trayectoria al frente de la revista y sello editor *XUL*, a la que Jorge Santiago Perednik insiste en poner como incomparable y casi único modelo de rigor y honestidad en los últimos quince años de literatura argentina. (D.F.)

★ *Extramuros*, N° 5, Córdoba, octubre de 1994.

Revista editada por el grupo de creatividad de la Universidad Tecnológica Nacional de la Facultad Regional Córdoba. Contiene ilustraciones de Fortín y José Muñoz, y prosas y versos de Sergio Mansur, Alejandro Heredia, Milena Acacia, Carlos Busquet, María Angélica López, Alejandro Jallaza Chehade y Nelson Specchia.

★ *La danza del ratón*, N° 12, Bs. As., marzo de 1995.

El sumario de este N° 12 de *La danza*... incluye poemas de Juan José Ceselli (uno inédito), George Bataille, Federica Rosenfeld, Vicente Muleiro y otros. Además, una antología de textos breves sobre el tema "los viajes" y una serie de prosas breves de Reynaldo Jiménez bajo el lema "¿Cómo llamar a un tigre?". (Correspóndencia a: Gaspar Melchor de Jovellanos 1068 (1269) Buenos Aires.)

★ *Liberarte Bodega de los sentidos*, N° 2, Bs. As., Diciembre 1994.

Revista de cultura, arte y comunicación dirigida por Juano Villafañe. Poemas, historietas, artículos sobre teatro, artes plásticas, cine, etc. (Correspondencia a: Corrientes 1555, Bs. As.)

★ *Literarte*, N° 12, Bs. As., junio de 1995.

Literarte. Revista literaria de Distribución Telemática, tiene la particularidad de ser informática, lo que significa que para leerla debe tenerse una computadora y, de ser posible, un modem. Su distribución es gratuita y se realiza mediante nueve redes telemáticas. Se reproducen cuentos y poemas de diferentes autores y diversos textos que hacen llegar los lectores subscriptos. Cualquier interesado debe comunicarse con Pablo Wittner al 855-5853.

★ *La silla tibia*, N° 21, Chascomús, Pcia. de Bs. As., Noviembre 1994.

Fotos, poemas, textos, libros recibidos, etc. (Correspondencia a: Marín 120 (7130), Chascomús, Pcia. de Bs. As.)

★ *Maldoror, la otra liter/hartura*, N° 2, Segunda época, Junín, Pcia. de Bs. As., s/f.

Incluye poemas de Roberto Cignoni, John M. Bennett, Raúl García, Roberto Malatesta y Raúl Henao, letras de Caetano Veloso y ensayos de Jean Dubuffet, Philippe Sollers y Elías Canetti. (Correspondencia a nombre de Rodolfo Alvarez, San Lorenzo 373, 6000 Junín, Pcia. de Bs. As.)

★ *Paredón y después*, N° 4, Mar del Plata, mayo-julio de1995.

Un *dossier* sobre Luca Prodan, un reportaje a Andrés Rivera, poemas de Charles Simic, un ensayo sobre "Los Simpson" y una investigación sobre las revistas de "contactos íntimos" integran este nuevo número de una publicación atípica, que sigue mejorando con cada entrega. (Correspondencia a Catamarca 1930, piso 11, dto. "A", (7600), Mar del Plata.)

★ *Trama para leer la literatura argentina*, N° 1, Córdoba, Ediciones del Caminante, 1995.

Revista con formato de libro y tema monográfico, se dirige hacia *"todos aquellos que no se sientan contenidos por el canon de lectura de la literatura argentina... a los que la actual política cultural no los expresa"*, según se lee en la presentación que firman Claudio Díaz y Carlos Gazzera. El número, cuidado en sentido periodístico y provisto de una atractiva portada, está dedicado a Rodolfo Walsh e incluye ensayos, entre otros, de Daniel Link, David Viñas y María Paulinelli, una detallada cronología histórica, una breve bibliografía (que se pone a disposición de los lectores) y una sección de reseñas. (Correspondencia a C.C. 1191 (5000) Córdoba.)

★ *Vox*, N° 1, Bahía Blanca, Pcia. de Bs. As., junio de 1994.

