Buenos Aires - Montevideo - Rosario

DIARIO DE

A5.50

5
información
creación
ensayo

POESÍA

Periódico trimestral. Invierno de 1987.

"Detesto los poemas musicalizados. Detesto el concepto de que la poesía se enriquece con la música porque llega a un público más vasto: filosofía de locutores. La poesía es como es, tiene su música y nadie la enriquece", dice María Elena Walsh. (Reportaje y poemas en las páginas 3 a 5)

EL INSPECTOR SUAREZ Y EL CASO DE MARIO BENEDETTI

¿Por qué, a pesar de su popularidad, el poeta Mario Benedetti no era incluido en las antologías de poesía latinoamericana? El inspector Suárez recibió el encargo de resolver este extraño caso, que los críticos literarios no podían dilucidar. Por cincuenta australes al día, más los viáticos, Suárez aceptó, y se embarcó al Uruguay en un raudo aliscafo. El resto de esta historia, en pág. 24.

NEW YORK

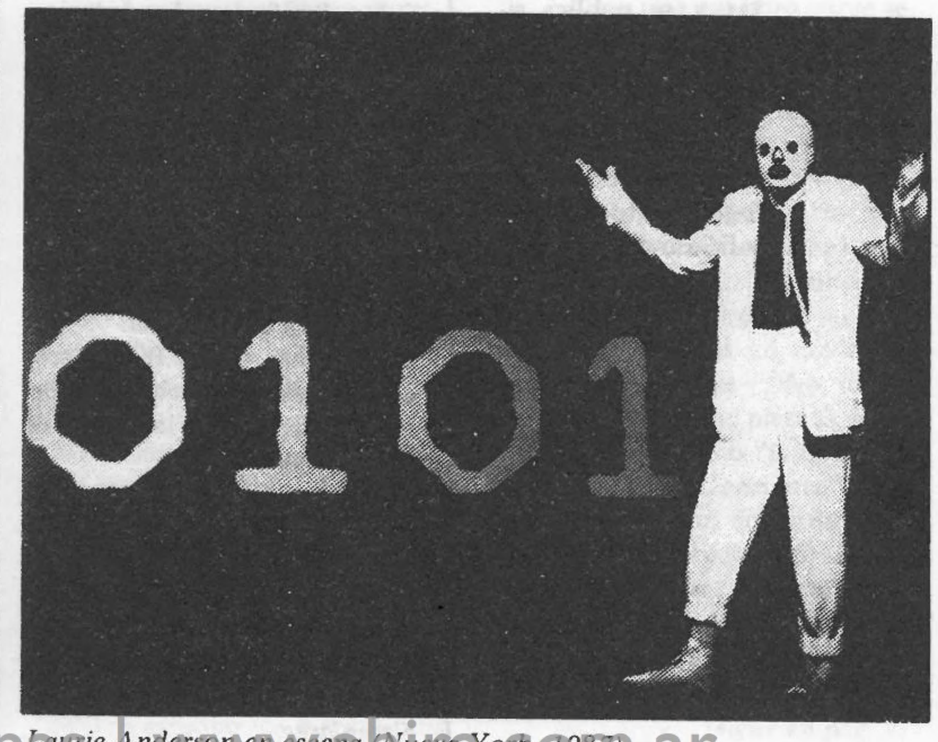
El fenómeno poético neoyorquino es heterogéneo casi por definición, y resultaría torpe tratar de reducir a un solo perfil experiencias que van desde la "poesía del lenguaje" de John Ashbery hasta el furor de la poesía feminista, y donde lo plural es el signo bajo el cual se congregan distintas poéticas, entre ellas la homosexual, la poesía negra y la nueva poesía portorriqueña. Sin embargo es evidente que hay una proliferación de una poesía que a primera vista confundiríamos con una lírica "rosa" por su trivialización y cuyos rasgos más visibles serían el uso del registro abiertamente confesional o biográfico, el humor y la informalidad, en el marco de una simplicidad sintáctica y léxica a veces apabullante. Sin embargo, no es la simplicidad lo que está en juego, sino un rebuscamiento de lo simple que se solaza en halagar los gustos de la cultura de masas. Desde Nueva York, escribe María Negroni (pág. 28).

Apollinaire en el Infierno de la Biblioteca Nacional

Entre 1908 y 1917, el año de su muerte, Guillaume Apollinaire trabajó en un ambicioso catálogo de los libros eróticos y satíricos de la Biblioteca Nacional Francesa, de París, sector conocido como "el infierno" de la biblioteca. De este vasto trabajo, recién publicado en 1964 por la Editorial Gallimard en francés, y aún inédito en castellano, se presenta en página 11 una encantadora reconstrucción de la Londres libertina del siglo XVIII, con sus tabernas, sus casas de placer y sus equívocas callejuelas. Se trata de un anticipo del volumen que Legasa publicará el año próximo.

BRASIL
Poesía brasileña hoy

En Argentina se suele creer que los fenómenos culturales brasileños surgen por generación espontánea. Se dice "los brasileños son muy distintos" y se acaba con el problema. Este, sin embargo, existe y su clave es el desconocimiento. Entre las páginas 13 y 23 se presenta un dossier que intenta dar un panorama de la lírica brasileña actual.



Laurie Anderson en escena (Nueva York, 1987)

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

Por una Argentina con futuro, contra una Argentina oscura

El terrorismo de estado, norma de hierro en los años del Proceso, es reivindicado ahora por grupos minoritarios pero poseedores de medios para obtener sus fines. Para esos sectores del autoritarismo civil y militar, la democracia no es un valor.

Quienes creemos, en cambio, que la democracia es un bien irrenunciable no deseamos que el ejército patrulle otra vez nuestra ciudad, ni que sus socios civiles manejen la economía vaciando el país.

¿Desea usted que le digan qué puede leer y qué no, qué películas puede ver y cuáles no? ¿Desea vivir una vez más la triste incertidumbre sobre la suerte de sus hijos perseguidos o desterrados, la tragedia humillante de la tortura, las desapariciones o la guerra? ¿Quiere volver a vivir en un país sin sindicatos que defiendan sus derechos laborales, sin partidos políticos ni jueces independientes que respalden su soberanía?

Recordemos entonces que la democracia es un bien común. Que depende de todos nosotros y que todos nosotros debemos defenderla.

Este texto, ha sido elaborado en conjunto por los responsables de diversas revistas y se publica simultáneamente en el mes de julio en: Revista Unidos, Gaceta Psicológica, Revista Argentina de Psicología, Punto de Vista y Diario de Poesía.

Sumario

El rencoroso, *la columna de D. G. Helder* 2

María Elena Walsh: "¿No nos estará faltando tierra bajo los pies?", *reportaje de Diana Bellessi y Martín Prieto* 3

Y nuestros rostros, corazón, breves como fotos, *un texto de John Berger* 6

"Tras un mostrador...", *por Rubén Reches* 8

"La mulánima" y otros poemas, *por Leopoldo Castilla* / "Regreso a la patria", *por Juana Bignozzi* 9

El Londres libertino del siglo XVIII, *una recreación de Guillaume Apollinaire* 11

DOSSIER BRASIL

Presentación 13

Cronología: 1922-1987 14

Ferreira Gullar: "La poesía debe estar ligada a la vida", *reportaje de Jorge Fondebrider* 16

Haroldo de Campos: La materialidad del lenguaje, *reportaje de Carlos Avila* 18

Armando Freitas Filho / Francisco Alvim 20

Chico Buarque, *por Pablo Bari* 21

Caetano Veloso, *por Pablo Bari* 22

Ana Cristina Cesar 23

El inspector Suárez y el caso Benedetti, *por Elvio E. Gandolfo* 24

Todos bailan, *la columna de Daniel Freidemberg* 26

Nueva York: Poesía y efectos especiales, *por María Negroni* 28

El Correo 29

Crítica 30

Página de artista, *por Alberto Heredia* 33

Agenda 34

Ciudades 36

DIARIO DE POESIA es una publicación de Juegos & Co. S.R.L., Uruguay 252, P.B. 4 (1015) Buenos Aires. R.N.P.I. N° 48527. *Distribuidora en Capital:* Macchi y Cía., Carlos Calvo 2426, Bs. As. *Interior:* SADYE S.A.C.I.F., Belgrano 355, Bs. As. Compuesta en HUR, Juan B. Justo 3167, e impresa en Talleres Gráficos Litodar, Viel 1444.

Suscripciones en el exterior
No válido en Argentina.
En España: pts. 3.000. Otros países: u$s 20 (cheques en pesetas o dólares a la orden de Daniel Samoilovich).

DIARIO DE POESIA recibe toda su correspondencia, cheques y giros en Uruguay 252, P.B. 4 (1015) Buenos Aires. *Tirada de esta edición: 9.000 ejemplares.*

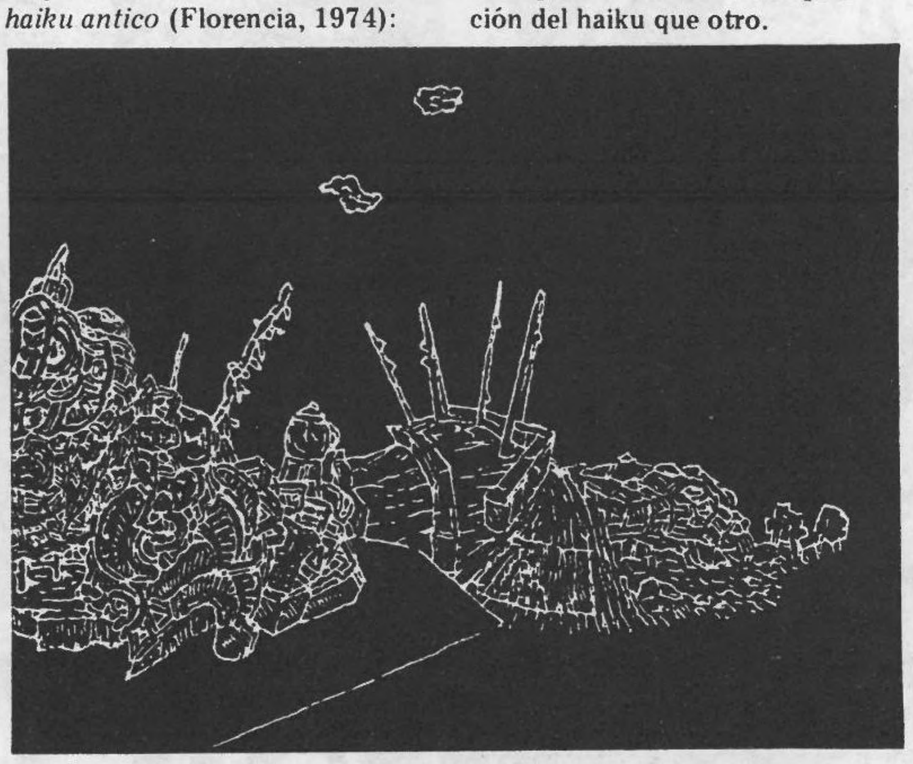
El rencoroso

La columna de D. G. Helder

VERSIONES DE UN MISMO HAIKU: En *Twenty japanese poets* (Boston, 1956), Donald Turner traduce así un haiku de Endo (1561-1627):

The couple of woodpigeon
on a branch of the mulberry
/ tree
like immobile M

(El casal de torcazas / sobre una rama del árbol de mora / como una M inmóvil.) El lector tiende a descolocarse con el último verso. No hace falta demasiados conocimientos para objetar de inmediato a Turner que la escritura de los japoneses carece de letras. Sin embargo, su intención de aproximar los signos del alfabeto romano al carácter representativo de los ideogramas no merece, creo, nuestras objeciones. Después de todo es cierto, o al menos verosímil, que la eme mayúscula parece un diseño extremadamente sintético de dos torcazas acurrucadas la una contra la otra. No veo la necesidad de demorarme en tal extravagancia; me importa, por el momento, cotejar esta versión con la que Ivo Paoloni incluye en su *Nuova raccolta del haiku antico* (Florencia, 1974):



Nella moraiula
il riposo riservato
delle colombine

(En la morera / el íntimo reposo / de las palomitas.) Como los caracteres del japonés me resultan ilegibles, y una transliteración hacia los nuestros tampoco me serviría para comprender, opto *instintivamente* por la versión que considero mejor, vale decir más eficiente para contagiarme de un estado sensitivo particular. No es mi propósito, con el careo de ambas versiones, reeditar la discusión crecida en torno a la dicotomía "traducción literal / licencia poética", sino el de descubrir o inventar algún argumento que justifique mi opción instintiva por una de las dos.

Turner es específico: un casal (o sea dos aves) de torcazas sobre una de las ramas del árbol de mora; Paoloni es genérico: las palomitas (especie no consignada, aunque se supone, por el diminutivo, que son pequeñas; número indefinido) en la morera. El núcleo del haiku inglés, la *immobile M*, recae en el último verso, el primero que se recuerda terminada la lectura; la analogía que postula surge de un acto de visión racional consciente. El núcleo del haiku italiano, el *riposo riservato*, fue colocado, como si se lo quisiera ocultar, reservar, en el verso del medio; no presenta analogía alguna. Pese a que los núcleos de las versiones difieren, afirmaríamos que ambas describen la misma escena: *immobile* equivale a *riposo*; me animo a señalar, sin embargo, que la diferencia es esencial y que radica en que los modos de percepción son opuestos, siendo uno más pertinente a la composición del haiku que otro.

La teoría de la percepción en que me baso para indicar semejante oposición fue expuesta por el pintor Daniel Scheimberg en su manifiesto de 1982, y puede reducirse a los siguientes términos: las formas percibidas de manera nítida (en foco) son apreciadas a través de nuestros mecanismos conscientes, en tanto que las percibidas de manera difusa (fuera de foco) a través de los preconscientes. Debe destacarse que ambas percepciones son simultáneas; por ejemplo, cuando focalizamos el rostro de la persona con quien hablamos, todo lo que se encuentra detrás de ella y a los costados lo visualizamos de manera difusa y, por lo tanto, lo pensamos de manera difusa. A esta conclusión quería arribar: nuestro sistema perceptivo influye sobre nuestro sistema de pensamiento.

En el poema de Paoloni, la morera, que contiene en secreto el reposo de las palomitas, es lo que está nítido; al ser apreciadas a través de los mecanismos preconscientes, las palomitas, el elemento difuso, ingresan al alma sin intervención del pensamiento. En el poema de Turner, la analogía no hubiese sido posible sin la focalización de las torcazas: un modo demasiado occidental, fotográfico, diríamos, de entender el "principio de comparación interna" postulado por la escuela de Basho (1644-1694).

"En un poema de esta clase" —dice Pound— "se intenta indicar el preciso momento en que el objeto exterior y objetivo se convierte, o vibra, en algo interior y subjetivo." El haiku, entonces, tiene una finalidad: suprimir la dualidad sujeto-objeto y aislar el alma en la contemplación de la esencia; tal estado se denomina *satori*, o iluminación, y no es precisamente por medio de las complejidades de la mente que se accede a él. En mi opinión, la *immobile M* es un claro ejemplo de esas complejidades; el *riposo riservato*, en cambio, sugiere la serenidad del *satori*. A la luz de estos conceptos *zen*, inherentes a la composición del haiku, y tal vez a su lectura, habría que considerar mejor la versión italiana.

El número 6 aparece el 1° de septiembre de 1987. Dossier: Raúl González Tuñón. Jim Morrison, y el festival de poesía sonora de Milán.

DIARIO DE
POESÍA

Año 2 - Número 5 - Junio 1987

Director
Daniel Samoilovich

Director de Arte
Juan Pablo Renzi

Secretario de Redacción
Jorge Fondebrider

Consejo de Redacción
Diana Bellessi y Daniel Freidemberg (en Buenos Aires); Daniel G. Helder y Martín Prieto (en Rosario) y Elvio E. Gandolfo (en Montevideo).

Diagramación
Carlos Tirabassi

Colaboradores especiales
Rodolfo Alonso, Ricardo Ibarlucía, María Negroni (Nueva York), Víctor Pesce y Oscar Taborda.

Corrección
Mónica Urrestarazu

Secretaria
Josefina Darriba

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

María Elena Walsh: "¿No nos estará faltando tierra bajo los pies?"

María Elena Walsh (Buenos Aires, 1930) es autora de numerosos textos para niños, compositora e intérprete de sus canciones —reunidas en *Cancionero contra el mal de ojo* (1976) y *Juguemos en el mundo* (1977)— y también poeta. En este orden, su obra comprende *Otoño imperdonable* (1947), *Baladas con ángel* (1952), *Hecho a mano* (1965) y *Otros poemas (1947-49), Cuatro fábulas urbanas, Correspondencia, Sección Bronca* y *1978-1982* —estos últimos grupos de poemas reunidos con los anteriores en *Los poemas*, volumen publicado por Editorial Sudamericana en 1985—.

por Diana Bellessi
y Martín Prieto

Su primer libro se editó en 1947. ¿Esto la ubicaría en la generación del '50?

—Creo que en la del '40, la generación Gath y Chaves: en ella había de todo pero se cerró.

—¿Cómo era el panorama intelectual de Buenos Aires en aquel entonces?

—Tenía tres puntos claves: el suplemento de *La Nación* dirigido por Eduardo Mallea, *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, *El Hogar*, dirigido por León Bouché. Había mucho acto literario y lectura de poemas en salones de la calle Florida, y en la esquina de Viamonte el café Jockey Club, flor y nata de los encuentros escritoriles. Olga Orozco, Molina, Girri, no nos daban ni la hora a los jóvenes. El que nos empollaba a todos era Vicente Barbieri, su charla fue nuestro taller literario. Rondaban el café otros personajes muy típicos: los periodistas Rojas Paz y Gerchunoff, que nos miraban de reojo desde la lontananza.

—¿Qué repercusión tuvo su libro dentro de lo habitual para las publicaciones de poesía en esa época?

—Sensacional, se agotó y comentó y ensalzó locamente. Al año siguiente llegaron Neruda, Nicolás Guillén, León Felipe, Juan Ramón Jiménez a los que yo me adosé de inmediato y que fueron conmigo muy afectuosos. Era posible editar un primer libro gracias a la Comisión Nacional de Bibliotecas Populares, que adquiría cien ejemplares, con lo cual pagábamos la edición. Y cuando publicábamos un poema, el eco trascendía el barrio: llamadas, cartas, telegramas, y ¡hasta Borges llamaba por teléfono! Mario Trejo me acompañó en la epopeya de repartir ejemplares en las librerías. Mario decía: —"He aquí uno de los pequeños grandes libros del siglo". Los libreros junaban mi edad y caballerosamente aceptaban ejemplares y los ponían en las vidrieras. Después Trejo huyó con rumbo desconocido e integré una patota literaria con Horacio Armani, Vocos Lescano, la Negra Córdova Iturburu y el actual embajador Javier Fernández. Callejeábamos sin parar, y un pasatiempo que nos causaba mucha gracia era tocar el timbre en la casona de Larreta, para que saliera un mucamo de calzas y jubón.

Foto: Sara Facio

María Elena Walsh

—Otoño Imperdonable *es un libro que se define dentro de metros clásicos. ¿Qué preocupaciones estéticas la movían en ese momento?*

—Precisamente, imitar a la generación Gath y Chaves, casi toda ella muy métrica: Barbieri, Benarós, Granata, Castiñeira de Dios. Además de parecerme sublimes, en la versificacion medida encontraba un oficio, una sintesis, me resultaba natural y al mismo tiempo mágica.

—Cierta exploración del castellano —no mediatizada por la influencia de lecturas, de traducciones—, así como el peso de la literatura en lengua inglesa, acerca su producción a la de poetas más recientes...

—¿Ah sí? Es raro. He procurado en lo posible no leer poesía traducida. No hace mucho descubrí una obra de arte que habría que editar con el lujo que merece: la versión de "El barco ebrio" de Rimbaud que hizo Raúl Gustavo Aguirre. Es ejemplar, como la traducción de "Romeo y Julieta" de Neruda. Pero en general las traducciones son obras maestras del terror. Su único mérito consiste en obligarnos a defender nuestra lengua y a aprender las otras con entusiasmo.

—¿Las canciones de habla inglesa influyeron en su escritura?

—Claro, porque mi padre jugaba siempre con las Nursery Rhymes, y creó además una tradición doméstica de adivinanzas y chascarrillos.

—Usted compuso limericks, cosa que se ha hecho poco en español.

—En español no existen, que yo sepa.

En poemas y aun en la prosa que usted ha escrito para niños está muy acentuado el trabajo sobre la rima, como si en la rima se apoyara el disparate y fuera el tema del texto; ¿es ésta una percepción sensata?