Excelente primer número de esta revista bahiense dirigida por Gustavo López y Mirta Colágelo (jefa de redacción). Tanto por su diseño (de Amílcar Gutiérrez) como por su contenido, *Vox*, cuyo lema es "arte + literatura y otros escalofríos", está destinado a convertirse en un objeto de colección. Su sumario incluye una conferencia inédita de Julio Cortázar sobre el proceso de bastardeo que sufren las palabras por parte de las instituciones humanas de poder, poemas de Kenneth Rexroth, un "Mensaje a los poetas" de Thomas Merton, un mini *dossier* sobre la nueva poesía del Perú, un largo e interesante artículo de Hal Foster sobre las posmodernidad, otro breve de Lupe Alvarez sobre las repercusiones del mismo tema en Cuba, grajeas sobre arte de Joan Miró y algunas muestras de poetas locales, de donde se extrae un poema de Ana Cherny (1975). (Correspondencia a: C.C. 895, 8000, Bahía Blanca. Tel. (091) 515381.)

"Esto lo heredaste de tu padre,/ decía mi madre./ Esto lo heredaste de tu madre,/ decía mi padre./ / Se casaron porque eran iguales."

Revistas extranjeras

★ *Babel*, N° 18, Caracas, Venezuela, diciembre de 1994.

Con la dirección de Juan Riquelme, la jefatura de redacción de Antonio Checa y el auspicio de la Dirección de Literatura del Consejo Nacional de la Cultura, se publica en Caracas tres veces al año esta interesante revista dedicada casi con exclusividad a la poesía. Este número incluye entre otros materiales, poemas del venezolano Gonzalo Fragui y el cubano Delfín Prats, un ensayo de Jorge Boccanera sobre Jorge Teillier y un reportaje de Víctor Rodríguez Núñez a Juan Gelman. (Correspondencia a Babel Editores, Av. El Bosque, Res. Esnu, Torre A, Apto 4-B, Urb. La Florida, Caracas 1050, Venezuela.)

Víctor Rodríguez Núñez: *¿Cómo nace un poema de Juan Gelman?*

Juan Gelman: *En general, responde a algún tipo de obsesión. Lo que yo siento es una especie de ruido, algo en la oreja que me molesta y me pone de muy mal humor, y de lo que tengo que librarme de alguna forma... Yo creo que uno escribe para curarse de una obsesión que lo interroga. Ese estado, por fortuna, no es permanente.*

VRN: *Poe decía que era capaz de detallar paso a paso el proceso por el cual había surgido cada una de sus composiciones.*

JG: *Yo creo que el viejo Poe, una vez más, se mandó una gran broma. Eso es imposible.*

★ *Mapocho* N° 34, Santiago de Chile, segundo semestre de 1993.

Revista de Humanidades y Ciencias Sociales que pertenece a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile. Este número de *Mapocho* contiene, como es costumbre, mucho y variado material de consulta, artículos de firmas célebres, testimonios y comentarios de libros. Vale la pena destacar "Refranes y sentencias en la literatura medieval" de Hernán Poblete Varas, "Una lectura de las zonas culturales americanas" de Saúl Sosnowski, "Rimbaud, el ladrón del fuego" de Thomas Harris y "El lenguaje bajo el disfraz de la literatura" de Anthony Burguess, ponencia de un encuentro internacional de escritores que tuvo lugar en Madrid en 1986 y que concluye así:

"Con todo, tras haber especulado acerca del inexistente futuro que aguarda a la literatura internacional o paneuropea siquiera, no me cabe la menor duda de que un discurso a niveles inferiores, alejados de la estética, es enteramente posible en el futuro de igual modo que lo ha sido en el pasado —con la condición, eso sí, de asumir que nuestra concepción de una cultura europea unida es esencial-

(sigue en pág. 40)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

(viene de pág. 39)
mente un retorno a la Edad Media. La Reforma trajo consigo los nacionalismos; el movimiento ecuménico no ha conseguido revivificarlos; al insistir en la substitución de una lengua litúrgica universal por una profusión de lenguas vernáculas, equivale a una suerte de reforma –una reforma, quiero decir, en el sentido de una fractura. Necesitamos aquello que los eruditos de la Edad Media poseían sin tener siquiera que cuestionarlo: una lengua supranacional. Pese a ser angloparlante, no me satisface la creciente popularidad de que hoy día goza el inglés en tanto lengua de los pilotos aéreos, de las torres de control, de la música pop *o de los encuentros entre intelectuales. Naturalmente, menos me satisfaría el francés. En cambio, no me desagradaría que fuera el latín, una lengua que todos, absolutamente todos, podemos hablar igual de mal y con la misma libertad, ya que no pesa sobre ella una imposición nacional. Las ideas son internacionales y necesitan un medio internacional válido. La literatura es regional, y está muerta sin sus dialectos."*

★ *Palimpsesto*, N° 10, Carmona, España, junio 1995.

Editada por el Ayuntamiento de Carmona con la dirección de Francisco Cruz y Agustín García López, *Palimpsesto* es una muy cuidada publicación semestral dedicada casi exclusivamente a la creación poética, con una apertura poco común a la creación latinoamericana. En este número se destacan poemas del madrileño Jesús Aguado, la limeña Rossella Di Paolo (cf. *Diario de Poesía* N° 31), el cubano Julio Miranda y el mexicano Antonio Deltoro. (Correspondencia a Beato Juan Grande, 26 –41410– Carmona, Sevilla, España.)

★ *Realidad aparte. Revista ilustrada de poesía*, N° 17, Nueva York, E.E.U.U., invierno 94/95.

El sumario incluye poemas de, entre otros, Salomón de la Selva (Nicaragua), Enrique Molina y Paulina Vinderman (Argentina), Juan Liscano (Venezuela), Valerio Magrelli (Italia). (Correspondencia y canje a: 86-37, 111th, Richmond Hill, NY 11418, U.S.A.)

Afines

★ Cuarteto Cedrón. *Todo Raúl González Tuñón*, EPSA, Bs. As., 1994.

Casi desde sus inicios en el tango, en los 60, Juan "Tata" Cedrón trabajó sobre poemas de Raúl González Tuñón, empezando por las celebradas musicalizaciones de "Los ladrones", "Polka de la tarjeta de cartón" y "Eche veinte centavos en la ranura". Aquí Cedrón compila todas las piezas que compuso sobre textos de Tuñón (mejor dicho, todas las que había incluido en diversos discos anteriores, ya que no figura su magistral y relativamente reciente versión de "Los seis hermanos rápidos dedos en el gatillo") y las mezcla con las palabras del autor de *La calle del agujero en la media*, utilizando a ese efecto significativos tramos de una conversación grabada que el poeta y el músico mantuvieron a principios de los 70. Recomendación: no perderse "Quisiera hacer contigo una película hablada", con acompañamiento exclusivamente de guitarras y en tiempo de blues. (D. F.)

★ Lamborghini, Osvaldo. *Tadeys*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.

Se trata de una voluminosa novela en la que Osvaldo Lamborghini (1940-1985) trabajara los últimos cuatro años de su vida. La edición, por lo tanto, es póstuma, y estuvo a cargo del prolífico César Aira. Los "tadeys" son unos animales ultra-sodomitas que a lo largo de las casi 400 páginas sodomizan todo lo que encuentran, incluyendo la prosa y, si se descuida, al mismo lector. En la página 7 se reproduce el dibujo de un "tadey" hecho por el propio Lamborghini, acompañado de una simpática llamémosle copla que abajo es transcripta del siguiente modo: *"¡negado!/ este animal, este tadeo/ de mi alma/ horriblemente feo/ seguramente inadorable/ falso a todas letras/ y de letras fabricado/ pero, perdida la calma/ me desfondo en un confiteor Deo:/ él no sólo me perpetra/ ¡también me empala!"*. Ha de notarse que la última palabra ("empala") es una interpretación, o bien una mera errata, probablemente fruto del proceso de sodomización referido más arriba, ya que en el manuscrito puede leerse –por lo demás lo pide la rima– "empalma". *Conservadores abstenerse.* (D.G.H.)

★ Machado, Antonio. *Cartas a Pilar*, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1994.