—La rima forma parte de la utilización de las palabras como juego, algo natural para los chicos que empiezan a descubrir el lenguaje. También hay un disparate conceptual típico de nuestra lengua, que procuro recuperar: "a la mar fui por naranjas / cosa que la mar no tiene". Yo quise pertrechar a los chicos que después, en la escuela primaria, serían abrumados por un lenguaje lógico, prolijito y sensato, aunque eso ha cambiado mucho y hace tiempo que se respeta la expresión de los "locos bajitos".

—Cuando escribió Otoño Imperdonable *¿el peso de la copla española ya estaba presente en usted o fue una adquisición posterior?*

—Estaba presente a través de Quevedo o Miguel Hernández, y transferido a una retórica crepuscular típica de esa generación, que hoy me llena de espanto. Me pregunto por qué escribíamos esos poemas tan ajenos a nuestra realidad, a nuestras pobres personas habitantes de estas praderas.

—¿Cómo se hace para escribir para niños? Es difícil imaginarse un posible lector niño.

—Desconozco la receta. Sólo sé que lo que encuentra resonancia en un chico es el contenido inconsciente y la seriedad del juego. La rima acarrea su propia magia, cuando no se la busca con demasiado afán. Hace mucho tiempo que los escribas nos desprendimos de la rima y su consecuente alambicamiento, pero nos quedó en el tintero estudiar los mecanismos inconscientes que la producen.

—Baladas con Angel aparece en 1952, pero después sobreviene un período de silencio muy largo en la producción de los llamados "poemas" según la antología publicada por Sudamericana. ¿Es éste el período en que produce numerosas letras de canciones y textos para niños?

—Es que en plena juventud, después de haber llenado los formularios de la carrera literaria, me cansé de ella y me dio la "perlesía": no podía seguir más en ese mundo enrarecido, lleno de frasquitos de maldad. Escribí otras cosas porque además me sentí integrada en otra profesión, que en realidad fue la vocación original: la de cupletista. Y separo la Poesía de lo que algunos llaman *cancionística*.

"La rima acarrea su propia magia cuando no se la busca con demasiado afán."

—¿Por qué?

—La Poesía es un juego peligroso y solitario. Las canciones atraen compañía. Cuando me fui a Europa y me gané la vida cantando y explorando la poesía popular de aquí y de allá, también recuperé el ámbito de una infancia y me puse a escribir *desde* ella.

—Yo incluiría sus letras como parte de su poética.

—Puede ser. En general no me estudio ni clasifico demasiado.

—Hablemos de Baladas con Angel.

—Creo que ese libro —que se editó junto con *Argumento del enamorado* de Angel Bonomini, por ocurrencia celestínica de González Lanuza— es un producto de la represión en lo personal y lo social. De una época siniestra que recomiendo a los nostálgicos. Un contexto de censura política en el que además teníamos un noviecito que sermoneaba: "No digas eso, no cruces las piernas, se te corrió la media" o "la Iglesia es la reserva de Occidente". Represión familiar, acoso de tipos en la calle, silencio sobre la sexualidad. En fin, que había que elegir entre la locura, el amor fotonovelado o el convento. Yo elegí estas dos últimas op-

(sigue en pág. 4)

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

(viene de pág. 3)

ciones —una especie de convento literario, claro— y la salvación por medio de una poesía hipocritona, encapsulada y al divino botón.

Hay desde siempre en su poesía una preocupación musical; nos gustaría que se explayara sobre el tema de la música en los poemas y las letras.

—Digo Poesía con mayúscula con cierta ironía, pero también para diferenciarla de las letras de canciones. La letra tiene muchas limitaciones, está condicionada a respetar acentos y medidas, un tema y una duración. En tres minutos hay que solucionar todo eso, y ser comprensible. Casi todas las letras se dividen en estrofas y necesitan de una simetría. Muchos jóvenes autores no entienden esto, porque conocen las letras en otro idioma a través de las traducciones. Un ejemplo: "*Let it be*" se tradujo como "*Déjalo ser*". Una barbaridad: tiene una nota de más y "déjalo ser" no es una expresión castellana sino un disparate de *doblaje*. Un autor de música de cámara puede trabajar sobre verso libre, pero ya salimos de lo *popular*. Creo que la canción no puede desprenderse de esquemas muy rígidos, aunque luego la música no sea *cuadrada*. Eso exige muchísima paciencia, cosa que ya no abunda. Yo, por mi parte, ya la gasté toda.

—¿Qué opina de los poemas musicalizados?

—En general los detesto, tanto como detesto el concepto de que "la poesía se enriquece con la música porque llega a un público más vasto, etc.". Filosofía de locutores. La poesía es como es, está en los libros o sopla en el viento, tiene su música y nadie la enriquece.

—Se conoce la anécdota de Debussy acercándose a Mallarmé y diciéndole: "—Maestro, siempre he querido ponerle música a sus poemas". Y la respuesta de Mallarmé: "—Yo creí que ya la tenía".

—Tal cual.

—En 1965 se publica Hecho a mano. *En el primer texto, llamado* "Prólogo", *usted dice que lo ha escrito porque se lo pidieron.*

—Sí, lo sentí como de encargo, después de algunas conversaciones con amigos que me hacían sentir culposa. Fue escrito de un tirón, en una especie de autodesafío. Y creo que todo él es una poética, hábito bien nuestro, mucha gente escribe y escribe sobre el hecho de escribir. Es una obsesión un tanto onanística, ¿no?

—Darle el nombre de Hecho a mano *fue también aludir a un asunto de factura, de artesanía. Teniendo atrás la experiencia de escribir para cantar, ¿cómo se reinstala el poeta cuando vuelve a escribir para ser leído?*

—No sé, pero supongo que siente que recobra cierta libertad. Recuerdo un estado, con

(sigue en pág. 5)

María Elena Walsh

Antología

CALLES DE PARIS

París con gabán de pizarra,
París con peluca de nieve.
Los parques vacíos de niños
se cubren de sueño celeste.

Las calles mojadas recogen
el canto de un ciego. Oscurece.
Detrás de todas las ventanas
humea la sopa caliente.

Las torres se caen al río.
El ómnibus cruza los puentes.
Se hielan allá en los museos
las barbas en flor de los reyes.

Faroles que abren el ojo.
Guardianes que cierran canceles.
Detrás de todas las ventanas
los niños hacen los deberes.

(de *Canciones para mí*)

CANCION DEL JARDINERO

Mírenme, soy feliz
entre las hojas que cantan
cuando atraviesa el jardín
el viento en monopatín.

Cuando voy a dormir
cierro los ojos y sueño
con el olor de un país
florecido para mí.

Yo no soy un bailarín
porque me gusta quedarme
quieto en la tierra y sentir
que mis pies tienen raíz.

Una vez estudié
en un librito de yuyo
cosas que sólo yo sé
y que nunca olvidaré.

Aprendí que una nuez
es arrugada y viejita
pero que puede ofrecer
mucha, mucha, mucha miel.

Del jardín soy duende fiel
cuando una flor está triste
la pinto con un pincel
y le toco el cascabel.

Soy guardián y doctor
de una pandilla de flores
que juegan al dominó
y después les da la tos.

Por aquí anda Dios
con regadera de lluvia
o disfrazado de sol
asomando a su balcón.

Yo no soy un gran señor
pero en mi cielo de tierra
cuido el tesoro mejor:
mucho, mucho, mucho amor.

(de *Canciones para mirar*)

INVITACION AL VALS

Dulzura a mediodía, algas, enredaderas,
palomas te diría
si quieres, si quisieras
regresa todavía,
dispongo de las manos y maneras.

Agua lisa divierte,
hay alas en verano,
mira qué bien, qué suerte
ser dócilmente humano,
qué pasa con la muerte
no sé, dame el amor, dame la mano.

Solamente me cuento
cómo eres, cómo eras,
tu mitigado aliento
conmigo, si supieras,
como un velamen lento
empecemos, si quieres, cuando quieras.

Te reúno y espero
de siempre, de repente,
qué delicado esmero,
ven, vamos suavemente,
en fin, yo te sugiero
que la piel es lo único inocente.

(de *Los poemas*)

MINIMA

Bajo la risa del verano
giraban mundos de colores.
Entonces era yo tan niña
que no sabía el nombre de las flores.

Recuerdo el pájaro atareado
y la faena de la araña
y el cielo diminuto que cabía
en mis pestañas.

Con la respiración del agua
y el riesgo de la arena
pasaba el tren de la mañana
junto a los grillos y las azucenas.

Y mientras mi candor rondaba
por las provincias de una caracola
tañían su silencio enamorado
el pez y la amapola.

(de *Otoño imperdonable*)

OBJETOS EN SOLEDAD

Entrar en una casa, comer frío.
La ternura dejó sus zapatillas
debajo de una sombra. Desconfío
del sigilo de lámparas y sillas
y de algunas conductas amarillas.

Lo que se queda quieto alarma, duele,
comete pánico, derrama el canto.
No hay estadística que no revele
tijeras en la fila del espanto,
un alfiler que se parece al llanto.

No habrá quien traiga párpados de afuera,
solapas, humo, señas ateridas.
Un ruido de rincones desespera
y solamente muebles homicidas
dicen preparativos, despedidas.

Uno gana modales de sospecha,
envejece de tanto desconcierto.
No hay más remedio que una flor deshecha,
que vigilar un cigarrilo.
Sociedad bien anónima, por cierto.

Y lo peor es que la almohada acosa
con inminencia lúcida. Dormir
tiene una ambigüedad tan peligrosa
que en tales noches nunca hay que decir:
de esta desolación no he de morir.

(de *Hecho a mano*)

CLASE ALTA

Las brujas salen de piscinas
flacas terracotas dentadas
con túnicas irreales
de cacicas reinantes
sobre la pampa.

Joyas de oro húmedo
en los brazos apergaminados
y ojos claros pero no serenos
con mirada de verde mandar.

(de *1978-1982*)

UNA PAVA CON FAMA DE LETRADA

Una pava con fama de letrada
fue a decir un discurso en Ensenada.
La aplaudió mucha gente
pero, naturalmente,
la Pava sólo dijo una pavada.

ES TRISTISIMO VER UN CARACOL

Es tristísimo ver un Caracol
que tenga el feo vicio del alcohol.
Tarda catorce meses
en ir haciendo eses
desde un palo borracho hasta un farol.

(de *Un chimpancé*, 1987)

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

(viene de pág. 4)
perdón de la palabra, de inspiración, muy dichoso. Recuperar la libertad de ser hermética, por ejemplo, o no tan entendible como en las canciones. El poema puede permitirse ser, como se dice en la jerga de la televisión, *para la parrilla*: se hacen chistes para que se rían los tipos que estan arriba, en la parrilla del estudio, poniendo focos o martillando practicables y los cómicos suelen improvisar chistes que sólo ellos entienden y festejan. Y eso pasa con la poesía: se escribe para los mandarines que están arriba, en la parrilla, manipulando citas, sobreentendidos y, sobre todo, la sutileza del oxímoron.

—¿Que la poesía sea para la parrilla es algo de hecho o algo modificable?

—Creo que en todas las épocas esa prestidigitación de códigos archicultos la cambian los grandes poetas que reinventan el lenguaje e interpretan los mitos y las realidades de un público más vasto, del *común*, quizás. Es posible que un solo poeta no dé abasto con semejante tarea, y quizás estemos tratando de acometerla entre muchos. O mejor "Muchos pocos hacen un mucho", dijo Sancho Panza. Quizás juntando centenares de poetas, escribas, cantautores y verseadores consigamos hacer medio Homero. ¿Por qué no?

—¿Dónde se sintió más cómoda trabajando? ¿Los cambios que se produjeron en su carrera tuvieron que ver con coyunturas sociales y afectivas o fue una evolución puramente escritural?

—Aclaro primero que jamás me sentí cómoda en nada, sino sentada sobre la estera de clavos sin ser fakira. Pero la razón de los cambios, supongo que a todo el mundo le pasa, hay que buscarla tanto en las circunstancias externas como en las íntimas. Pero en fin, me he sentido "más cómoda" cuando me acompañaba un público, en el escenario, o aun escribiendo como un forzado para la TV. La poesía escrita y leída en silencio, ¿no será un poco contra natura? Me acuerdo de cuando la copla estaba viva en el Noroeste y la gente *la usaba* para decirse el amor o festejar felicidades públicas. Llevamos siglos de practicar la poesía en silencio y en rinconès, ¿no nos estará faltando tierra bajo los pies? Y conste que con esto no propongo una escritura pedestre, descriptiva ni rebajada.

Aunque no se puede retornar al Edén, porque ya existe la poesía escrita, lo que se siente frente a nuestra copla, en el cantejondo o a veces en el blues, es que el poeta no hace concesiones: se mete con cosas peligrosas en lo personal y eso no imposibilita la circulación comunitaria de la canción.

—Eso es importante: el autor o el transmisor de la poesía tradicional rara vez describe asuntos de esos que ahora llamamos *puntuales o coyunturales* —qué horribles palabras—. Sin embargo, ésa, como toda gran poesía, nos expresa, nos cuenta quiénes y cómo somos.

—Una de las preocupaciones temáticas que aparecen constantemente en los últimos poemas y también en las letras de canciones, es la mujer, la condición femenina o una mirada femenina del mundo; eso se ve en textos como "Las que Cantan", "A Mamá", "Retrato de Señora que hace Dulces", "Tejedoras", "Orquesta de Señoritas", "Eva".

—Y aunque no me detuviera en esos temas, jamás se me hubiera ocurrido asumir una mirada masculina, como ha sucedido con muchas narradoras. Uno de esos últimos poemas cita una paráfrasis de Luis Cernuda: "Muchachos / que ya no seréis nunca compañeros de mi vida". El poema procura pintar una imagen de mi propia prehistoria: esas anchísimas calles de tierra, propiedad de varones de toda edad, .patrones de la vereda, especializados en agredir o ridiculizar a las niñas, obligadas a ser modosas y cursis. Pero así como deliberadamente no he contaminado la escritura para niños con contrabandos morales ni pedagógicos, tampoco me gustaría escribir una poesía *feminista*, de barricada. Esa mirada particular de las mujeres surgirá de un trasfondo, un sobreentendido, una condición natural.

—En los últimos años circula esta pregunta por la escritura femenina, si existe, si hay una diferencia entre el sujeto mujer y el sujeto varón que escribe. ¿Qué podría decirnos al respecto, desde su propia experiencia de escritora y de lectora?

—Primero y principal me importa el valor literario, después el mundo relativamente silenciado que nos revele, un estilo que represente una revelación.

—Cuando habla de estilo, ¿se refiere a que cierta toma de conciencia y cierta perspectiva en la mirada se traduce también en una factura diferente de la escritura?

—No encuentro tanta diferencia de estilo, y en algunos intentos por modificarlo no veo por ahora demasiada puntería. Los contenidos son distintos aunque la forma parezca *tradicional*. Véase tanto Delmira Agustini como Doris Lessing.

—Cuando publicó su primer libro a los 17 años, no había tantas poetas coetáneas, como las hay notoriamente en este momento.

—Sí las había. Recuerdo una antología de poesía femenina muy poblada, editada hacia 1931. La mayoría de esos nombres no permanecieron, quizás no lo merecían, pero debo acotar que las mujeres son borradas de la historia, o de la literatura, con mayor facilidad que los varones. Sobre todo, son siempre ridiculizables, mientras que sus equivalentes masculinos se perpetúan en las calles, avenidas, plazas, bustos y otras intoxicaciones.

—¿Le parece válida la idea de hacer antologías de poesía femenina, de literatura de mujeres?

—Tengo debilidad por las antologías, y son válidas siempre que lo sea el criterio del antólogo, y que su compromiso sólo sea con los méritos literarios de los elegidos. Ahora estoy leyendo la *Norton Anthology of Literature by Women*, donde descubro, por ejemplo, a la contemporánea Toni Morrison y redescubro a una poeta conmovedora como Anne Sexton. El criterio de las autoras del libro es feminista, pero antes que nada literario.

—¿Tiene libros de lectura recurrente, libros de cabecera?

—Precisamente, antologías de toda época y pelaje: entre ellas, una de poesía griega traducida al francés por Robert Brasillach. La segunda parte del Quijote, los poemas de Molinari.

—¿Qué opina de la poesía que se está escribiendo ahora en la Argentina?

—La conozco muy fragmentariamente, aunque quizás no hay otra manera de conocerla. Un libro que me impresionó últimamente es *La Casa Grande* de Tamara Kamenszain. Pero en general podría decir, citando a Rubén Darío, que nuestra escritura poética me impulsa a "no saber a dónde vamos / ni de dónde venimos". El libro de Tamara propone una respuesta: reconozco el lenguaje, la pertenencia, el tiempo que vivimos. Pero la enorme cantidad de *poesía amateur* que suele circular me impacienta, mejor dicho me da un imponente mal humor.

MUSEO DE MOTIVOS ARGENTINOS JOSE HERNANDEZ

EXPOSICIONES
- Platería criolla
- El cuero en el ámbito pampeano
- El Martín Fierro en el mundo
- Iconografía latinoamericana
- Vía Crucis

Visitas guiadas para establecimientos educativos, especialistas y público en general.

CURSOS
- Danzas folklóricas argentinas
  Sábados de 14 a 16 hs.
- Introducción al folklore
  Lunes de 19 a 20 hs.
- Formación coral
  Miércoles de 19 a 20.30 hs.
- Taller literario "Poesía Regional Argentina"
  Jueves de 18 a 20 hs.

Los cursos son gratuitos y se dictan a nivel iniciación y perfeccionamiento.

CICLO DE CINE DOCUMENTAL
Martes de 19 a 20 hs.

CENTRO MUNICIPAL DE PROMOCION ARTESANAL

- Exposición de artesanías tradicionales
- Venta de artesanías folklóricas
  De lunes a viernes, de 14 a 19 hs.

CURSOS
- La música en los ámbitos folklóricos
  Jueves de 18.30 a 20 hs.
- Aproximación al arte del dibujo y la pintura argentina
  Miércoles de 18.30 a 20 hs.
- Tapices en telar
  Lunes de 14 a 18 hs.

Inscripción gratuita

Horario del Museo y del Centro Municipal de lunes a viernes de 8 a 20 hs., sábados y domingos de 16 a 20 hs.

Av. del Libertador 2373 - Tel. 802-9967

Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires
Secretaría de Cultura

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

Y nuestros rostros, breves como fotos

Novelista, crítico de arte, ensayista y guionista de cine, John Berger (Londres, 1926) es prácticamente un desconocido para el público de lengua castellana. Activo colaborador de *Harpers*, *Lettre* y otras publicaciones norteamericanas y europeas, Berger establece continuas relaciones entre la historia y el arte, llegando, incluso, a alternar los diversos géneros en un mismo texto, de acuerdo con las exigencias que plantea su particular versión de la realidad. Hasta la fecha sólo ha sido publicada en castellano su novela *G* (Sudamericana, 1973) en traducción de José Bianco. *Y nuestros rostros, corazón, breves como fotos* —del cual a continuación se ofrecen algunos fragmentos— fue publicado por Pantheon Books, Nueva York, en 1984.

por John Berger
traducción de
Mirta Rosenberg

1 / Una vez

Cuando abro la cartera
para mostrar documentos
pagar
o confirmar el horario de un
/tren
miro tu rostro.

El polen de la flor
es más viejo que las montañas
Aravis es joven
con respecto a las montañas.

Los óvulos de la flor
aún darán simiente
cuando Aravis, ya vieja,
sea sólo una colina.

La flor en el corazón
de la cartera, la fuerza
que nos vive
sobrevive a la montaña.

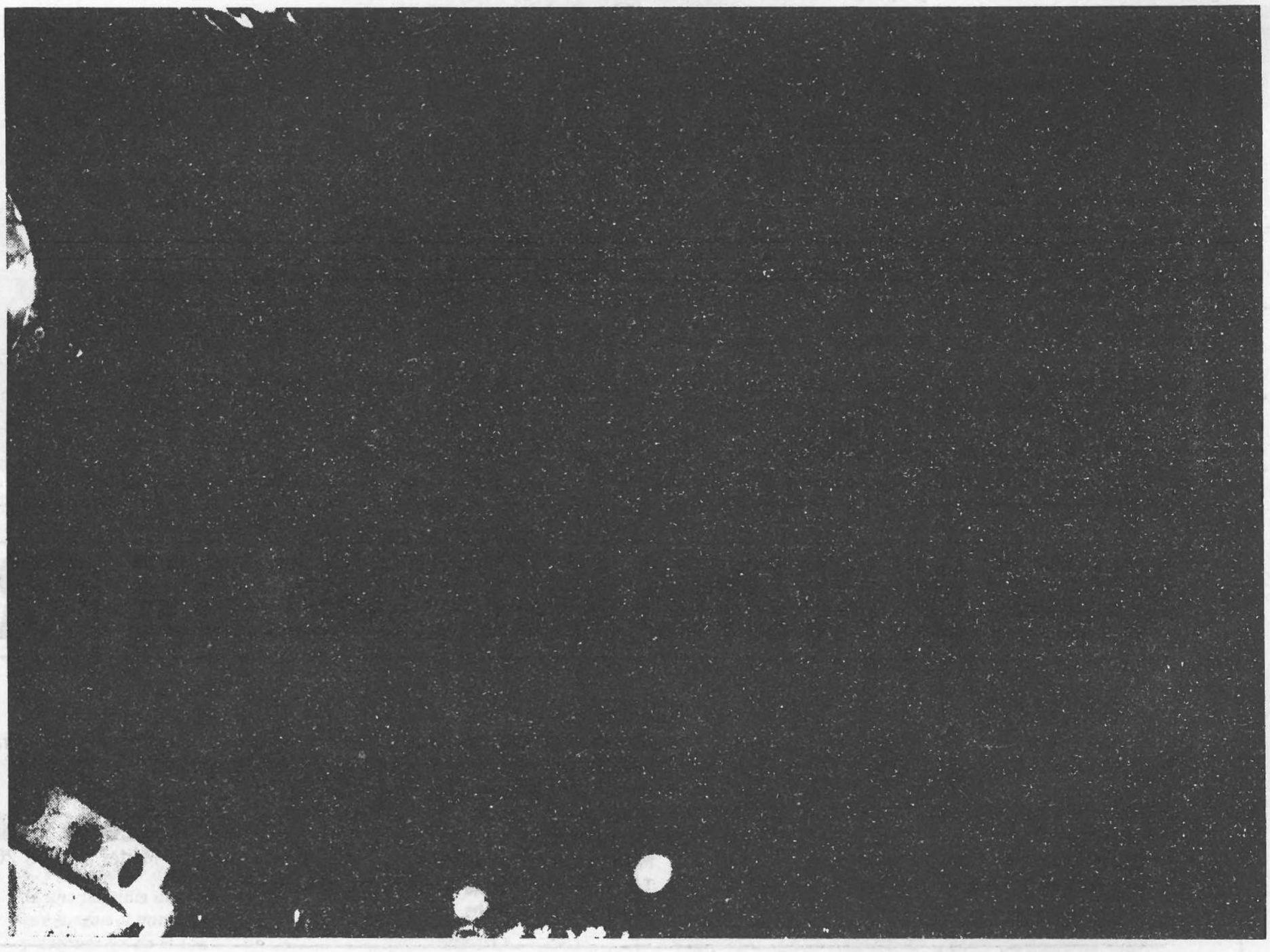
Y nuestros rostros, corazón,
/breves como fotos.

Una vez en un cuento

Ambos somos contadores de cuentos. Tendidos de espaldas, miramos el cielo de la noche. Allí es donde empezaron los cuentos, bajo la égida de esa multitud de estrellas que por la noche escamotean las certezas y a veces las devuelven convertidas en fe. Los que primero inventaron y luego nombraron las constelaciones fueron contadores de cuentos. El trazo de una línea imaginaria entre los racimos de estrellas les dio imagen e identidad. Las estrellas enhebradas en esa línea eran como los acontecimientos enhebrados en una narración. Por supuesto, el hecho de imaginar las constelaciones no cambió a las estrellas, ni tampoco al negro vacío que las rodea. Lo que cambió fue el modo en que la gente leía en el cielo nocturno.

El problema del tiempo es como la oscuridad del cielo. Cada acontecimiento se inscribe en su momento. Los acontecimientos pueden arracimarse, y sus tiempos pueden superponerse, pero el tiempo común de los acontecimientos no se extiende, como ley, más allá de esa superposición.

Una hambruna es un trágico cúmulo de acontecimientos, al que El Gran Segador es indiferente, ya que existe en otro tiempo. (...)



Una vez en un poema

Los poemas, incluso cuando son narrativos, no se parecen a los cuentos. Todos los cuentos tratan de batallas de una u otra clase, que terminan en victoria y en derrota. Todo se mueve hacia el fin, cuando se sabrá el resultado.

Los poemas, ajenos a los resultados, cruzan los campos de batalla, atendiendo a los heridos, escuchando los locos monólogos de los triunfadores y los temerosos. Traen una especie de paz. No por medio de anestesias o tranquilizadoras confirmaciones, sino por medio del reconocimiento y la promesa de que lo que se ha experimentado no desaparecerá como si jamás hubiera existido. Sin embargo, no se promete un monumento. (¿Quién que esté todavía en el campo de batalla desea monumentos?) Se promete que el lenguaje ha acogido, ha dado refugio a esa experiencia que lo ha pedido a gritos.

Los poemas son más parecidos a una plegaria que los cuentos, pero en la poesía no hay nadie a quien orar oculto tras el lenguaje. El lenguaje mismo debe escuchar y conceder. Para el poeta religioso, la Palabra es el primer atributo de Dios. En toda la poesía las palabras son una presencia antes de ser un medio de comunicación.

Sin embargo, la poesía usa las mismas palabras y más o menos la misma sintaxis que, digamos, el informe general anual de una corporación multinacional. (Corporación que prepara, para su provecho, algunos de los más terribles campos de batalla del mundo moderno.) Entonces, ¿cómo puede la poesía transformar el lenguaje de tal modo que, en vez de comunicar información, escuche y prometa y cumpla la función de un dios?

Que un poema pueda utilizar las mismas palabras que el informe de una empresa no significa más que el hecho de que un faro y la celda de una prisión puedan construirse con piedras de la misma cantera, unidas con el mismo cemento. Todo depende de la relación entre las palabras. Y la suma total de todas las relaciones posibles depende del modo en el que el autor se relacione con el lenguaje, no como vocabulario, ni como sintaxis, ni siquiera como estructura, sino como principio y como presencia.

El poeta sitúa el lenguaje más allá del alcance del tiempo: o, más precisamente, el poeta se acerca al lenguaje como si fuera un lugar, un punto de reunión donde el tiempo no tiene objeto, donde el tiempo está abarcado y contenido.

Si la poesía habla a veces de su propia inmortalidad, esta demanda tiene mucho más alcance que la afirmación del genio de un poeta particular dentro de una historia cultural particular. En este caso, se deben diferenciar la inmortalidad y la fama póstuma. La poesía puede hablar de inmortalidad porque se abandona al lenguaje en la convicción de que el lenguaje abarca todas las experiencias, pasadas, presentes y futuras.

Hablar de la promesa de la poesía podría ser equívoco, pues una promesa se proyecta hacia el futuro, y lo que la poesía propone es precisamente la coexistencia del futuro, el presente y el pasado. Una promesa que se aplica al presente y al pasado así como al futuro es más bien una certeza.

2 / Aquí

La existencia del placer es el primer misterio. La existencia del dolor ha originado muchísimas más especulaciones filosóficas. Es necesario reflexionar al mismo tiempo sobre el placer y el dolor; son inseparables. Sin embargo, tal vez sea diferente el espacio que cada uno de ellos ocupa.

El placer, definido como un sentimiento de gratificación, es esencial para el funcionamiento de la naturaleza. De otro modo, no existiría el impulso de satisfacer las necesidades que aseguran la supervivencia del cuerpo y de la especie. Y la supervivencia —por razones que desconocemos— está inscripta como la única meta de la naturaleza. La gratificación, o su anticipación, actúan como aguijón. El dolor o el miedo al dolor actúan como advertencia. Ambos son esenciales. La diferencia que existe entre ellos, considerados como opuestos, es que el placer tiene una tendencia constante a exceder su propósito funcional, *a no saber cuál es su lugar*.

Los gatos demuestran más placer cuando se lamen entre sí que cuando comen. (Es cierto que en todos los animales, salvo en los rumiantes, existe una urgencia por comer que desplaza el placer: el placer se presenta como plenitud tras el acto de comer.) Los caballos que galopan libremente por un prado parecen experimentar con ello más placer que cuando sacian su sed. La gratificación, necesaria para provocar impulsos destinados a satisfacer ciertas necesidades esenciales, produce, incluso en los animales,

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

una capacidad para una experiencia generalizada del placer. Del placer gratuito.

Tal vez esta capacidad esté relacionada con el hecho de que todos los animales necesitan jugar para poder aprender. Entre el juego y el placer gratuito existe una faceta común. El juego implica una distinción entre lo real y lo que no lo es. El mundo se duplica gracias al juego. Existe el mundo involuntario de la necesidad y el mundo voluntario del juego. En este segundo mundo, el placer ya no sirve a ningún propósito sino que se torna gratuito.

"Para que el mundo
y sus formas
y su extensión
llegaran a
existir, la
tierra y el cielo
tuvieron que
desgarrarse y
separarse."

También para nosotros el mundo se hace doble gracias al juego, pero el grado de invención asciende hasta convertirse en imaginación. La imaginación duplica e intensifica el dolor y el placer: nacen la ansiedad y la fantasía. No obstante, se mantiene la misma distinción elemental. El dolor, a pesar de lo mucho que desborde de su fuente, tiene siempre una causa, un centro, un *locus*, en tanto el placer no lo tiene necesariamente.

La felicidad humana es rara. No hay períodos felices, sólo momentos. Pero la felicidad es precisamente un placer generalizado. Y el estado de felicidad puede definirse por medio de una ecuación que, en ese momento, iguala el don del bienestar propio con el don de lo existente. Sin un excedente de placer que supere a la gratificación funcional no podría existir ese bienestar. La experiencia estética es la expresión más pura de esta ecuación.

Tradicionalmente, esta ecuación fue interpretada como signo de la existencia de un Dios benévolo o, al menos, de un Dios ocasionalmente capaz de ser benévolo. La arbitrariedad de la felicidad fue interpretada como intención divina. Y de ello surgió el problema del sufrimiento y el dolor. Si el placer era un don, si se pretendía ser feliz, ¿por qué debía existir el dolor? Las respuestas son duras.

Nunca ha sido fácil aliviar el dolor. Los recursos productivos han sido casi siempre insuficientes —alimentos, medicinas adecuadas, ropas, abrigo. Pero jamás ha sido imposible localizar las fuentes del dolor: hambre, enfermedad, frío, privaciones... En principio, siempre ha sido más sencillo aliviar el dolor que dar placer o hacer feliz. Un área de dolor se localiza con mayor facilidad.

Con una única y enorme excepción: el dolor emocional de la pérdida, el dolor que ha destrozado un corazón. Ese dolor colma el espacio de toda una vida. Puede haber comenzado con un solo acontecimiento, pero ese acontecimiento ha provocado un excedente de dolor. El que sufre se torna inconsolable. Sin embargo, ¿qué es ese dolor sino el reconocimiento de que lo que alguna vez se nos dio como placer o felicidad se nos ha arrebatado irrevocablemente?

El don del placer es el primer misterio.

Una canción de amor

Las montañas son despiadadas
la lluvia funde la nieve
que volverá a congelarse.

En el café dos extraños
tocan el acordeón
y los hombres apiñados cantan.

Las melodías colman
las bolsas del corazón
los huecos de los ojos.

Las palabras colman
las particiones
que aúllan entre los oídos.

La música afeita las mejillas,
distiende articulaciones,
única cura del reumatismo.

La música limpia las uñas
suaviza las manos
restriega los callos.

Los hombres apiñados,
que vienen del ganado
/empapado,
del aceite diésel, de la eterna
/pala,

acarician
el aire de una canción de amor
con manos dulcificadas.

Las mías han abandonado mis
/muñecas
y cruzan las montañas
para hallar tus pechos.

En el café dos extraños
tocan el acordeón,
la lluvia funde la nieve.

Lo opuesto de amar no es odiar sino separarse. Si el amor y el odio tienen algo en común es porque, en ambos casos, su energía es la de unir y mantener la unión —el amante con el amado, el que odia con el odiado. Ambas pasiones se prueban con la separación.

En tanto el espacio y por lo tanto la separación son condición de la existencia, el amor cuestiona esta separación. El amor apunta a anular toda distancia. La muerte logra el mismo fin. Sin embargo, en tanto el amor celebra lo único, lo irrepetible, la muerte los destruye.

Suponiendo que el universo sea universo en expansión, se ha calculado que su diámetro máximo, el límite de su posible extensión, es de veinticinco mil millones de años luz. Un año luz es nueve billones cuatrocientos sesenta mil millones de kilómetros.

Esa extensión trasciende nuestra imaginación a causa de los términos en los que se la expresa. Hay una doble separación: la de la afirmación y la del aislamiento numérico.

En otra parte —en nuestro corazón— aprendemos la proposición que afirma que la fuerza que creó el espacio puede haber sido una fuerza alternada de expulsión y atracción, de extensión y pasión. Es por eso que, en todos los lenguajes, descubrimos que el amor cita a las estrellas. Pero es también por eso que todas las cosmologías recurren a la sexualidad.

El "huevo cósmico" de la física moderna y la propuesta sustancia única original del *ylem* —un centímetro cúbico de ella pesaría 1.000.000.000.000 kg, y de ella habría surgido toda otra materia— son variantes de un tema presente en todos los mitos de la creación. Sólo los nombres cambian.

Alguna vez la tierra y el cielo fueron apasionadamente una sola cosa, sin embargo, nada tenía forma; todo era virtual. Para que el mundo y sus formas y su extensión llegaran a existir, la tierra y el cielo tuvieron que desgarrarse y separarse.

El amor apunta a anular toda distancia. No obstante, si se aniquilaran la separación y el espacio, no existirían el amor ni el amante. Entre el espacio y el amor aparece la primera oposición —la oposición contenida como energía dentro del acto original de la creación.

Todas las teorías acerca del origen son ingenuas o desesperanzadas, desde el Génesis hasta Darwin. Sin embargo, tal vez no comprendamos su propósito. Todos los orígenes son inaccesibles —del mismo modo que, en una escala personal, es imposible imaginarse un yo antes de la concepción. Las teorías acerca del origen son intentos de explicar nuestra relación con la tan evidente energía del universo que nos rodea. La energía de nuestra conciencia en toda su concentración trata continuamente de autodefinirse en nombre y en contra de la energía del universo en toda su incomprensible extensión. Cada manera de interrogar a las estrellas se ha referido a esto, y cada teoría del origen es un relato inventado para describir la experiencia de estar aquí.

En el principio fue el creador. Lo que siguió —si es que debía existir alguna historia— fue despliegue, extensión, espacio, separación. Ma femme.

El yace con la cabeza entre las piernas de ella. ¿Cuántos millones de hombres han yacido así? ¿Cuántas mujeres, acariciándoles la cabeza y sonriendo pensativamente, han pensado en el nacimiento? Todo aquí es re-actuación, todo es retorno. El hogar es regresar al sitio donde la distancia no contaba todavía.

Ediciones Filofalsía

Amigo Escritor:

Hace tiempo que venimos editando y difundiendo el trabajo de poetas y narradores que no han querido dejar su palabra en el olvido. Poco a poco hemos aumentado la eficiencia de nuestra tarea y con ello los beneficios que nos reporta a todos.

Actualmente contamos con una red de más de 500 personas interesadas en nuestras publicaciones, es decir: más de 500 familias y grupos de amigos a los que llegamos con la palabra. Esto nos permite llevar adelante la propuesta de comprarle la mitad de una edición de 500 ejemplares del libro que usted quiera publicar por nuestro intermedio.

Así es, si pensaba costear de su bolsillo la edición de su libro, sólo necesita ahora el 50% del capital; y además con la posibilidad de pagarlo en cuotas ajustables o fijas según su elección.

Acérquese, traiga sus originales y charlaremos.

Lo esperamos.

Filofalsía

Informes:
C.C. 28 - Sucursal 11 (B) - (1411) Capital Federal.
O pida una entrevista al 432-2765.

GUIA DE ESCRITORES ARGENTINOS
Ediciones Filofalsía

Los escritores argentinos necesitaban un punto de referencia que los acercara entre ellos y con sus lectores, por eso ponemos a su disposición la Guía de Escritores Argentinos.

¡Cuántas veces habrá querido usted felicitar a un autor por un libro recién editado y no supo cómo localizarlo!

¡Cuántas publicaciones independientes ofrecen su espacio a los nuevos escritores y no saben quiénes son los más afines a sus propuestas!

La Guía brindará esa información y, más aún, un abanico de posibilidades antes inexistentes: intercambiar libros, textos inéditos, solicitar opiniones, dar a conocer escritos que querrían ver publicados, evaluar información sobre las maneras más convenientes de editar... Pero fundamentalmente: Crecer, es decir: No quedar paralizados ante el desinterés de las editoriales por la nueva palabra.

Todos los años usted contará con información actualizada y podrá dar a difusión su propio curriculum al día.

Informes:
C.C. 28 - Sucursal 11 (B) - (1411) Capital.
O pida una entrevista al 432-2765.

CLEPSIDRA (Revista)

En el número 13 (invierno '87):
Georges Bataille escribe sobre William Blake, Rodolfo Alonso traduce y prologa a Robert Desnos, poesía de Carlos Ruvira, Héctor Dengis, Cristina Siri, Kato Molinari, Hugo Mujica; narraciones de Lesly Sánchez, Luis Benítez, Claudio Noguerol, Cecilia Polisena, Oscar Méndez, Miguel Doreau; además: ¿Qué sabe usted sobre los elfos?

Pida las bases del concurso de poesía y cuento.

Encuéntrela en: Av. Corrientes 1583, 1311 y 1316; Av. Santa Fe 2733, 3351, 1715 y 1311; Ruggieri 2711; Callao 892; Parral 93 y Sarmiento 1554 (Buenos Aires).

Informes y suscripciones: C.C. 28 - Sucursal 11 (B) - (1411) Capital. O pídala al 432-2765.

Ultimos títulos publicados:
Palabra Suelta (Héctor Dengis / Carlos Ruvira); con Bogey en Casablanca y otros poemas (Esteban Moore); Hombre que Canta al Amanecer (Osvaldo Elliff); Clepsidra Taller '86 (textos y metodología del taller de escritura coordinado por Daniel Rubén Mourelle).
Próximos títulos:
Diario del Desorden (El Pez); Como un Pollito Mojado (Pablo Kersner); Des/Tiempo (Elsa Tenca); María Páramo de Nostalgia (Amadeo Gravino); El Arbol (Miguel Doreau); Cantar Honestamente (Cecilia Hynes); Desde el Suelo del Brasil a los Cielos del Mundo (Perpétua Flôres); El Juicio del Angel (Adel Gago Valersi); Guerras, Epitafios y Conversaciones (Luis Benítez).

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

Circe CASSETTES
PRESENTA:

CEDRON
CANCION SIN VERANO
CARLOS CARLSEN, JUAN CEDRON, MIGUEL PRAINO y CESAR STROSCIO interpretan canciones sobre poemas de J. CORTAZAR, A. MACHADO, J. VILLAFAÑE, Raúl GONZALEZ TUÑON y Dylan THOMAS.

Otras novedades de CIRCE: CARLOS COSTA -guitarra- (música contemporánea) • GABRIEL PERSICO y MARCELO BUSSI - flauta barroca y clave- (música del s. XVIII) • LUIS BORDA • PABLO COLL • Dúo de guitarras ISLAS (Gustavo Margulies/Paul Stringa) obras de Masliah, Borda, J. Labrouve, L. Brouwer, E. Klisich y R. Kreimer

Ediciones Ultimo Reino
• N • O • V • E • D • A • D • E • S •
ALAMBRES/Néstor Perlongher
EL CARILLON DE LOS MUERTOS José Kozer
TICKET PARA E. RUSSO Arturo Carrera
EL CHARMELO/Emeterio Cerro
FURIA DE ASIA/Claudia Melnik
LAS MINIATURAS/Reynaldo Jiménez
CAMARA BAJA/Mercedes Roffé
CLINICA DE MUÑECAS Susana Ada Villalba
EL DESIERTO DE LAS IDEAS/R. Vera Ocampo
PUERTO DEPUESTO Eduardo Mileo
SIMORGH/Sergio Silva
EXODOS Y TRENES Carlos Barbarito
FACHADA Oscar Scopa
EL SIGLO DE MANOS Y LA CRIATURA/ Luis Thonis
CELEBRACION ERRANTE/Mónica Tracey
SCHUGUJERES (Dibujos)/Pablo Schugurensky

¿En qué lugar de Buenos Aires conseguir libros de poesía viejos y agotados?

¿En qué lugar de Buenos Aires se pueden comprar las novedades de poesía?

¿En qué lugar están las revistas de poesía?

En Librería del Dragón
Suipacha 1053 - TE 311-8035

Rubén Reches

"Tras un mostrador..."

Tras un mostrador,
en el interior de un comercio cuyas lámparas desentierran cosas
/heladas,
hay un viejo sentado en un banco de mimbre.
Su hijo atiende a los clientes casi sin hablarles, con movimientos
/siempre exactos de sus brazos
que van y vienen de los estantes al mostrador por el trayecto
/ más corto.

Protestaba hasta hace unos meses el viejo:
no fue tratando así a la gente como él fundó ese comercio,
como mantuvo de pie esas piedras en el mundo
durante cincuenta años que parecían un humo hacia todos lados
/ irisado
y son ahora un agua circundada de hueso
en cuya superficie aparece alguna vez el joven que todavía no habla
/ y ha de hablar el idioma de la ciudad a la que trajo su baúl,
que, mirándola desde la puerta del local recién alquilado, entrecierra
/ sus ojos cegados por el sol,
sin haber dado aún más horas a vender que a barrer.

No respondía a las protestas el hijo:
no le decía que ya no interesa llamar al cliente por su nombre,
/ ni invitar con cognac al corredor,
pero cuando con una marcha lenta de engrillado
el padre se arrimaba al comprador y le preguntaba si era nuevo
/ en el barrio
él se acercaba, su voz cubría la del viejo y cerraba con parquedad
/ la venta.

Ahora el padre permanece sentado y en silencio desde que llega
/ hasta que se va.
Aprendió lo último que quedaba por saber
y vive adherido a su alma como un animal marino a la piedra.
Y así se está, con la nariz fría, en la primavera de un pueblo
/ del distrito de Lvov, en Ucrania.
Tienen dolor pero no rigidez sus manos apoyadas en la mesa
/ de roble de la taberna.
Ahí, y en la pequeña plaza de enfrente, y en el espacio de sombra
/ que hay más allá,
era el siglo diecinueve hace diez años.
Una muchacha se acerca desde la vereda a la ventana, lo mira
/ un instante y se aleja.
El sale de la taberna a una calle con un olor a menta que lo impregna
/ como si tuviera el nervio olfativo más agudo.

El hijo deja de mirar al padre para sentir temor por los trámites
/ de la muerte. Los desconoce.
Sabe que en pocas horas hay que resolverlo todo, decidir cómo
/ se cumplirá con los ritos religiosos:
a su madre marroquí la volcaron en la tierra envuelta en una sábana,
/ pero su padre es europeo.
Y en el cementerio insulta a Dios.

Oye cantar grillos mientras sigue a la muchacha, reteniéndose porque entre los dos debe haber cierta distancia. Bajo la blusa negra de dril tiene un cuerpo reumático que avanza y un miedo de entrañas nuevas. Ella se detiene donde no hay faroles, pero él se acerca y jamás, ni en cuartos iluminados con lámparas eléctricas ni en mañanas de sol y nieve, vio con tanta claridad ese rostro de piel oscura más hermoso que su recuerdo. Ella le da un paquete, le sonríe, le toma la mano y le dice adiós y que se cuide en el idioma en que, por ese amor, él ha de entregarse a miles de soliloquios en calles y años remotos. Se van para distintos lados. Sabe que no fue por respeto a las normas de la clandestinidad sino por timidez que no le preguntó cómo volverla a ver. Querría que su cuerpo grande desapareciera, en tanto que ahora el cuerpo más bien pequeño de la muchacha tiene para él resplandores de giganta que hiere.

El hijo deja dc mirar al padre porque va a pensar en la grandeza que
/ le vendrá de esa muerte.
Quiere ya para sí los soliloquios y el peligro de aquellos que, en cada
/ cadena de humanos vivos, están hace más tiempo en la tierra.
Quiere ya que sea su carne la más antigua de una estirpe.

De repente advierte que en el interior de esa noche inmóvil su cuerpo
/ tiene la libertad
de movimientos de un animal desnudo. ¡Ya entiende para qué era
/ ancha la tierra! Da media vuelta y se lanza a correr junto a la
/ barrera de saúcos.
El hijo mira al padre. Los años arrimaron su piel a la de los animales
/ más parecidos a piedras.
El arco de esos párpados cerrados se le aparece ahora semejante
/ al del vientre
y fuerza fríamente al ensueño a imaginar que son aquéllos dos
/ pequeñas barrigas;
después, que el verdadero vientre esconde un ojo.
Prueba su temeridad figurándose bajo las ropas el cuerpo redondo
/ que han de lavar.

Corre llenándose de perfume mientras la silueta de la muchacha crece a la distancia. El paso de los años lo fue convirtiendo en un fauno; tuvo esa fama entre los que jugaban al dominó en su idioma en un café de la ciudad adonde iría a dar y a tener mujer e hijos. Le resultó fácil aprender las pocas palabras y gestos con que se obtiene la hora gris que dan las viudas y las empleadas que llegaron maduras de Europa. Y ahora corre, no con la agilidad que los mucachos suelen tener, sino con la de los perros y los pájaros. ¡Va a saltar sobre los primeros instantes del amor! ¡La tomará! ¡La tomará! ¡Será feliz y libre hasta las lágrimas!

Rubén Reches nació en Buenos Aires en 1949. Publicó *Los que siguen* (en conjunto con otros poetas, Ediciones Noé, Buenos Aires, 1972) y *Arrabal de esferas* (La Lámpara Errante, Buenos Aires, 1984). Es autor de numerosas canciones que interpretó durante varios años en París y Londres. Tradujo *Testamentos* de François Villon (Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1984), edición para la que también escribió el estudio preliminar y las notas. Se considera a este volumen como una de las mejores versiones castellanas de la obra de Villon.

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

Leopoldo Castilla

"La Mulánima" y otros poemas

LA MULANIMA

En el pueblo
le ven la mitad de la cara en la ventana,
ha visto la mulánima —dicen—
ella
lo untó con demencia
desde entonces él ama
a la mujer que humea dentro de la mula
la que le encaneció de una sola risa
el pelo

él abre una ventana
sin afuera
como un campo enterrado en un muerto
y oye
la vista de los pájaros

libre del alma
un ojo flota
en el pantano del cuarto
el otro
intacto
contempla la luna sordomuda.

SALINA

A Felipe Rojas

El río seco
brillante
las ovejas incandescentes
y una garza

en el centro de la salina
del blanco
un zorro desollado
rojo
y encima
negro
un pájaro carnicero

El mecanismo es perfecto
lo acciona cierto resplandor de fondo
el golpe de la garza
y la sangre

la escena tiende a ser inmortal

tu ojo
dispara la trampa

el tren que te lleva
es infinito
sólo que el paisaje lo ha destruido.

CON EL MISMO GOLPE

De la mano del hombre dormido
cae un libro al suelo
el ruido lo despierta
pero antes, en el sueño,
el hombre cierra
con el mismo golpe
una ventana

La catástrofe
es anterior a los cuerpos.

BESTIAS

A Rolando Pardo

Las especies dan gritos inmortales
es la demencia
de ser pájaro, rinoceronte, cabra
una forma
que otra forma mira. El grito es de
/pavor:
somos distintos.

Escucha
el canto del león, el rugido del pájaro
antes tenían el color de los árboles
la agilidad de la arena
ahora
extraídos
el tigre es sólo un insomnio amarillo
y una nube quieta
el elefante.

En toda la ciudad sólo se oye el
/zoológico.

Va a amanecer

los animales no retornan a la especie
sino al día.

ESFERAS

Un pájaro
un agua oculta en los árboles
un caballo que camina en el sueño de un
/hombre
el cuerpo de un gallo
el tacto en la pared a oscuras
con esas sustancias
se modela el ojo que modela el mundo
que siente que es de día

Todo lo que dure la luz
ellos
harán noche en sus cinco sentidos
intentarán ser mortales

hasta que se despierten muertos o
caminen dormidos
eyaculen solos, vean a Dios,
sean el cuerpo de otro.

De cierta latitud
un caballo aparece, baja una cuesta,
sudando,
brillante

y pasta de ellos,
desconocido.

Leopoldo Castilla nació en la ciudad de Salta en 1947. Desde 1976 reside en Madrid. Publicó *El espejo de fuego* (Salta, 1968), *La lámpara en la lluvia* (Salta, 1971), *Generación terrestre* (Salta, 1974), *Versión de la materia* (Madrid, 1982) y *Campo de prueba* (Buenos Aires, 1985). En cuento: *Odilón* (Salta, 1975) y *La luz naranja* (Soria, España, 1985), ambas coediciones. Preparó la antología *La nueva poesía argentina* (Suecia, 1985). Es, además, titiritero y periodista.

Juana Bignozzi

"Regreso a la patria"

AHORA QUE TANTA GENTE LLAMA POR TELEFONO

Ahora que tanta gente llama por teléfono
y tengo invitaciones saludos en la orilla del camino
he dejado de ser la presa mayor en una cacería que
después de todo
protagonizaba
he dejado de ser trágica
a veces soy definitiva
con la edad, simplemente, estoy cada vez más enojada

ENFERMA DE TRASCENDENCIA

Enferma de trascendencia
enferma de destino, lugar, pedacito de muralla
segura de que sólo la lucidez salvará a los poetas
acompañada por estos extraños, constantes con sus armas
que quedaron tan lejos
anteriores a la poesía

enferma de significación
murió a unos metros de donde había nacido
cubierta de vino, folletos de turismo,
cartas de algunas sombras,
representaciones ajadas en escenarios previsibles
mientras oía las campanadas de la noche
y envejecía en un solo cuarto
rodeada por infinitos números de teléfono
de calles, de ciertas tumbas
abrazada a un desconocido nombrándole gente que él ignoraba
acompañada por las llaves de casas derrumbadas hacía años

QUE NECIA SALIR POR ESA CIUDAD

qué necia salir por esa ciudad
a recoger mis confidencias entre adúlteras
poetas de diarios pueblerinos
burguesías napoleónicas y analizadas
solitarios a los que no recuerdo en sus actuales escenarios legales
salvo algunas soledades de domingo a la tarde en la provincia
alguna etapa antes de volver al verdadero destino ignorado

qué necia creer que siempre más allá
había un imperio con toda su fanfarria
y el exotismo de sus colores
y no sólo este trabajo mínimo y constante
ser armonioso sin conciliar unir sin renunciar

sé que largué un bumerang que todavía no volvió

ALGUNA VEZ FUIMOS INTIMOS

ahora sólo nos cruzamos en sueños
alguna ciudad pasillos de un museo
una estación de metro en nochebuena
en una querida ciudad italiana
las regalías para nuestra decencia histórica
ya han sido repartidas

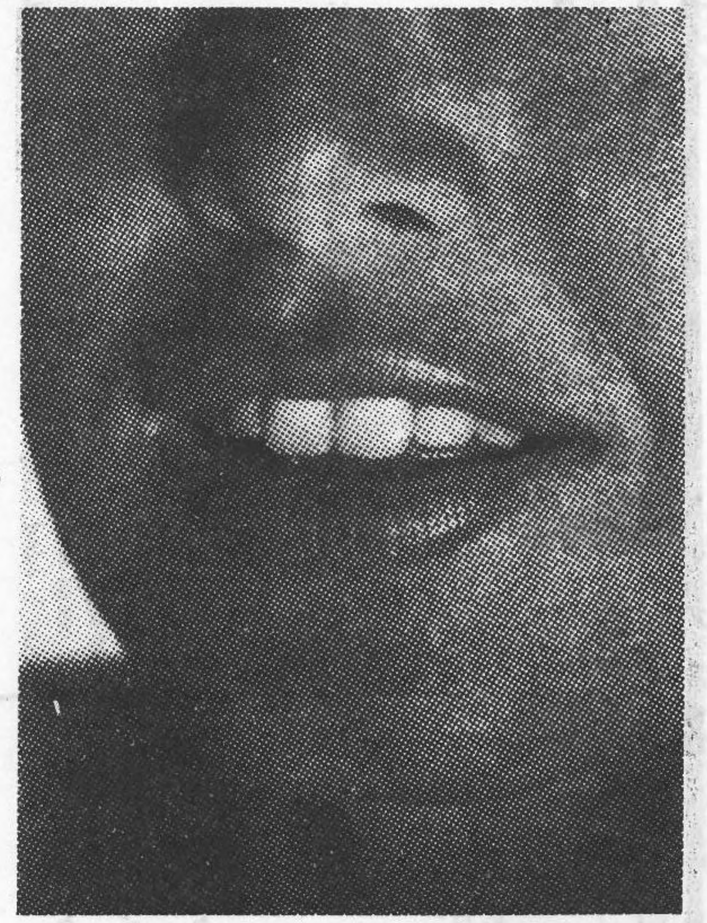
REGRESO A LA PATRIA

las catedrales se dividen en dos o tres rutas
las piedras agrupan siglos y los reducen
arreglaré mi cuenta con algún país
porque ya quiero empezar a olvidar

Juana Bignozzi nació en Buenos Aires en 1937. Desde mediados de los años '70 reside en España. Publicó *Los límites* (Stilcograf, 1960), *Tierra de nadie* (Nueva Expresión, 1962) y *Mujer de cierto orden* (Falbo, 1967), además de participar en el libro conjunto *El pan duro* (La Rosa Blindada, 1963). Produjo un cortometraje, *Mompracem no se rinde*, que recibió varios premios en Europa. Textos suyos figuran, entre otras recopilaciones, en *Los nuevos* (Centro Editor de América Latina, 1968), *El 60* (Editores Dos, 1969), *Poesía lírica del siglo XX: España e Hispanoamérica* (Centro Editor de América Latina, 1972), *Generación poética del 60* (Ediciones Culturales Argentinas, 1975), *Los mejores poemas de la poesía argentina* (Corregidor, 1977) y *Antología de la poesía argentina* (Fausto, 1979). Los siguientes poemas pertenecen a *Regreso a la patria*, que editará próximamente Libros de Tierra Firme.

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

"La gente que nos escucha sabe que nosotros escuchamos a la gente."



Radio Belgrano está en el 950 Espacio Abierto.

M. COSIN-GRUPO CONSULTOR

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

El Londres libertino del siglo XVIII

"Fanny Hill, o las memorias de una mujer de la vida" es uno de los clásicos de la literatura licenciosa de todos los tiempos —y el único libro recordado de John Cleland, que recibió 20 guineas por escribirlo y muchísimas más por el compromiso de *no escribir* otro escándalo igual—. Contando la historia de Cleland, Guillaume Apollinaire se lanza a la reconstrucción del Londres del siglo XVIII: pero cuando los testimonios del autor no le parecen suficientemente vívidos, recurre, con vasta erudición libertina, a otras fuentes. El resultado, no se sabe si es la ciudad de Cleland o la reconstruida-imaginada-soñada por el poeta Apollinaire en el siglo XX. En cualquier caso, conviene internarse en sus equívocas callejuelas.

Por Guillaume Apollinaire*
Traducción de
Rodolfo Alonso

El célebre autor de las *Memoirs of a woman of pleasure* nació en 1707 o en 1709. Los biógrafos, que no están de acuerdo sobre ese punto, no pueden indicar el lugar donde vio la luz.

Era hijo del coronel Cleland quien, bajo el nombre de Will Honeycomb, figura entre los miembros del *Spectator Club*, imaginado por Steele y Addison.

Aun cuando, a la muerte de su padre, quedó sin fortuna, el joven John Cleland recibió una buena educación en la Escuela de Westminster. Concluidos sus estudios, fue, después de 1722, nombrado cónsul en Esmirna. En 1736, entró al servicio de la Compañía de las Indias y residió en Bombay, pero no por mucho tiempo, porque, a consecuencia de un asunto que se ignora, fue destituido y regresó a Inglaterra.

Fue entonces cuando, sin empleo, conoció la miseria, arrastrándose de taberna en taberna, en medio de los libertinos y de las prostitutas.

Mujeres y sopa de tortuga

En esa época las calles de Londres estaban, de noche, llenas de rateros y de muchachas. La depravación de los londinenses llegaba a su colmo. La juventud dorada de la nobleza y de la burguesía disipaba gruesas sumas recorriendo tabernas, los *bagnios* y los *seraglios* que se acababan de abrir en Londres, siguiendo el modelo de esos establecimientos parisinos que fueron llamados *templos de amor*.

Las tabernas eran de diversas suertes. Las había muy innobles frecuentadas por los miserables y las prostitutas de baja estofa. En otras, por el contrario, la nobleza se embriagaba, juraba y hacía alboroto de la manera más grosera. En las tabernas, se comía mucho y bien: y si los ingleses gustaban poco de los potajes, hacían una honorable excepción en favor de la sopa de tortuga. Cuando una taberna la anunciaba, no era nada raro que los consumidores viniesen a hacer cola en la puerta.

Había también, entre las bajas y crapulosas tabernas, algunos cafés donde las mujeres iban de noche. La mayoría de esos establecimientos eran semejantes al café de Tom King.

En esa barraca de tablas, pegada al mercado, enfrente de Tavistock Road, se encontraban toda la noche pobres muchachas, a veces bellas y jóvenes, pero extrañamente ataviadas y llenas de afeites: los ojos cercados de tinta china, adornadas con collares de todos los colores, aros para las orejas; su lenguaje preciosista y grosero estaba mezclado de argot, mitología y términos de marinería.

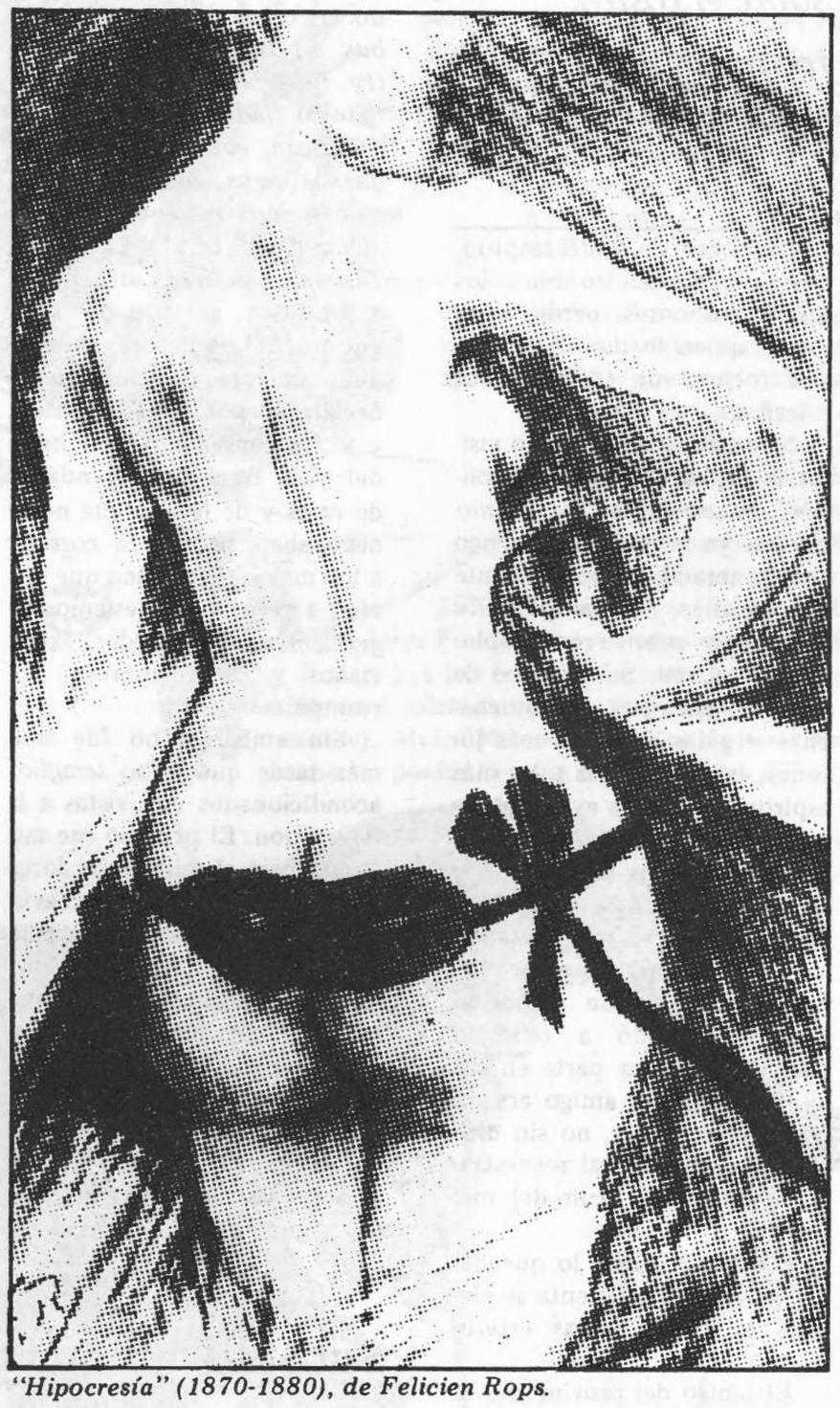
Necesidades naturales

A propósito de la despreocupación que ostentaban los ingleses para satisfacer sus necesidades naturales, conviene citar un pasaje narrado por Casanova, quien visitó Londres algunos años después de la publicación del libro de Cleland:

"De golpe, en los alrededores de Buckingham-House, percibí a mi izquierda cinco o seis personas en las malezas, que satisfacían una necesidad imperiosa y que volvían el trasero a los transeúntes. Esa posición me pareció de una indecencia indignante y le testimonié mi disgusto a Martinelli, diciéndole que esos desvergonzados deberían, por lo menos, volver su cara hacia los transeúntes.

"—De ningún modo, gritó, porque entonces se los reconocería y seguramente se los miraría; mientras que exponiendo su trasero, no corren para nada el peligro de ser reconocidos, y además obligan a la gente, por menos delicada que sea, a darse vuelta.

"—Apruebo vuestro razonamiento, mi querido amigo, pero encontraréis natural que eso disguste a un extranjero.



"Hipocresía" (1870-1880), de Felicien Rops.

"—Sin duda, porque las costumbres se arraigan como prejuicios. ¿Habéis podido notar que un inglés que, en la calle, tiene necesidad de soltar sus esclusas no va, como entre nosotros, a esconderse en una alameda, a pegarse contra una puerta o a abrigarse contra un columna?

"—Sí, he visto que se vuelven hacia la mitad de la calle; pero si así evitan ser vistos por la gente que pasa por la vereda y que está en los comercios, son vistos por aquellos que pasan en coche, y eso no está bien.

"—¿Quién obliga a los que pasan cómodamente en coche a mirar hacia allí?

"—También es verdad."

El club de los rateros

Sería demasiado largo enumerar todas las tabernas donde había prostitutas o bien donde se las podía hacer venir a sentarse.

Las más miserables o las más corrompidas iban a la *Cabeza de Turco* en Bow Street, o bien, a veces, a la parroquia San Gil, donde existía una taberna famosa por el club de los rateros, que sesionaba allí todas las noches.

Los cuchillos y los tenedores estaban allí encadenados a las mesas y los manteles estaban clavados. Los rateros guardaban en ese lugar un cierto decoro. Había reglamentos y jefes que los aplicaban. Se bebía y se fumaba, se hacía intercambio, se vendía allí lo que se había escamoteado durante la jornada.

Comiendo zapatos

No lejos de esa taberna había otro cabaret con aguardiente. Sobre la mesa, se leía esta inscripción: *"Here you may get drunk for a penny, dead drunk for a two pence, and get straw for nothing" ("Aquí puede emborracharse por un penique, embriagarse hasta morir por dos peniques; y tener paja por nada").*

En efecto, los que se embriagaban hasta perder el sentido eran bajados a los sótanos, donde se los tendía sobre la paja.

Una gran variedad de capas sociales frecuentaba además el *León Blanco*, una de las últimas de las cien tabernas de Drury, tan célebres bajo Carlos II. La policía quiso una vez intervenir en una orgía que allí se realizaba y encontró, mezcladas con muchachas de la más baja categoría, a damas de calidad que fueron dejadas en libertad, mientras que las otras fueron conducidas a prisión.

En el *Sótano de la Sidra*, cerca de Maiden Lane, había lindas mujeres y gente de ingenio, escritores, actores.

La *Rose Tavern*, en Russel Street, no era frecuentada más que por los miembros de la aristocracia. Venían allí a embriagarse cenando con mujeres.

Pero el establecimiento más elegante y el más caro era el de la Cabeza de Shakespeare y era un honor para las cortesanas figurar en la lista que Jack Harris, el gerente, tenía a disposición de los *gentlemen*, sus clientes.

En una de esas tabernas aristocráticas yo no sé qué loco, habiéndose embriagado, conoció a una muchacha que le gustó a tal punto que quiso beber champagne en su zapato; hay que agregar que ella tenía el pie bien hecho y sumamente pequeño.

El joven inglés no se contentó con eso: quiso comer el zapato y lo hizo preparar ahí mismo.

La caña, que era de damasco, fue puesta en un guisado, la suela en picadillo, y los tacos de madera, cortados en láminas finas, fueron fritos a la manteca y sirvieron para acompañar el plato, que fue saboreado amorosamente.

Esta locura fue renovada en el siglo XIX, en San Petersburgo, en honor de la Taglioni, a la que, una noche, dos admiradores le devoraron las zapatillas de baile.

Bagnios

Entre los lugares frecuentados por los libertinos se encontraban los *bagnios*.

Los *bagnios* habían sido primero verdaderos establecimientos de baños. Fue precisamente en un *bagnio* que Tillotson, el más profundo teólogo y el predicador más elocuente de la Gran Bretaña del siglo XVII, tuvo la siguiente aventura, que muestra que podía pretender el título de hombre más distraído de Inglaterra.

Discutiendo con algunos sabios, Tillotson sintió que una mosca le picaba la pierna. Se puso a rascar la pierna de su vecino, quien lo dejaba hacer. Tillotson, que se sentía siempre picado, continuó rascando la pierna de su vecino encon-

---

* Entre 1908 y 1917, el año de su muerte, Guillaume Apollinaire trabajó en un ambicioso catálogo de los libros eróticos, satíricos y picarescos de la Biblioteca Nacional Francesa, de París, sector conocido como "el infierno" de la biblioteca; al tiempo, orientaba dos colecciones de la misma temática, editadas por los hermanos Briffaut. En estas colecciones, Apollinaire dio a conocer muchos libros inhallables y olvidados, entre ellos *La lozana andaluza* del Padre Francisco Delicado, y la obra del Marqués de Sade, escribiendo para esas ediciones algunos prólogos célebres. Poco antes de morir, Apollinaire reunió en un volumen, con el título *Los demonios del amor* esos prólogos y las fichas realizadas en el "infierno"; sin embargo, el libro sólo se publicó en 1964, en la Editorial Gallimard. En castellano, la editorial Legasa anuncia su publicación para este año o el próximo, con traducción y notas de Rodolfo Alonso; el presente artículo sobre Cleland, del que se ofrecen diversos apartados, forma parte del volumen.

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

Tarjetas de visita

En la presente sección podrán anunciar su actividad talleres, seminarios, cursos, editoriales alternativas, imprentas y todos aquellos que se acerquen a la poesía o su periferia. La tarifa, sujeta a los cambios que indique la economía del país, es de A 1 (un austral) por palabra, con un mínimo de diez palabras. Para mayor información, dirigirse por carta o personalmente a *Diario de Poesía*, Uruguay 252, PB 4, Buenos Aires.

Talleres

- De periodismo alternativo de Alejandro Margulis; informes al 72-0027 (mañana) o al 41-9627 (tarde).

Seminarios

- De Arte contemporáneo, a cargo de la Lic. Mónica Giron. Todos los jueves de 20.15 a 21.30 hs. en Ugarteche 3075, 1ro. B. Tels. 803-0393/804-3613, lunes y jueves de 20 a 22 hs.

Exposiciones

- De pintura, de Julieta Hanono, en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Junín 1930. Inauguración: 7 de julio a las 19 hs.

Varios

- Copias a máquina/desgrabaciones (cuento, poesía, novela, tesis; inglés, castellano). Tel. 51-4798. Jasmine. Mariano Adra 1136, 1ro. A. Capital.

- Lea: Optimismo!... (Aforismos). Solicítelo por contrarreembolso a J.C.G. Editor. Calle 10, Nro. 301 (3561) Avellaneda, Pcia. de Santa Fe. (A 8).

ARTE Y
DISEÑO
PRODUCCION
GRAFICA
248-1412
CARLOS A. TIRABASSI

trando que no concebía la obstinación de esa mosca que lo perforaba hasta la sangre...

Poco a poco, ocurrió que los *bagnios* no fueron destinados más que al placer.

Esas casas, que existían todavía al comienzo del siglo XIX, estaban montadas con magnificencia. No eran sino tapices preciosos, muebles suntuosos. Se encontraba allí todo lo que podía halagar los sentidos, ninguno de los cuales había sido olvidado. Los ingleses se libraban allí al libertinaje más dispendioso.

"Cleland había conocido a esas prostitutas que, con una máscara sobre el rostro, recorrían las calles."

Un joven de Southampton, que no había puesto nunca los pies en Londres, perdió a su padre, quien lo dejó dueño de una fortuna de 40.000 libras esterlinas.

Nuestro heredero quiso visitar la capital y, llegado a Londres, descendió en un *bagnio* del que ya no quiso salir. Poco acostumbrado a recibir gente tan pródiga, los propietarios del *bagnio* resolvieron desplumar al pichón. Se lo rodeó de *good companions*, de muchachas elegidas entre las más jóvenes, las más bellas y las más espirituales. A sus expensas, se le ofreció música, banquetes donde los vinos más caros no eran mezquinados. Esa orgía duraba ya un mes, cuando nuestro provinciano se acordó de un amigo que tenía en Londres. Mandó a buscarlo para que tomara parte en sus excesos. Pero el amigo era un hombre serio que, no sin dificultad, convenció al secuestrado voluntario a salir del mal sitio.

Hubo que pagar lo que había gastado, y la cuenta se elevaba a 12.000 libras esterlinas.[1]

El amigo del provinciano se opuso a que se lo despojara. Pleitearon, y el tribunal juzgó que un mes de placeres incesantes en un *bagnio* no valía más que 2.000 libras esterlinas, que el habitante de Southampton fue condenado a pagar.

Seraglios

Había también, en Londres, casas discretas donde se encontraban dos o tres muchachas. Pero el primer *seraglio* recién acaba de ser abierto por Mrs. Goadby, que mereció el sobrenombre de la gran Goadby. Fue ella quien dio a su establecimiento el nombre de *seraglio*. Tenía un gran número de mujeres en casa, que debían beber mucho de noche con los comensales, y, de día, bordaban, tocaban la guitarra y bebían leche de almendras. Los clientes no venían nunca sino después del cierre de los teatros. Los *seraglios* se multiplicaron rápido.

[1] Unos 50.000 dólares en la actualidad.

Flagelación

En esos *bagnios*, en esos *seraglios*, no se ignoraba la flagelación. Particulares inclusive la practicaban en sus casas. La curiosa obra titulada *The Cries of London*, de la que se ha hecho una reimpresión acompañada por una traducción a veces insuficiente con el título de *Los gritos de Londres en el siglo XVIII* (París, 1893), nos muestra a un pequeño comerciante de látigos recorriendo las calles, gritando: *"Come buy my little Tartars, my pretty little Jemmies; no more than a half-penny a piece"* (*"Vengan, cómprenme mis pequeñas varas, mis lindos latiguitos; nada más que a medio penique cada uno"*). La palabra *Tartars* es sin duda una alusión a los rusos, a causa del knut que usan. Los ingleses han tenido siempre una inclinación declarada por la fustigación, y se ha conservado el nombre del viejo Buckhorse, vendedor de varas y de látigos que no se destinaban siempre a corregir a los malos niños, sino que servían a veces a los designios de *gentlemen* de sentidos extraviados y de costumbres corrompidas.

Sin embargo, no fue sino más tarde que hubo *seraglios* acondicionados con vistas a la flagelación. El primero fue instalado bajo el reinado de Jorge IV, por Miss Collet, en Tavistock-Court, Covent-Garden. Enseguida ella fue a los alrededores de Portland-Place y finalmente a Bedford-Street, Russel Square, donde murió. Pero recién en 1828 la reina de esta profesión, Mrs. Teresa Berkeley, inventó el caballete de flagelación llamado *Berkeley Horse*, según parece, todavía en uso.

Estribillos

Las precedentes digresiones nos han alejado de nuestro autor. Durante su juventud, Cleland había conocido a esas prostitutas que, con una máscara sobre el rostro, recorrían las calles en coche, a caballo, o se mostraban desnudas en las ventanas.

Cleland frecuentó también los bailes y las plazas. Erraba en las calles populosas, observando las costumbres y escuchando los refranes populares. De día, Londres presentaba un espectáculo tan interesante como durante la noche. Cleland, sin embargo, no nos ha dejado la descripción de la animación de la ciudad. Apenas nos habla de la impresión que los bellos comercios producían sobre los campesinos. No ha fijado el aspecto pintoresco de los pequeños artesanos, los pequeños comerciantes que recorrían la capital dando sus gritos ritmados.

La vendedora de esas especies de pequeños budines con pasas, llamados *dumplings*, los anunciaba extrañamente: *"Diddle, diddle, diddle dumplings, o! hot! hot!"* y los muchachitos que corrían detrás de ella para comprarle repetían imitándola: *"Diddle, diddle, diddle dumplins!"* (*"¡Muy calientes, muy calientes!"*).

En otoño, se vendían avellanas: *"Jaw-work, jaw-work, a whole pot for a half-penny, hazelnuts."* (*"Trabajo para mandíbulas, trabajo para mandíbulas, una medida llena por medio penique, avellanas!"*).

Había también un vendedor de bolas de madera (la naturaleza y la utilidad de su mercancía se me escapan), que se iba por las calles haciendo juegos de palabras en el género del que sigue: *"My old soul, will you buy a bowl?"* Eso rima en inglés, pero no en nuestro idioma: *"Mi vieja alma, ¿quiere comprarme una bola?"*

Lustrabotas, anguilas y almanaques

El lustrabotas se paseaba, una pequeña canasta en la mano: *"Black your shoes, Your Honour! Black, sir! black, sir!"* (*"¡Haga lustrar sus zapatos, Su Señoría! ¡Lustrar, señor! ¡Lustrar, señor!"*)

Solicitaba así a los elegantes y elegía de preferencia las alamedas sucias donde los *bellos* no se aventuraban sin ensuciarse.

A ese respecto Casanova hace notar:

"Un hombre en traje de corte no osaría ir a pie por las calles de Londres sin exponerse a ser cubierto de barro por un vil populacho, y los *gentlemen* se le reirían en la nariz."

Agreguemos que el acento de la mayor parte de los lustrabotas indicaba un origen irlandés. En su canasta, llevaban un trípode para colocar el pie del cliente, cepillos, trapos y cera, esa famosa cera inglesa que no fue conocida en Francia sino después de la mitad del siglo XIX. Hay que agregar que los pequeños lustrabotas tenían también el oficio de supervisar a las prostitutas por cuenta de las alcahuetas o de las huéspedas, y, mientras cepillaban a todo brazo, daban discretamente la dirección de alguna casa provista de lindas mujeres como era la de la Sra. Cole, en la novela de Cleland.

La vendedora de anguilas llevaba sobre la cabeza su cubeta llena de arena donde se contorsionaban las anguilas. Ella iba así desde Old-Shadwell hasta el Strand gritando: *"Buy my eels; a groat a pound live eels!* (*"¡Cómprenme anguilas; un* groat *la libra de anguilas vivas!"*)

La vendedora de almanaques los vendía de todas clases gritando: *"New almanacks, new! Some lies, and some true! Buy a new almanack!"* (*"¡Almanaques nuevos, nuevos! Los hay que mienten, otros que dicen la verdad. ¡Compren un almanaque nuevo!"*)

El almanaque contenía las informaciones más útiles, predicciones, los ayunos, las fiestas, los días feriados, los cambios de la luna, la tabla para calcular el interés, la lista de los reyes, la época en que comienzan y terminan los plazos, etcétera.

En las tardes lluviosas, cuando no se podía ir a tomar el té a la linda y agradable colina de White Conduit, el joven ciudadano daba a su amante la ilusión de ese paseo comprando un pan de White Conduit que vendían en las calles y que se iban a comer a una taberna. *"A hoat loaf! A White Conduit!"* (*"¡Un pan caliente! ¡Un pan de White Conduit!"*) El abuso del té era ya un tema de burlas por parte de los escritores de la época. White Conduit era uno de esos parques públicos, llamados *tea-gardens*, porque allí se tomaba sobre todo té. Los más famosos de esos jardines que favorecieron el libertinaje londinense en el siglo XVIII fueron los de *Vauxhall* y de *Ranelagh*, que estaban situados fuera de las barreras de Londres.

Una pensión por no escribir

Lleno de deudas, John Cleland fue encarcelado, y fue para liberarse que, a propuesta de un librero, escribió las *Memoires of a woman of pleasure*, también llamada *Fanny Hill*, obra notable, libre, pero delicada. Le fue pagada 20 guineas, mientras que a su editor le reportó 10.000.

No se sabe bien si la primera edición de las *Memoirs* apareció en 1747, 1748, 1749 o 1750. Perseguido por haberla escrito, Cleland alegó su pobreza como excusa, y el presidente que lo juzgaba y que era el conde de Granville le otorgó una pensión de 100 libras esterlinas por año. La única condición era la de no escribir obras libres. Vivió en el estudio, apartado de la sociedad que no le perdonó haber escrito las *Memoirs*. Cleland era un epicúreo muy dulce, muy cultivado. Vivía en el retiro, no viendo más que a algunos amigos, a los que encantaba por su erudición amable o inagotable. Tenía una biblioteca llena de libros raros y preciosos.

Murió tranquilamente el 23 de enero de 1789.

Cleland escribió, además de las *Memoirs of a woman of pleasure*, muchas novelas que carecen de interés: la única obra que lo salvó del olvido, sin embargo, es la novela de Fanny Hill, la hermana inglesa de Manón Lescaut; pero Fanny es menos desdichada que Manon, y el libro donde ella aparece tiene el sabor voluptuoso de los relatos que hacía Scheherazade en *Las mil y una noches*.

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

BRASIL

Poesía brasileña hoy

Con sus ocho millones quinientos diez mil kilómetros cuadrados —que lo hacen el quinto país más extenso del mundo—, con una población que supera los ciento treinta millones de habitantes, Brasil alterna un impredecible "milagro económico" con la más extrema miseria, un sofisticado nivel de consumo con la mayor carencia de medios básicos, una curiosa apertura hacia todo lo nuevo con un altísimo índice de analfabetismo. País de bruscos contrastes, de grandes centros urbanos y selvas y desiertos, Brasil siempre ha despertado los más encontrados sentimientos en Argentina: rivalidad y admiración, envidia y rechazo son el fruto de la poca información con que se cuenta y de la estereotipada perspectiva turística, que incluye soles de postal y una caricaturesca versión de la alegría. Así, una aparente falta de contradicciones —que permite a Caetano Veloso reunir lo portugués y lo negro, lo mestizo y lo indio, lo viejo y lo nuevo en un todo homogéneo, sincrético y popular— hace que desde Argentina se suela creer que los fenómenos culturales brasileños surgen por generación espontánea. Se dice: "Los brasileños son muy distintos", y se acaba con el problema. Sin embargo, ya en el campo específico de la poesía, esta manera de percibir a nuestros vecinos implica el desconocimiento de una larga tradición lírica tan antigua como en el resto de Hispanoamérica. Increíblemente, poetas tan importantes como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima y Joâo Cabral de Melo —para nombrar sólo a algunos— han sido apenas fragmentariamente traducidos. Por otra parte, sabemos muy poco de los diferentes períodos estéticos de la poesía brasileña. El parnasianismo (equivalente del modernismo hispanoamericano), el modernismo (equivalente del surgimiento de nuestras primeras vanguardias) y todas las alternativas que permitieron que hoy, en Brasil, la poesía se presente como uno de los fenómenos culturales más activos son apenas menciones al principio de una antología o referencias más o menos vagas en el bagaje de los lectores más informados. A los inconvenientes históricos se suma la dificultad idiomática. Aun cuando el desconocimiento que existe entre países como Chile y Argentina sea similar, la lengua común permite establecer vínculos que en el caso de Brasil precisan de la mediación de traductores y traducciones. En general, podría decirse que es imposible establecer una selección que no repose en el gusto del antólogo y en sus criterios de representatividad. En el caso del dossier en particular, a esta limitación se agrega el enorme dinamismo de la actual poesía brasileña, que no ocurre solamente en los grandes centros urbanos (Río de Janeiro, San Pablo, Belo Horizonte, Salvador), sino en todo el extenso territorio de Brasil. En este sentido, cabe destacar, que dentro del mismo país, el flujo de información no es lo suficientemente amplio como podría desearse, lo que se ve reflejado en la selección de materiales. Con todo, para permitir una aproximación —que no es otra cosa que un primer paso— se ha elegido a poetas que por su prédica (Haroldo de Campos), su obra (Ferreira Gullar y Ana Cristina Cesar), su popularidad (Caetano Veloso y Chico Buarque) o su vigencia (Armando F. Filho y Francisco Alvim) se ubican en los primeros planos de la actividad poética de Brasil. Esta selección es precedida por una cronología que arranca con la Semana de Arte Moderno de 1922 (ver págs. 14 y 15). La confección del dossier estuvo a cargo de Jorge Fondebrider. Se agradece especialmente la ayuda brindada por Wagner Novaes y, a través suyo, el Centro de Estudios Brasileños de Bs. Aires. Asimismo, también colaboraron Claudia Poncioni, Pablo Bari, Rita Espeschit (desde Belo Horizonte), Alvaro Miranda (director de la revista *Poética*, Montevideo, Uruguay) así como los poetas Ferreira Gullar, Freitas Filho (desde Río) y Alvim (desde Brasilia).

"Juanita banana", 1977, Dave Willarson

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

Cronología: 1922-1987

1922 Primer centenario de la independencia de Brasil. Fundación del Partido Comunista Brasileño. Sublevación militar en Río de Janeiro.

Diseño de Di Cavalcanti

"Semana de Arte Moderno" en el Teatro Municipal de San Pablo, con la participación de Mário y Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Graça Aranha, Menotti-del-Picchia y Ana Malfatti. La "Semana", realizada en el Teatro Municipal de San Pablo, entre el 13 y el 17 de febrero, fue la manifestación pública más importante del proceso de renovación literaria que se venía gestando desde varios años antes, al que, rechazando la denominación de *futurista* que le asignaba la prensa, se comenzó a llamar *modernista* (término que no debe confundirse con el *modernismo* hispanoamericano, sino que debe hacerse corresponder con lo que usualmente llamamos *primera vanguardia).* Según Gilberto Mendonça Teles, la "Semana" significó una "actualización del espíritu nacional, comenzada con la literatura. (...) De ahí en adelante las ideas modernistas se van expandiendo, con proyecciones en diversas regiones del Brasil, dando motivo a la aparición de grupos locales de gran importancia como el de Minas Gerais y el de Rio Grande do Sul". Atendiendo a la obra de Mário y Oswald de Andrade, de Manuel Bandeira, de Menotti-del-Picchia, de Ribeiro Couto y de Guilherme de Almeida —algunos de los más destacados modernistas de la "primera generación"— el *modernismo brasileño* incluye los siguientes elementos: ampliación del tema, abolición de la oposición entre cosas poéticas y antipoéticas, adopción del verso libre, abolición de la rima planteada como obligación, abandono de la puntuación, uso abusivo de las enumeraciones, ilogicismos, negación del tradicionalismo literario, uso del *poema-piada* (poema-chiste, de gran utilización en la actual poesía brasileña); por último, aproximación de la expresión literaria al nivel coloquial del habla brasileña, desechando el modelo portugués, fijado por los poetas parnasianos.

Manuel Bandeira por Sábat.

1924 Continúan las revueltas militares.

Menotti-del-Picchia, teórico e impulsor de la fase inicial del *modernismo*, reclama en 1923 la búsqueda de asuntos nacionales para la poesía. Esto contribuye a que en 1924 Oswald de Andrade (1890-1954) lance su "Manifiesto de la Poesía Pau Brasil", aludiendo al "palo-Brasil", primer elemento de la primitiva economía brasileña. Así, se produce la ruptura respecto de los principios enunciados en la "Semana". Según Sergio Millet, "la tendencia universalista se opone entonces a la tendencia nacionalista. De un lado, los que continúan recibiendo las enseñanzas de Europa; del otro, los que intentan la creación de una poesía de inspiración y forma brasileñas". Algunos postulados del grandilocuente manifiesto: "Contra el burocratismo, la práctica culta de la vida. Ingenieros en vez de jurisconsultos, perdidos como chinos en la genealogía de las ideas. La lengua sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores. Como hablamos. Como somos". A través de la influencia de Oswald de Andrade entran en la tradición poética brasileña el "poema-minuto", el "poema-piada" (ya mencionado) y el "poema síntesis", todas formas muy breves.

1926 W. Luís Pereira de Sousa es presidente de Brasil. Se crea el cruzeiro, que reemplaza la antigua moneda.

Visita de Marinetti a San Pablo y Río. En la primera ciudad es brutalmente abucheado.

Cassiano Ricardo, Plínio Salgado y Raul Bopp fundan el grupo "Verde-Amarelo" ("Verde-Amarillo", colores de la bandera brasileña), opuesto al grupo "Pau Brasil", que también proclama la poesía nacional contra la de inspiración europea. Este grupo, que combate el *futurismo*, poseía también intenciones políticas.

1927 Comienza la represión al comunismo.

El grupo "Verde-Amarelo" se transforma en el grupo "Anta", acentuando el espíritu nacionalista y neoindianista. A través del "Manifiesto Nheengaçu Verde-Amarelo" señalan: "Invitamos a nuestra generación a producir sin discutir. Bien o mal, pero producir. Hace siete años que la literatura brasileña está en discusión. Procuremos escribir sin espíritu preconcebido, no por mera experimentación de estilos, o para movilizar teorías, sean ellas cuales fueren; sino con el único fin de mostrarnos libres de todos los prejuicios. La vida es lo que nos interesa, lo que interesa a la gran masa del pueblo brasileño. En siete años la nueva generación ha sido público de sí misma". A tanta reacción nacionalista se opone el grupo reunido alrededor de la revista *Festa*, que incluye a Tasso da Silveira, Murilo Araújo y Cecilia Meireles. Aspiraban a una poesía más espiritualizada, más provista de valores permanentes. De ahí el soplo religioso que la animó y la posterior repercusión en la obra de Felipe de Oliveira, Augusto Meyer, Augusto Federico Schmidt, Jorge de Lima y Murilo Mendes.

1928 Getulio Vargas toma posesión del gobierno de Rio Grande do Sul. Oswald de Andrade publica el "Manifiesto Antropófago", que también firman Antonio de Alcantara Machado, Raul Bopp y Osvaldo Costa. En él se acentúa la línea ya planteada por "Pau Brasil", haciendo retroceder el primitivismo hasta la prehistoria brasileña. En el "Manifiesto", fechado en "Piratininga" (primitivo nombre de San Pablo) en el "año 374 de la Deglución del Obispo Sardinha" (obispo que, efectivamente, fue comido por los indios), los firmantes afirman ser *concretistas*, lo cual los ubica como antecedente inmediato de la "poesía concreta" de la década del '50.

1930 Como repercusión de la crisis financiera mundial de 1929 descienden los precios de las exportaciones brasileñas, se producen las quiebras de los terratenientes, existe superproducción de café que no se exporta. El presidente W. Luís Pereira de Sousa es depuesto por los militares y asciende al poder (hasta 1945) Getulio Vargas. Se inicia la Segunda República.

Villa Lobos compone las famosas *Bachianas Brasileñas*. Se publican numerosos textos de importancia de los poetas modernistas: *Alguma poesía* (Drummond de Andrade), *Libertinajem* (Manuel Bandeira), *Poemas* (Murilo Mendes), *Remate de Males* (Mário de Andrade), etcétera.

Según Gilberto Mendonça Teles, "el *modernismo* navega

Carlos Drummond de Andrade

por otras aguas, menos superficiales, menos polémicas, más constructivas y mucho más auténticas, bajo diversos aspectos. Se restauran temas, se depuran formas y se consagran técnicas anteriormente más o menos esbozadas y torpemente utilizadas. Por otra parte, se desprecian muchos de los procesos poéticos de la primera fase, como el poema-chiste, el deseo de escandalizar al público y de hacer proselitismo. La generación que está surgiendo siente el compromiso con su tiempo y abandona el paisajismo pintoresco, algo romántico, para dedicarse a las preocupaciones sociales y espirituales del hombre brasileño. El verso libre, un poco tímido en la primera generación, gana ahora más valor plástico, sobre todo en la poesía de Schmidt, Jorge de Lima, Cecilia Meireles y Vinicius de Moraes, que le dan otros esquemas rítmicos, aproximándolo al versículo bíblico (...)."

Durante esta década triunfa la línea universalista que, en una poesía como la de Drummond de Andrade, también refleja la temática nacional

Vinicius de Moraes

confiriéndole valor universal.

Según Santiago Kovadloff, "excepción hecha de Vinicius de Moraes, el panorama poético de los años treinta está formado por escritores que provienen de la década anterior pero que sólo entonces alcanzan su madurez literaria. Otros nombres que comenzaron a imponerse fueron los de Henriqueta Lisboa y Augusto Meyer. Se trata, en síntesis, de un período de afianzamiento de nuevas creencias y concepciones en todos los órdenes de la vida nacional".

1942 Brasil declara la guerra a Alemania. Ruptura diplomática con los países del Eje.

Mário de Andrade publica *El movimiento modernista*, una evaluación pesimista de la corriente que había contribuido a formar veinte años atrás.

1945 Vargas es depuesto por un movimiento militar. Convocatoria a elecciones y fundación de la Tercera República.

Comienza, en opinión de los críticos, la tercera fase del *modernismo* o el *neo-modernismo.* Para Mendonça Teles "La generación del 45 es formalista, pero en el sentido actual de la palabra; es decir, buscan alcanzar un lenguaje particular en que se distingue sobre todo el léxico, la semántica y, por lo tanto, la metáfora. Utilizaron nuevamente la métrica, pero le dieron nuevas proyecciones rítmicas no logradas anteriormente. Las imágenes, más o menos primarias, estilísticamente hablando, ceden el lugar a las metáforas primarias y secundarias, posibilitando al contexto poético un clima de oscuridad y misterio que, algunas veces, cae en lo hermético o puramente lúdico." Mucho más drástico, Mário Faustino señala, citando a Pound, que *"Ils n'existent pas; leur ambience leurs confere une existence"* ("No existen; su ambiente les confiere una existencia"), y agrega: "Media docena de buenos sonetos, pero eso no mata el hambre: el soneto es una *hors-d'oeuvre"*.

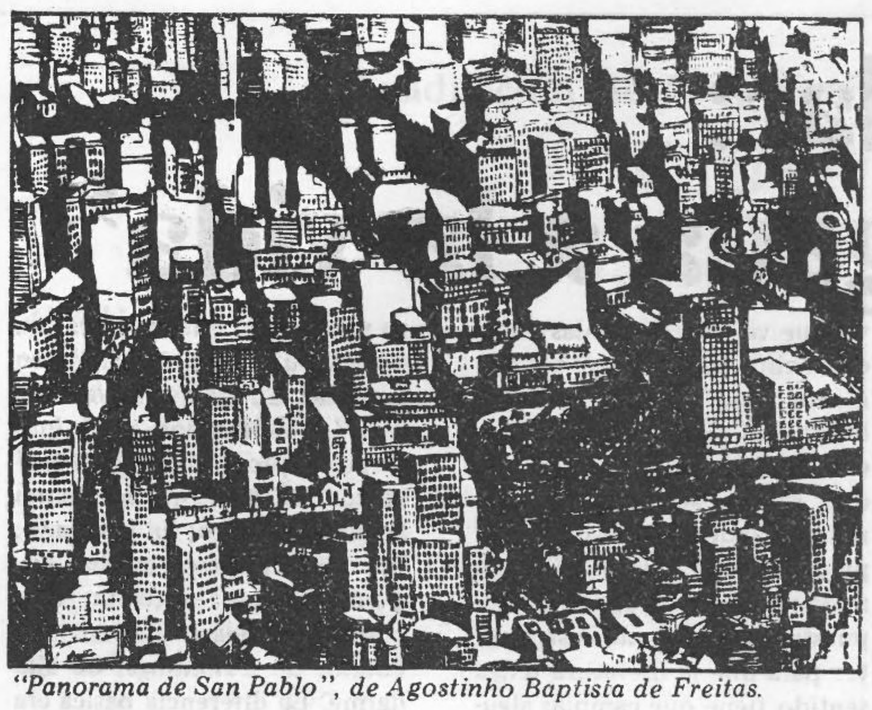
Mario Faustino

Los poetas representativos de este período son João Cabral de Melo Neto, Ledo Ivo, Thiago de Mello, José Paulo Moreira da Fonseca, Geir Campos, Fernando Ferreira de Loanda, Domingos Carvalho da Silva, Darcy Damasceno y Afonso Félix de Sousa, entre otros.

1952 En 1950, por voto popular, Getulio Vargas es elegido nuevamente presidente de Brasil. En 1951 se promulga una ley contra la discriminación racial. En 1952 un acuerdo militar con EE.UU. prohíbe vender materiales estratégicos a los países socialistas (en 1947 se habían roto relaciones con la U.R.S.S., se había proscripto al Partido Comunista y se había perseguido al sindicalismo).

Haroldo de Campos (ver páginas 18 y 19), Augusto de Campos y Décio Pignatari fundan en San Pablo el Grupo Noigandres, que edita una revista-libro. Este núcleo, fundador de lo que luego se llamará

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



"Panorama de San Pablo", de Agostinho Baptista de Freitas.

poesía concreta, se encarga de difundir las obras de Mallarmé, Apollinaire, Pound, Joyce, cummings y otros, tratando de sintetizar un poema-objeto que reuniera las experiencias vanguardistas pasadas.

1954 Tras un intento de asesinato al periodista Carlos Lacerda, atribuido al presidente Vargas, la oposición del Congreso y la amenaza de un pronunciamiento militar, Vargas se suicida y el gobierno queda en manos de João Cafe Filho (quien gobierna hasta 1955).

Publicación de *A luta corporal* de Ferreira Gullar (ver páginas 16 y 17). Comienzo de las grandes teorizaciones de los poetas concretos.

1956 Presidencia de Juscelino Kubitschek.

Lanzamiento oficial de la poesía concreta durante la Exposición Nacional de Arte Concreto, realizada en el Museo de Arte Moderno de San Pablo. Adhesión del suplemento dominical del "Jornal do Brasil", de Río de Janeiro. Se suma al grupo el poeta Ronaldo Azeredo y participan como invitados Ferreira Gullar y Wlademir Dias Pino.

1957 Según señala Mendonça Teles, "En 1957, en el mismo año en que el concretismo se afirmaba públicamente, un grupo orientado por Reinaldo Jardim, Ferreira Gullar y Oliveira Bastos, adoptando posiciones subjetivistas y contrarias, por lo tanto, a la ortodoxia del movimiento, lanza su manifiesto de escisión, creando el *neoconcretismo*, que prácticamente concluyó en 1961, cuando los dos primeros adoptan otra actitud poética contrariando todas las expectativas, inclinándose ahora por la literatura de cordel (forma popular brasileña, por excelencia)".

1958 Lanzamiento del "Plan Piloto para Poesía Concreta", donde se declara: "la poesía concreta comienza por tomar conocimiento del espacio gráfico como estructura espacio-temporal, en vez de desarrollo meramente témporo-lineal, de allí la importancia de la idea de ideograma, desde su sentido general de sintaxis espacial o visual, hasta su sentido específico (fenollosa /pound) de método de composición basado en la yuxtaposición directa (analógica, no ló-gico-discursiva) de elementos". Por ese entonces Mário Faustino escribe en "Jornal do Brasil" "que la poesía brasileña necesitaba, para sacarla de la holgazanería en la que se encuentra, un movimiento de vanguardia serio y vivificante; que los señores Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Ferreira Gullar ya eran, antes del concretismo, los mejores poetas brasileños aparecidos después del señor João Cabral de Melo Neto; que la competencia y la honestidad intelectual de esos señores está encima de toda sospecha y que, por lo tanto, tienen más títulos que cualquier otro para encabezar el movimiento de vanguardia que necesitábamos; que la experiencia concretista, en el mejor de los casos, podrá salvar a la poesía brasileña del marasmo discursivo-sentimental en que se encuentra (...), proveyendo a nuestro lenguaje poético de nuevos campos de acción perceptivos y expresivos; que en el peor de los casos, servirá, como toda buena vanguardia, para agitar positivamente un ambiente apático, para llamar la atención sobre los peligros que hay en el frente de batalla (...)."

En un primer momento se acercan, con mayor o menor intensidad, al ideario de la poesía concreta, Oliveira Bastos, Reinaldo Jardim, José Lino Grünewald, Pedro Xisto, Ronaldo Azeredo, Félix de Athayde, Luis Angelo Pinto, Mário Faustino y José Paulo Paes. Después de la tesis de Décio Pignatari en el II Congreso Brasileño de Crítica e Historia Literaria, en 1961, se inició el diálogo con la revista *Tendencia* de Belo Horizonte, que congrega también a Rui Mourão, Fabio Lucas y Affonso Avila.

1961 Presidencia de Janio Quadros, quien dimite a los pocos meses, siendo reemplazado por el vicepresidente, João Goulart, a su vez depuesto en 1964 con la ayuda de los Estados Unidos por el mariscal Castelo Branco, instaurador de la dictadura militar.

Ferreira Gullar y Reinaldo Jardim animan el movimiento "Violão de Rua" ("Guitarra callejera"), que hace del poema un vehículo de participación puramente ideológica. Publican una serie de tres cuadernillos en Río de Janeiro con poemas que procuran estimular un lenguaje que no se aleja de los ritmos populares; lanzan también el concepto de "obra *participante*", que luego será un *leit motiv* de la posterior poesía brasileña. Juzgada retórica e ingenua, la poesía "Violão de Rua" se opone claramente a la experiencia del concretismo.

También en 1961, Mário Chamie entró en discrepancia con los poetas concretos y creó, con Cassiano Ricardo, la teoría de la poesía-praxis, un movimiento que se define como un término medio entre las experiencias concretistas y los excesos ideológicos de "Violão de Rua". En 1962 en su libro *Lavra Lavra*, Chamie escribe: "Tómese un bloque de poema-praxis, sitúese allí una palabra, relaciónese esa palabra con otra cualquiera copartícipe y no se obtendrá solamente la conformación de la estructura y del sentido del bloque, sino también la perspectiva de una nueva estructura, el ángulo inesperado de un sobre-sentido, un nuevo campo de relaciones fónicas, nueva información estética y semántica radicalizando un área de elevación. Sucede porque la estructura de un poema-praxis no se hace solamente con el cuerpo-cosa de la palabra; y sí con la energía de cada letra, de cada sílaba, fonema, con la comunidad de lectura y frecuencias posibles de oralización". Ejemplo: "Flor e aresta, floresta / a flora aflora / o gesto a giesta".

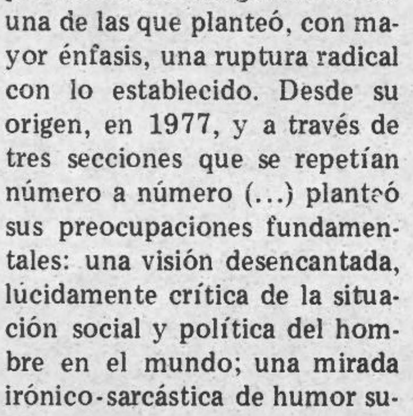
1967 Artur Da Costa e Silva, ministro de Guerra, es elegido indirectamente como presidente de Brasil.

Surge la "Revista de Poemas de Processo", animada por algunos elementos pertenecientes al concretismo. Empiezan, de manera escandalosa, reclamando la quema de los libros de Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes y João Cabral de Melo Neto. Acusan a los concretistas de "envejecer rápidamente". Publican manifiestos, definiendo *proceso* como "relaciones formales y orgánicas, dialécticamente dispuestas, que componen el todo", vinculando la poesía a la noción de estructura, Su miembro más importante es Wladimir Dias-Pino.

1968 Se establece que el nombre oficial de Brasil será el de República Federativa de Brasil. Hacia fin de año Da Costa disuelve el parlamento.

Surge el *tropicalismo*, movimiento artístico global, que tiene como principales animadores a Caetano Veloso (ver página 22) y Gilberto Gil. Ambos relacionan la poesía a la música popular, recogiendo no pocas novedades difundidas desde el concretismo en adelante, las cuales se emplean reflejando en las canciones la realidad social. Esto les vale, en 1969, el exilio obligado. Ambos marchan a Londres.

1971 Continúan los gobiernos militares. Se acrecientan los secuestros y la persecución política.



Reunión militar, 1971.

Ferreira Gullar se ve obligado a abandonar Brasil. Se le prohíbe a Chico Buarque (ver página 21) grabar sus propias canciones.

1977 Glauco Matosso crea en Río de Janeiro el "Jornal Dobrábil" (en clave, satírica alusión al "Jornal do Brasil", uno de los diarios más prestigiosos). Según Alvaro Miranda ("Poética", Nro. 2-3, Montevideo, 1985): "De las publicaciones marginales es JD una de las que planteó, con mayor énfasis, una ruptura radical con lo establecido. Desde su origen, en 1977, y a través de tres secciones que se repetían número a número (...) planteó sus preocupaciones fundamentales: una visión desencantada, lúcidamente crítica de la situación social y política del hombre en el mundo; una mirada irónico-sarcástica de humor sutil y negro en las apreciaciones estéticas de la *avant-garde* cultural; un tono violento y desprejuiciado para tratar al sexo, llevando el erotismo a la llana obscenidad y a la pornografía, parodiando y satirizando críticamente las costumbres sexuales del individuo medio y exaltando el placer *gay*, el lesbianismo, con desparpajo, en un tono desinhibido y desinhibitorio, desprejuiciado y a veces irritante que llega a la exultación revulsiva del manifiesto coprofágico o escatológico". El grupo, conocido como *marginalista*, se extiende rápidamente a San Pablo, siendo algunos de sus miembros Braulio Tavares, Luiz Guedes, Leila Miccols, etcétera.

1981 Se publica en Río de Janeiro la antología *Doce poetas alternativos* por el equipo editorial Trote. Alrededor de ese sello alternativo se nuclea otro grupo marginal compuesto por Marcos Lima, Roberto Nardi, Jucaro Amorim, Rosa de Lima, Reca Poletti, Salomão Rovedo y otros.

Publicación de *Toda Poesía* de Ferreira Gullar, que incluye todos los poemas escritos entre 1950 y 1980.

1983 Continúa el gobierno militar del general Figueiredo.

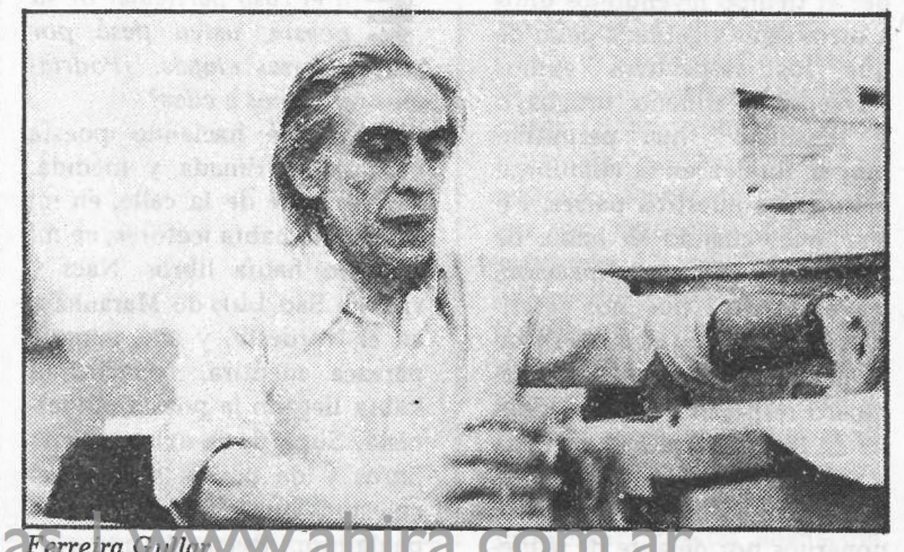
Auge de la poesía. No sólo los suplementos culturales se ocupan de la lírica, sino también las revistas de gran tirada, como "Veja" e "Isto E". Los periodistas presentan a los poetas como a miembros de diferentes tribus; se habla de un renacimiento que incluye a la "generación de la Xerox" —aludiendo a la poesía mimeografiada—, a la "generación del *graffitti*" —señalando la costumbre de escribir con aerosoles poemas en las paredes—, a los "poetas letristas" —Cacaso, por ejemplo, pasa de la poesía lírica a la letra de canción—, a la de los *performers* —poetas que, como Chacal, participan en actos políticos o musicales y se presentan en pequeños bares para "actuar" sus poemas— y a la de los "cultos" —entre cuyos exponentes más notables se cuentan Ana Cristina Cesar (ver página 23), Armando Freitas Filho (ver página 20) y Francisco Alvim (ver página 21), entre otros.

Suicidio de Ana Crisitina Cesar.

1985 Como resultado de elecciones indirectas Tancredo Neves, luego de veintiún años de dictadura militar, es elegido presidente. Neves muere sin llegar a asumir y es sucedido por José Sarney, el vicepresidente.

Continúa la moda de las *performances*.

1986 Festejo de los treinta años de la poesía concreta. Desde las páginas del "Jornal do Brasil" Ferreira Gullar ataca a los hemanos De Campos y a Décio Pignatari a quienes compara con los entreguistas en el campo de la política y la economía. El artículo titulado "El fraude de Haroldo" ("Jornal do Brasil", 13-12-86) concluye con las siguientes palabras: "Me gustaría saber por cuánto tiempo más Haroldo, Augusto y Décio, arrimados a los célebres autores de la literatura mundial, haciéndose pasar por sus parientes, continuarán engañando a los desprevenidos".



Ferreira Gullar

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

Ferreira Gullar: "La poesía debe estar ligada a la vida"

Ferreira Gullar (seudónimo de José Ribamar Ferreira) nació en Sâo Luís do Maranhâo en 1930. Periodista, crítico de arte, dramaturgo y ensayista, luego de participar en la etapa inicial de la poesía concreta, pasó a liderar el grupo neo-concretista y, posteriormente, experiencias vinculadas a la política y la cultura popular. Forzado a exiliarse de Brasil, residió en Chile, Perú y Argentina hasta su definitivo retorno. Sus libros de poemas fueron reunidos en *Toda Poesía (1950-1980)* en 1981. La presente entrevista —fragmento de una larga conversación— tuvo lugar en Río de Janeiro en enero de 1987.

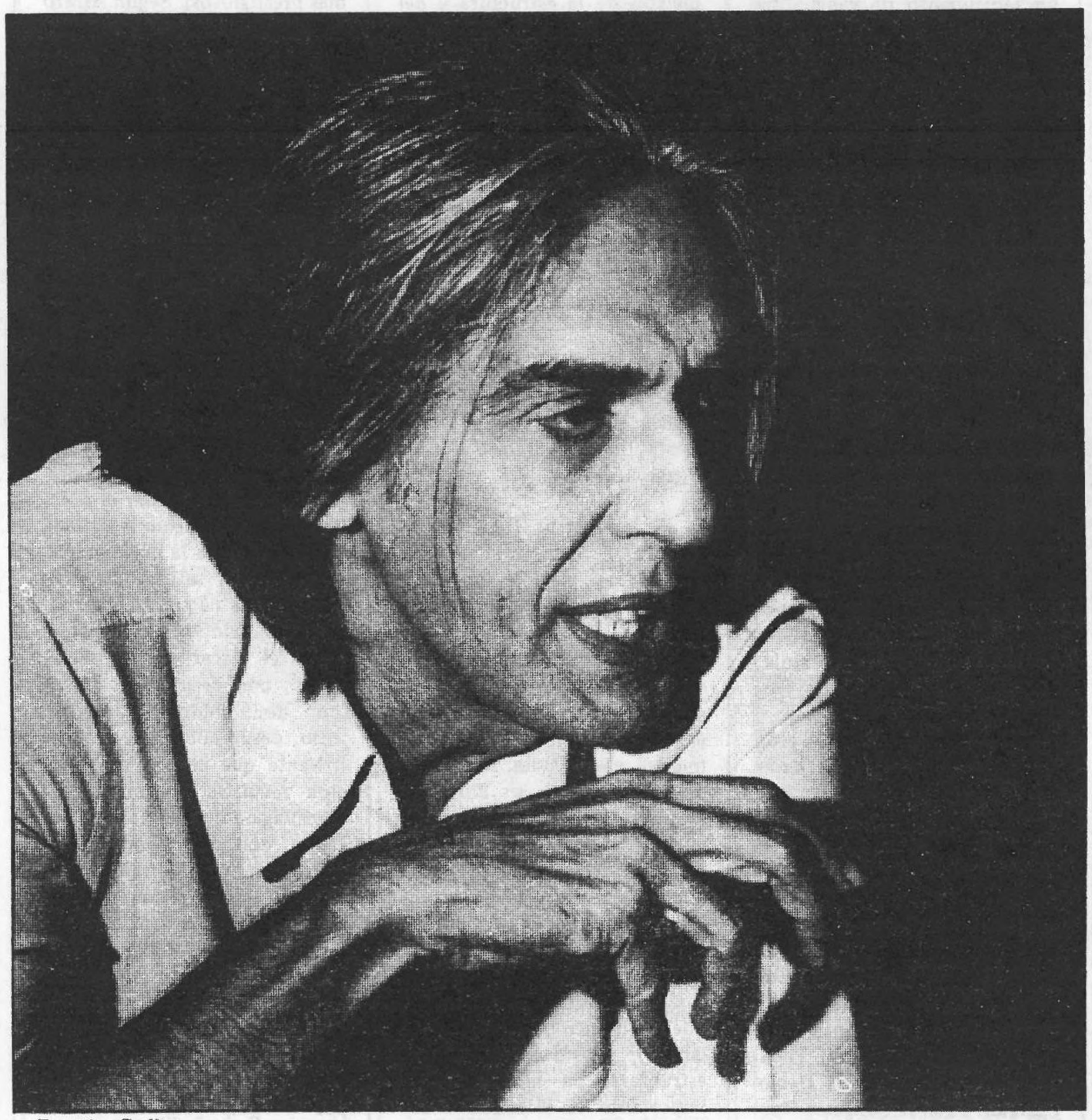
por Jorge Fondebrider

En su opinión, ¿la poesía brasileña tiene alguna repercusión en Hispanoamérica?

—Creo que somos prácticamente desconocidos. Eso lo comprobé a lo largo de mi exilio en Santiago de Chile, Lima y Buenos Aires. Por lo general, no nos conocía nadie. La gente solía decirme que había leído dos o tres poemas de Drummond de Andrade, que había oído hablar de Joâo Cabral de Melo Neto y nada más. Viví en Buenos Aires entre 1974 —llegué el día de la muerte de Perón— y 1977, momento en el cual mi situación personal, como la de tantas otras personas, empezaba a ser peligrosa. El hecho de que muchos brasileños hubieran buscado refugio en Argentina hacía, entonces, que la cosa fuera un poco diferente. Por otra parte, gente como Vinicius de Moraes venía a menudo a presentar espectáculos a Buenos Aires...

—*¿No estaba de moda Thiago de Melo en esa época?*

—No. Los nombres que di son todo lo que se conocía de la literatura brasileña. De hecho, era normal que así fuera. Es la incomunicación que caracteriza básicamente a los países de Latinoamérica. Nuestros países, en tanto colonias, tienen la vista puesta en Europa y en los Estados Unidos; por lo tanto, nos interesa más saber qué se está escribiendo en París o en Nueva York que en Santiago, Buenos Aires o Río de Janeiro. Esa idea de que el conocimiento no está aquí, de que la cultura no está aquí y de que, entonces, no vale perder el tiempo leyéndonos unos a otros sigue vigente, a pesar de que los respectivos exilios —argentino, chileno, uruguayo y brasileño— han permitido mayor fluidez en la comunicación entre nuestros países. Fíjese que, cuando se habla de progreso y de modernización, no es claro a qué nos referimos. ¿Progreso y modernización respecto de nosotros mismos o respecto de la metrópoli? El malentendido es tal que, a veces, llegamos al punto de perdernos de vista y pretender ponernos por delante de la metrópoli. Es, en cierto modo, lo que ocurrió con el concretismo en la poesía brasileña. Llegado el caso, no se considera la sociedad en la cual vivimos ni la vida que vivimos, sino la sociedad y la vida que viven otros. Como ve, un equívoco.



Ferreira Gullar

En el caso particular de su poesía, usted pasó por muy diversas etapas. ¿Podríamos referirnos a ellas?

—Empecé haciendo poesía parnasiana, rimada y medida. Era un pibe de la calle, en mi familia no había lectores, en mi casa no había libros. Nací y viví en Sâo Luís do Maranhâo, en el Nordeste, y ahí, aunque parezca mentira, todavía no había llegado la poesía modernista. Supe de la existencia de libros y de poesía sólo en el colegio; un descubrimiento paulatino... Recuerdo que pensaba que todos los poetas ya se habían muerto, que ya nadie escribía poesía. Como dije, me lo pasaba todo el día en la calle y allí no podía hablar con nadie de mi fantástico descubrimiento porque, si lo hubiera hecho, me habrían tratado de maricón. Así siguieron las cosas por un buen tiempo. Alrededor de los veinte años —1949 o 1950— descubrí que existían Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Oswald de Andrade, Mário de Andrade y que en la década del veinte había habido una Semana de Arte Moderno en San Pablo. Ese descubrimiento —reitero que yo vivía en Sâo Luís— me reveló que el soneto y el parnasianismo ya habían pasado, que había una poesía moderna con formas diferentes. Quise saber de qué se trataba. Busqué en las bibliotecas y descubrí los libros sobre poesía moderna de Otto Maria Carpaux, de Alvaro Lins, del mismo Mário de Andrade... Por esa misma época, yo me sentía muy insatisfecho con la poesía. Me preguntaba para qué escribir, para qué hacer literatura. ¿Para terminar siendo un libro viejo en el estante de una biblioteca? Yo era un muchacho de veinte años en una ciudad llena de luz, de mar, donde podía bañarme, ir a pescar, salir. ¿Qué tenía yo que ver con esas cosas viejas que había en los libros? Y finalmente, ¿qué sentido tiene la literatura? Esa pregunta fue casi fulminante. Me acuerdo de que estaba acostado en una red, leyendo un libro, y esa pregunta cayó sobre mí tan fulminante como un rayo. La respuesta que me di fue la siguiente: para que la literatura tenga sentido tiene que cambiar alguna cosa, tiene que cambiar la vida de las personas. Desde ese momento, la poesía fue para mí una indagación existencial, algo indefectiblemente ligado a la vida. El resultado de todo esto fue mi libro *A luta corporal (La lucha corporal)*. Si se lo examina, ese libro cambia, incluso, la dirección de mi búsqueda. Llego a plantear la exclusión del lenguaje. La vida es algo precario y la literatura trata de ser algo permanente. De esa dialéctica surge todo. Buscamos en la vida un núcleo que dure y tratamos de fijarlo por medio de retórica. Pensé que la única manera de llegar a ese núcleo era destruyendo la retórica, el lenguaje...

—*¿Qué ocurrió luego?*

—Bueno, destruido el lenguaje, no me quedaba nada. Creí que era mi adiós a la poesía. No me importaba, yo no estaba tratando de hacer ninguna revolución; quería buscar un sentido, un orden verdadero en las cosas, un elemento totalizador. La publicación de *A luta corporal* produjo un gran impacto. Mucha gente me llamó farsante, un loco; fui insultado. Por ese entonces estaba surgiendo la poesía concreta. Ellos buscaban ideas; partían de Pound, de Cummings, de Mallarmé. La diferencia básica era que yo no partía de nadie, sino de mí mismo y de mi propia preocupación por hallarle un sentido a las cosas. Se acercaron a mí, hablamos. Recuerdo que yo escribía un diario. En esos años —'53, '54— había anotado en mi diario que quería una poesía concreta. Pero no concreta, en el sentido de lo que después hicieron los hermanos de Campos y Pignatari, sino concreta en el sentido de su vinculación con la vida concreta. No era algo formal. La vida es una experiencia compleja, densa, cargada de pasión y de suciedad y el discurso es una falsificación de la vida. Yo quería una poesía concreta que incluyera todos esos elementos. A poco de haber conversado con Haroldo, Augusto y Décio, se manifestaron las diferencias. Yo ya había destruido el lenguaje, ellos estaban preocupados por el verso; yo buscaba un camino personal, ellos seguían a Pound; yo buscaba una respuesta a la vida a través de la sintaxis, ello, buscaban una idea de la sintaxis. Así, lanzaron el movimiento de la poesía concreta. La cosa no me gustaba mucho. Si bien me interesa la teoría, estoy en contra de aquellas ideas que preceden a la práctica. Siempre pensé que es mejor publicar poemas que pasarse el tiempo lanzando manifiestos, por eso no me interesó la poesía concreta de ellos.

> *"Para que la literatura tenga sentido tiene que cambiar alguna cosa, tiene que cambiar la vida de las personas."*

Usted señala que la poesía concreta viene precedida por poéticas...

—No hay poesía concreta. Sólo hay poéticas. Una poética sin poesía es una castración de la poesía. Pound, Joyce, Cummings produjeron poéticas,

(sigue en pág. 17)

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

Traducción de Claudia Poncioni y Jorge Fondebrider

Ferreira Gullar

BANANAS PODRIDAS 2

en aquel rincón
en sombra
de la verdulería
la tarde —el tiempo
el sol de la tarde—
en las bananas se volvía miel
(incluso
más agua
que miel)
en octubre
de 1938
tal vez

en la boca
de Newton Ferreira
la misma
tarde (de fachadas
y espejos)
hablaba portugués
y reía
(en la saliva)
o tal vez
no
pero sin ninguna duda
se desvanecía

y allá en el fondo
de la verdulería sin ventanas
esa tarde
ese octubre
hedía

II

ese octubre era grande: una ciudad entera
afuera
con sus ríos y manglares sus canteros
su cúpula azul hecha de viento
sus niños de carne sus casas de dos plantas
llenas de charlas
y quehaceres
ese octubre era agua
en las canillas
ropas en la soga
era nubes iglesias y arboledas
era tranvías carrozas y palomas
alrededor de la verdulería
una ronda de ciranda![1]

ese octubre era tarde era un Nordeste
desdoblado en espinillos y castigos
en la lepra del verano
una ronda de ciranda
de rostros consumidos
de miradas humanas entre harapos
en el polvo del fuego
mi Nordeste
mi despojo
envuelto en un relámpago

III

Esa tarde era historia brasileña
que balanceaba los árboles
pasando
y que olía a marisma
cuando del mar soplaba
y cuando
creciendo en los jazmines
a jazmín
olía
la historia de Brasil en algún patio
de São Luís
poco antes de la segunda gran guerra
mientras que
en la verdulería en las bananas
que se pudrían
la historia era
un sistema de moscas
y de miel
zumbando
en aquel determinado punto de la ciudad
del país:
en aquel determinado punto
de la familia
como un cáncer
Pero en cualquiera de los mil espejos de la ciudad
en los que la historia se ve
(en el salón de las visitas, en el cuarto
de servicio, en el charco
de agua hondo como el cielo)
puede ser que hubiera sonreído
aquella tarde, el pueblo,
en un rostro de niña.

(de *Na vertigem do dia*)

MUERTE DE CLARICE LISPECTOR

Mientras te enterraban en el cementerio judío
de S. Francisco Xavier
(y la claridad de tu mirada sepultada
resistiendo todavía)
el taxi corría conmigo el borde de Lagoa
en dirección a Botafogo
y las piedras y las nubes y los árboles
en el viento
mostraban alegremente
que no dependen de nosotros.

(de *Na vertigem do dia*)

BARULLO

Todo poema está hecho de aire
apenas:
la mano del poeta
no rasga la madera
no hiere
el metal
la piedra
no tiñe de azul
los dedos
cuando escribe mañana
o brisa
o blusa
de mujer
El poema
es sin materia palpable
todo lo que hay en él
es barullo
cuando rumorea
al soplo de la lectura.

(inédito)

[1] Rueda infantil que se danza con música de ciranda.

(viene de pág. 16)

pero antes escribieron poemas sobre los que éstas se sustentaron. Los concretos se limitaron a teorizar buscándole la quinta pata al gato. Puede que con ese "gran descubrimiento" hayan podido viajar por el mundo interesando a gente poco inteligente, pero en Brasil no tienen prédica. Con motivo del aniversario de los concretos, Drummond declaró en el "Jornal do Brasil" hace un par de semanas la siguiente verdad: "Es una estupidez". Los únicos que toman en serio a los concretos son los profesores universitarios que se formaron en las clases de Haroldo de Campos.

—¿Cuál es su visión de la actual poesía brasileña?

—Creo que una cosa son los poemas que se escriben y otra los movimientos poéticos que se promocionan. Si pensáramos que el movimiento de la poesía concreta, por ejemplo, produjo gran poesía, nos equivocaríamos de medio a medio. No obstante, es un movimiento que fue promocionado en su momento, ¿me explico? Se me ocurre que en Brasil, como en el resto del mundo, no está ocurriendo nada demasiado importante en poesía. Las vanguardias ya no existen. Lo que existe es la promoción de pseudo-vanguardias que sólo se limitan a prometer cosas que no cumplen. La gran poesía brasileña se está escribiendo al margen de toda esa publicidad y, desgraciadamente, no se conoce. Me causa gracia cuando oigo que la poesía —o cualquier otra expresión artística— está en crisis. Sin crisis no hay poesía. Sin crisis, mejor ir a la playa. Se percibe una gran actividad en Brasil. Hay muchos poetas jóvenes que prometen. Pero es demasiado pronto como para decir quién tiene talento y quién no. En general, lo que se percibe es una gran desorientación. Los libros de los jóvenes muestran mucho desaliño, no saben para dónde ir. Creo que hay un hiato muy pronunciado entre la actual poesía brasileña y la poesía anterior. Hubo un fuerte rechazo hacia los mayores. Recuperar la tradición del poema-broma, tal cual lo llevó a cabo Oswald de Andrade, es casi una moda. Creo que Oswald de Andrade no es un poeta de la talla de un Drummond o de un Murilo Mendes. Es otro invento de los concretistas que ahora causa mal entre nosotros. El poema-broma de Oswald de Andrade es poesía menor. Un chiste es un chiste: a usted se lo cuentan, se ríe y después lo olvida. ¿Cómo fundar una poesía en algo así? No digo que no se pueda liberar el lenguaje por esa vía; pero creo que no es suficiente. La realidad sobre la que escriben —o deberían escribir— los poetas es mucho más rica que lo que se puede encerrar en un mero chiste. Pareciera, por momentos, que sentimos vergüenza de escribir sobre nuestro subdesarrollo, nuestros problemas, nuestra alienación.

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

Haroldo de Campos: La materialidad del lenguaje

Haroldo de Campos nació en San Pablo en 1929. Autor de numerosos textos teóricos y traducciones, animador —junto a su hermano Augusto y a Décio Pignatari— del Grupo Noigandres y, posteriormente, de la Poesía Concreta, publicó *Auto do Possesso* (1950), *Servidâo de Passagem* (1962), *Xadrez de estrelas* (1976), *Signantia: Quasi Coelum* (1979), *Galaxias* (1984) y *A educaçâo dos cinco sentidos* (1985). La presente entrevista, publicada por la revista *Poética* (Año II - Nro. 4-5) de Uruguay, fue realizada en mayo de 1985.

por Carlos Avila

Haroldo, actualmente usted se define como un poeta post-concreto. ¿Qué quedó del concretismo en su poesía?

—El concretismo como movimiento era una actividad colectiva, grupal, que implicaba una visión programada de un determinado tipo de futuro, que sería un nuevo lenguaje común de la poesía. Evidentemente, en cuanto movimiento, postulaba un devenir para la práctica poética que implicó, desde los cincuenta hasta el fin de la década del sesenta, una renovación instrumental bastante acentuada de la poesía brasileña, una renovación del arsenal de recursos poéticos. Evidentemente, algunos entienden que la poesía concreta se había cerrado, clausurado; llegan a hablar de "castración de la poesía brasileña"... Esto, en mi experiencia personal, nunca ocurrió. La poesía concreta fue una experiencia, una producción artística que implicaba la tentativa de establecer rigor en la asunción de una línea de tradición radical en la poesía moderna. Esta visión particularizada que fue la poesía concreta me dejó como legado una visión más global, y no clausura o —encerramiento—. Para mí, abrió un nuevo horizonte a partir del cual se puede contemplar la propia poesía como un todo. Quiero decir que, de la experiencia singular y particularizada de la poesía concreta (que en cierto sentido representó para mí el término final de una determinada lectura de la modernidad —que comienza con el poema "Un golpe de dados" de Mallarmé— en cuanto proyecto y movimiento colectivo), yo fui a una visión de la poesía en tanto materialidad concreta del lenguaje. O sea, de esa visión particularizada de un movimiento de poesía concreta, yo partí hacia una idea más global de la poesía como experiencia de concreción con la materialidad del lenguaje. En ese sentido más amplio —que continúa presente en mi poesía, ya que creo que el poeta lidia eminentemente con la materialidad concreta de las palabras, con la concreción de las palabras en distintas épocas históricas, en las distintas instancias del poema—, esa concreciencia es para mí el legado más importante de la experiencia singular que es la poesía concreta en cuanto movimiento. Este legado, evidentemente, no puede dejar de seguir marcando mi trabajo actual, que es un trabajo siempre vinculado a una experiencia con el lenguaje. Yo aprendí, a través de la particularización que es el movimiento de poesía concreta, a ver la poesía globalmente como una experiencia de concreción; una experiencia de concreción que encontramos en poetas de distintas épocas: en un Camoêns, en un Dante, en un Leopardi, en un Goethe, en un Mallarmé, en un Fernando Pessoa. Todos estos poetas tienen en común aquello que Jakobson consideraba definidor de la materialidad de los signos. Esta marca de concreción, de concreto en un sentido no específico, no necesariamente marcado por una opción de actuación grupal de vanguardia, que fue la experiencia histórica llamada "movimiento de poesía concreta", sino en tanto legado generalizado, es lo que hoy está presente en mi trabajo, como creo que está presente —con la diversidad correspondiente— en los trabajos de Augusto y Décio.

Foto: Gil Hungria

Haroldo de Campos

¿Podría hablar un poco sobre la poesía de Augusto y la de Décio, cada una por separado, distinguiendo los caminos personales de esos compañeros de aventura poética, también en una dimensión post-concreta?

—No es muy fácil responder esa pregunta porque son trabajos de los que no tengo conocimiento completo. Estoy más informado sobre el trabajo de Augusto, que ha publicado más poemas en esta última fase. Augusto tiene un aspecto peculiar dentro de nuestra producción. Es un artista *intermidia*. El mismo dijo que era "un músico que hace poemas en letraset". Y de hecho, es verdad. Tiene una extremada sensibilidad para lo visual, para las nuevas exploraciones de grafismos, de las posibilidades de las letras, del letraset, de juegos gráficos y, al mismo tiempo, tiene una gran sensibilidad musical, además del hecho de ser un hombre que lidia con lo verbal como poeta que es. En cierto modo, la poesía de Augusto está muy ligada a posibilidades que ofrecerán los nuevos medios de la tecnología electrónica. Es una poesía muy cargada de futuro. En la medida en que trabaja con los *intermidia* él es, tal vez, quien de entre nosotros mantiene de mejor manera el proyecto concreto inicial, aunque esté muy modificado por la propia condición de la sensibilidad de la época. Mi trabajo se ha concentrado más específicamente en lo verbal, que es mi campo por excelencia. Décio comparte con Augusto ese gusto por lo no verbal, sobre todo en el aspecto plástico de esa exploración. Vea, por ejemplo, aquella serie de poemas que se publicaron en la revista *Código*, que son una especie de homenaje a Oswald de Andrade, una especie de relectura, un Oswald de Andrade psicografiado, como dice Décio con humor. Aparte de eso, está interesado también en experiencias holográficas, en trabajos intersemióticos o *intermidia*. Y siempre habló, y sigue haciéndolo en entrevistas recientes, de un proyecto de prosa, uno de los grandes sueños de trabajo de Décio, del que tengo recuerdos desde cartas de la década del sesenta. Estaba muy interesado en la novela como proyecto de trabajo personal. Si hablamos no sólo de su producción actual, sí se puede decir algo característico: una de las cualidades singulares de Décio como poeta es el dominio de la logopeia, aquello que Pound llamaba "danza del intelecto entre las palabras". Décio es un "sintaxista", un dominador, un maestro de la sintaxis. En ese dominio tiene experiencias realmente seductoras y ricas, y es un dominio que puede explorarse tanto en la poesía como en la prosa. Por este lado tal vez pueda entreverse que vendrán en el futuro contribuciones fascinantes sin duda.

"Partí hacia una idea más global de la poesía como experiencia de concreción con la materialidad del lenguaje."

¿Cómo ve usted el actual momento poético brasileño, teniendo en cuenta los últimos acontecimientos en el campo socio-político? ¿Cree que puede surgir —o que está surgiendo— una poesía volcada nuevamente hacia la realidad nacional? ¿Cómo ve usted la problemática de una nueva postura participante?

—Ahí yo completaría el circuito diciendo que no todo lo que es nuevo es "neo", ¿no es cierto? No todo lo que es Nueva República es realmente "neo" república. No sé si el contexto se alteró tan fundamentalmente. Lo que es interesante en el actual momento brasileño es el problema de la apertura, una apertura que se ve... Yo no sé hasta que punto, en el plano político, habrá realmente una capacidad de invención suficientemente renovadora como para sentir que está presente en nosotros una realidad afectada por una transformación más profunda. Lo que es real en el contexto es que se transformó en término de apertura después de estos años de

(sigue en pág. 19)

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

Traducción de Claudia Poncioni y Jorge Fondebrider

Haroldo de Campos

TOPOGRAMAS, 1959

1 2 3

sevilla córdoba granada
naranja color torre
sol olor león

sol olor granada
amarillo córdoba torreada

naranja color torre
amarilla córdoba leonada

amarillo córdoba león
amarillo córdoba granada

sevilla dolor granada
amarilla córdoba granada

(*Nota:* texto escrito originalmente en castellano.)

SERVIDUMBRE DE PASAJE
(Fragmento)

poesía en tiempo de hambre
hambre en tiempo de poesía

poesía en lugar del hombre
pronombre en lugar del nombre

hombre en lugar de poesía
nombre en lugar de pronombre

poesía de dar el nombre

nombrar es dar el nombre

nombro el nombre
nombro el hombre
en fondo el hambre

nombro el hambre

(de *Servidão de Passagem*)

PORTRAIT OF THE ARTIST AS AN OLD MAN

la palabra lumbago
ataca con arco y flecha

neuronas: marabunta de hormigas punzante

en puntas de sable
danza la cobra de las vértebras

decir que un bodisatva
en lo alto de la columna
aspira polvo de loto

(de *A educação dos cinco sentidos*)

DE UN LEON ZEN

el ojo no puede verse
a sí mismo

el león de oro no es el oro
del león de oro
el oro leonado no deja de ser ojo
aurificarse es el ser del león no-león

el ojo se ve
en el reverso del ojo

silencio: ojo del huracán

(de *A educação dos cinco sentidos*)

FROZEN LOBSTER

en su hábitat
de abismales azules y
corales astillados la
langosta: un
guerrero español
(pizarro) en
armadura de gala
tenazas y puntas de púa
bajo un yelmo de nácar
formidable

aquí ahora
climatizada en el super-
hielo de la lata:
monstruo doméstico
insecto aumentado por un
juego de lentes
escarabajo en velo de novia
(polvo de hielo) íncola
rojo de un planeta
marte que salió de su órbita
abisal y amerizó en la
sala

martilla el rojo escudo
en busca de la pulpa dócil
en el estuche blindado

cómela
despreciando la cabeza

(de *A educação dos cinco sentidos*)

TENZONE

un oro de provenza
(ora direis) una dolencia
de sol un sol quemado
de ese viento mistral (que dora y adensa)
proveedor de palabras sol-provenza
punta de diamante rima en enza
como quien mira a contra-sol
y a contraviento piensa

(de *A educação dos cinco sentidos*)

PROVENZA: MOTZ E.L. SON

contra una luz
sin falla

el ojo
se esmeralda

el ojo
(contra una luz
sin falla)
se desmigaja

el ojo de esmeralda
a la luz: migaja

(que desmigaja)

y concreta la luz
sonido de cigarra

(de *A educação dos cinco sentidos*)

LESBOS AT WATERLOO ICE

la ninfa culo-de-ángel
danza abrazada a otra ninfa
mientras el falo guitarrero de del santo
en vano
escupirá sus gárgaras roncadas y
el oscuro se espuma de cerveza

(de *A educação dos cinco sentidos*)

(viene de pág. 18)

compresión, de represión de los medios de comunicación. Se nota una gran efervescencia. En San Pablo, por ejemplo, los vehículos de comunicación están, en cierta manera, dominados por los jóvenes. Basta citar, por ejemplo, el caso de la *Folha de São Paulo*, además de los suplementos de cultura que continúan. Una experiencia constante de presentación de materiales sobre cine, artes plásticas, literatura, etcétera... Yo creo que lo que tal vez importe, en este momento de la situación brasileña, sea el no compromiso, sobre todo en los jóvenes, con lo estereotipado. Pienso que difícilmente se encuentre hoy la postura dogmática de alguien que quiera programar un tipo de poesía comprometida o encajonada. Difícilmente encontrará eco en un joven que está abierto a una experiencia mucho más multifacética, mucho más abierta en el sentido de la multiplicidad y de la diversificación. No sé tampoco lo que va a salir de eso. Veo una serie de signos interesantes así como veo también mucha redundancia, mucha repetición, mucha nostalgia. Yo llamaría a este momento, particularmente, "post-utópico", como ya he dicho en algunos ensayos. Esto es en la medida en que las programaciones del futuro ceden ante las ganas de hacer algo realmente relevante aquí y ahora. Pienso que es una opinión compartida por los jóvenes. De ahí la resonancia polémica que tuvo un poema como "Pós-Tudo" ("Pos-Todo") de Augusto, que marca exactamente esa posición de estar delante de una situación que es a la vez *impasse* y desafío. Sobre todo creo que difícilmente esta situación quede marcada por una opción monológica. Parece difícil pensar actualmente en una vuelta a propuestas dirigidas, como la de una poesía única y exclusivamente participante. Además, los ejemplos que he visto últimamente de poemas llamados participantes, de poemas sobre acontecimientos (para usar una frase de Drummond) son ejemplos de una tremenda banalización. Son llevados al público con resonancia por poderosos medios de comunicación de masas, pero muchas veces nos chocan, nos dejan delante de una banalización extrema. Una banalización sorprendente, inclusive, porque queda por debajo de algunos productores de esos poemas, entrando en una facilidad que no corresponde, muchas veces, al *tonus* del evento. Algunos poemas recientes, en torno a la muerte de Tancredo Neves, no tienen ni por asomo el *pathos* y la convicción de la simple manifestación de emoción popular en una entrevista callejera. Eran banalizaciones retóricas sobre lo obvio, que desgraciadamente no pueden marcar un nuevo rumbo para la poesía. Por eso digo: no basta que la república sea nueva, no basta que la intención sea nueva para que tengamos novedad.

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

Armando Freitas Filho

Armando Freitas Filho publicó *Palavra (1960-1963)* (1963), *Dual (1963-1966)* (1966), *Marca registrada (1966-1969)* (1970), *De corpo presente (1970-1975)* (1975), *Mademoiselle Furta-cor* (1977), *A mão livre (1975-1979)* (1979), *A meia voz a meia luz* (1982), *longa vida (1979-1981)* (1982), *3 x 4 (1981-1983)* (1985).

NI ADORNO NI BENJAMIN

En 1985, la Fábrica de Juguetes Estrela lanzó en su línea de muñecas, una que fue bautizada "Poemita". Según la propaganda, cuando la sacudimos y apretamos, la susodicha muñeca, en vez de llorar como las antiguas, profiere unos versitos. ¿Por casualidad, la autoría de los mismos será del presidente José Sarney, quien se dice poeta, pero quien, en el fondo, apenas es un impostor muy bien caracterizado por su bigote y traje cruzado?

Si fuera así, duro con la muñeca para que vuelva a llorar. Porque la supuesta presencia de versos de Sarney en bocas inocentes será todavía más absurda que la bellaquería que los propagandistas de la Nueva República suelen repetir: la atribución de un dudoso renacimiento cultural y, en su seno, el *boom* de la poesía en los años 80, merced a los efluvios del régimen. Nada más incorrecto en lo general y en lo particular, ya que, desde la década pasada, para no ir más lejos, tuvieron lugar varios impulsos y arranques poéticos bajo la más grande asfixia.

La verdadera manifestación cultural, en realidad, existe a pesar de todo, nunca precisó sellos o permisos y menos todavía de un poder como éste: biónico de abajo para arriba. Un nuevo Estado Nuevo, como el que parece esbozarse en el área cultural —paternalista, manipulador y bonachón—, sería, en 1987, más una forma de violencia que una farsa. Sólo convence y conmueve a los interesados en el poder sin gloria de las sinecuras y embajadas. Estos adquieren, cuanto mucho, derecho al *bono* (o rebusque) de la ilusoria larga vida de las recepciones lítero-burocráticas. Los otros, que "murieron" en el "frente" —lugar de los poetas—, en la diaria batalla; que no precisan legitimaciones oficiales o eventuales ministerios de cultura, lejos de cualquier oficialismo, faja o medalla, van a perdurar, aunque más no sea como fantasmas.

Pero la poesía, como decía más atrás, es artículo diario. Ocurre en todas partes: facultades, bares, arenas, videos, teatro. Si antes la gran pelea era por la edición de libros, ahora ésta ya no es tan necesaria. Tenemos la voz. Y, entonces, ahí, los planes de crédito "facilitarios" facilitan todo. Si nada existe para ser impreso, si todo quiere ser únicamente expresión descartable, cualquier babieca es suficiente.

Los juglares de hoy parecen haberse dejado contaminar por ese virus de pacotilla que está asolando Brasil. En los primeros años de la década pasada, ocurrió algo similar con la plaga Oswald de Andrade —poeta principiante *ad eternum*— diseminada por los concretos, los concretitos y los correlatos, que, aunque de diferentes edades, eran absolutamente idénticos en la poesía provinciana de cuarta que practicaban e incluso siguen practicando hasta ahora. El insuficiente abecé oswaldiano —un buen punto de partida, pero no de llegada— produjo lo que produjo: una camada de gatos locos, de compulsivos graciosos con forceps.

Recientemente asistimos a la aparición de una peligrosa epidemia de tancreditis, con poetas necrófilos de variado *pedigree*, todos ellos aspirantes, conscientemente o no, a un ficticio trono de Poeta Nacional o cosa que se le parezca, dispuestos para eso a cometer, a troche y moche, versos ufano-melancólicos que dejan la prosa del Conde Afonso Celso en pañales.

Como antídoto contra esa charlatanería, oriunda de la *kitchinette* de los concretos, de la casa de tolerancia de los marginales y de los tugurios de los juglares de ocasión, nada hay mejor que evocar la poesía de aquellos quienes no se refugian en capillas. La poesía que está en los libros de Ana Cristina Cesar, Tite de Lemos, Sebastião Uchea Leite, Angela Melim, Antonio Cícero, Rodrigo Garcia Lopes, Renato Camargo, Leonardo Fróes, Vivian Mara y Waly Salomão.

¿Y ahora, Cacho? La poesía que sirve no sirve como flor de plástico en el ojal del saco cruzado del poder. El poeta que se precie de tal no es adorno de discurso ni tampoco benjamín de la Nueva República. Prefiere, con los ojos cerrados, a la Vieja República... de Platón.

Armando Freitas Filho

Francisco Alvim

Francisco Alvim nació en Araxá, Estado de Minas Gerais, en 1938. Hasta la fecha lleva publicados *Sol dos Cegos* (1968), *Passatempo* (1974), *Dia Sim, Dia Não* (con Eudoro Augusto, 1978), *Lago, Montanha* (1981) y *Festa* (1981). Cronista literario y periodista ocasional. Alvim se desempeña actualmente como diplomático.

(sigue en pág. 21)

Traducción de Claudia Poncioni y Jorge Fondebrider

Armando Freitas Filho

PASAR EL CORAZON EN LIMPIO

Pasar el corazón en limpio
o la agenda de teléfonos
pasar
de un día a otro
sin vísperas, ápices
peripecias;
dar vuelta la página
del verano que ya enrolla
su sombrilla
su toldo
azul
de lona;
ya cierra, en shorts
sus ropas-diamante
su frenesí, su feérie
de tardes, mañanas, brillos de luna
en valijas bajo el césped
ya guarda
el sol, en el altillo
en la buhardilla, el mar
y de color
en el recuerdo
los arcoiris, los colores todos
de un puñado de confeti
caras y fiestas
echados al viento
en la corriente de las vacaciones
con el carnaval corriendo
en la sangre
con la luna a pico
golpeando en los cabellos de la playa
en la cabeza llena de arena;
el verano ya prepara
su partida
en el próximo vuelo
en el primer coche
en el último tren
mientras en cámara lenta
el otoño pedalea
—breve bicicleta de hojalata—
subiendo la ladera de la estación.

DAME VALOR, VALIUM

Dame valor, valium
porque a los cuarenta
yo no sé si yo soy yo
o si yo soy o.
A los cuarenta
la vida comienza
a ser más corta:
un futuro de anteojos
de dentaduras súbitas
y las escaleras
de repente
con más escalones;
a los cuarenta
en Ouro Preto
en el carnaval del verano