Primera edición completa, libre de pudorosos o previsores recortes, de las 36 cartas que se conservaron de los dos centenares que el autor de *Campos de Castilla* escribió a su joven amante Pilar de Valderrama, la Guiomar de sus poemas, entre 1929 y 1936. Muy bien respaldado por la minuciosamente anotada edición de Giancarlo Depretis, el conjunto resulta valioso para quienes se interesen en la figura del poeta (biografía, contexto, opiniones sobre cuestiones tales como el medio literario, etc.) o busquen ampliar su información sobre algunos hechos políticos en los que el futuro signado por la Guerra Civil se vislumbra ominosamente. No tanto, en cambio, para quienes sólo siguen a Machado por su poesía o por su pensamiento sobre poesía. (D. F.)

★ Mundo Bizarro.

El músico Claude Debussy se acercó al gran Mallarmé y le dijo "Maestro, me gustaría ponerle música a sus poemas", a lo que Mallarmé contestó: "Yo pensé que ya la tenían". Fernando de la Riestra –cerebro compositivo del grupo musical rosarino *Mundo Bizarro* – no es que piense, como Debussy de los poemas de Mallarmé, que los poemas de Luis Luchi, Gabriela Saccone, Rodolfo Edwards o Fabián Casas no tengan una música propia, singular: pero piensa, con Ezra Pound, que exasperar instrumentalmente la música de un poema, o ponerle a uno una música distinta de la que trae, es un modo alternativo de interpretar ese poema, de criticarlo. Ciertamente: el cruce entre un género consolidado como "popular" –como lo es la canción– y una voluntad compositiva del orden de lo universitario, termina por conformar uno de los productos más interesantes y menos concesivos en el panorama de la nueva canción argentina. Mientras graba su primer registro discográfico –que se llamará, como un poema de Luchi, *Despacho de bebidas*– el team compuesto por De la Riestra, Irene Cervera, Chivo González, Maxi Ades, Armando Sabia y Lucas Dimare, da funciones un viernes de cada mes, en alguno de los bares del *circuito* local rosarino: La Muestra, Los Tiempos, La Opera, etc. (O.T.)

★ Tobelem, Mario. *El libro de Grafein, teoría y práctica de un taller de escritura*, Santillana, Bs. As., 1994.

Hacia 1974, alrededor de la cátedra de Noé Jitrik en la Universidad de Buenos Aires surgió, a iniciativa de Mario Tobelem, el grupo Grafein, probablemente el primero en nombrarse a sí mismo "Taller de Escritura" y colocar un acento doble, en la teoría literaria y la práctica de la escritura a partir de consignas formales, no temáticas. Pronto, forzado entre otras cosas por la intervención de la universidad, Grafein se independizaría de ella, transformándose en una suerte de cooperativa privada que coordinó una docena de talleres y publicó una revista. El libro tiene un interés "histórico", en tanto da cuenta de aquella experiencia, documentando el tipo de trabajo de reflexión sobre los textos —fuertemente influenciado por los escritos de Kristeva y Derrida—, así como un interés práctico, básicamente por el completo repertorio de las "consignas" utilizadas en los talleres como punto de partida para escribir.

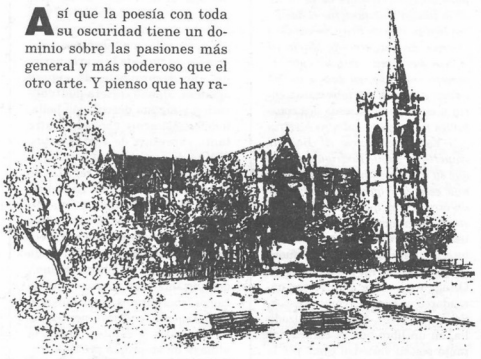
Lo sublime y lo bello

Este fragmento de Edmund Burke (1729-1797) pertenece a *Irlandeses*, recientemente editado en Buenos Aires por Alianza, un libro que reúne ensayos de Jonathan Swift, Oliver Goldsmith, Oscar Wilde, John Synge, W.B. Yeats y James Joyce.

por Edmund Burke
trad. de Susana Cella

Una cosa es presentar una idea clara y otra hacer que *afecte* la imaginación. Si hago un dibujo de un palacio, o un templo o un paisaje, presento una idea muy clara de tales objetos, pero entonces (concediendo importancia al efecto imitativo) mi dibujo puede a lo sumo afectar sólo como el palacio, el templo o el paisaje podrían haber afectado en la realidad. Por otro lado, la más vívida y afinada descripción verbal que pueda dar, suscita una idea muy oscura e imperfecta de tales objetos; y allí está en mi poder suscitar una *emoción* más fuerte de la que podría surgir a partir de la mejor pintura. Esta experiencia se revela constantemente. La manera adecuada de comunicar las emociones de una mente a otra, es por medio de las palabras, hay una gran insuficiencia en todos los otros métodos de comunicación; y tan lejos está la claridad de la imaginería de ser absolutamente necesaria para influir las pasiones, que se puede incidir en ellas sin presentar imagen alguna en absoluto, por medio de ciertos sonidos adecuados al propósito; de los cuales tenemos suficiente prueba en los reconocidos y poderosos efectos de la música instrumental. En realidad una gran claridad ayuda muy poco a afectar las pasiones, tanto como es, en cierto modo, enemiga de todos los entusiasmos, sean los que fueren.

Así que la poesía con toda su oscuridad tiene un dominio sobre las pasiones más general y más poderoso que el otro arte. Y pienso que hay razones en la naturaleza por las que la oscura idea, cuando se comunica apropiadamente, sería más conmovedora que la clara. Es nuestra ignorancia de las cosas la que provoca nuestra completa admiración y la que principalmente excita nuestras pasiones. El conocimiento y el acuerdo hacen que inclusive las causas de más notoriedad afecten muy poco. Así sucede con el común de la gente, y todos los hombres son semejantes al vulgo en lo que no entienden. Las ideas de eternidad e infinitud están entre las más conmocionantes que tenemos, y tal vez no haya ninguna otra cosa de la cual entendamos tan poco como de la infinitud y la eternidad.



La catedral de Saint-Patrick, Dublín.

Y

Afines

★ La voz del erizo.

El viernes 27 de Octubre a las 20 hs., en el entrepiso del Centro Cultural Ricardo Rojas (Av. Corrientes 2038) se continúa el ciclo de lecturas de poesía "La voz del erizo", coordinado desde 1992 por la poeta y crítica Delfina Muschietti. En esta oportunidad leerán las poetas Juana Bignozzi, Susana Poujol, Alicia Genovese, Elisa Salzmann y el poeta Osvaldo Bossi.

★ Presencia de la Poesía Viva. Encuentro de Poetas Hispanoamericanos en Bogotá.

Entre el 18 y el 25 de octubre próximos se desarrollará en Bogotá el IV encuentro organizado por la revista Ulrika con el auspicio y la colaboración de la Casa de Poesía Silva, Colcultura y el Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia. El tema de este año es la relación entre los diversos géneros literarios, en particular entre la narrativa y la poesía. Algunos de los temas que se desarrollarán en diversas mesas del encuentro son, por ejemplo, "La poesía en la narrativa" y "Lo narrativo en el poema", además de encararse el análisis de la obra de algunos paradigmas de poetas-narradores o narradores-poetas, como José Lezama Lima, Jorge Luis Borges, Santiago Mutis, etc. Entre los escritores argentinos invitados se encuentran Francisco Madariaga, Jorge Ariel Madrazo y Juan José Saer. (El encuentro Presencia de la Poesía Viva, que se celebra cada año en Bogotá con el infatigable trabajo de John F. Torres, Armando Rodríguez Ballesteros, Nubia Stella Cubillos y Rafael del Castillo, es sin duda uno de los más importantes acontecimientos poéticos de esta última década del siglo; *Diario de Poesía* ha ido informando en sus páginas de las ediciones anteriores y reseñará en las próximas las deliberaciones y lecturas del IV Encuentro. Correspondencia: AA 19836, Bogotá, Colombia. Fax 571 2841621, 2845121.)

★ Café de Arte Montserrat.

En el Café de Arte Montserrat, San José 524, Capital, se desarrolla todos los lunes, excepto feriados, un ciclo de lecturas coordinado por Luis Raúl Calvo. En lo que queda de octubre leerán: el 16, Rafael Vázquez y Marga Schujman, el 23 Carlos Weisse y Nina Thurler, el 30 Cynthia Sábat, Lisandro González y Horacio Aige (y habrá también un diálogo con Atilio Castelpoggi); en noviembre, están programados ya el 6 (Ivonne Bordelois, Leonardo Martínez y Pablo Narral) y el 13 la presentación de un libro de Norberto Covarrubias a cargo de Antonio Aliberti.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar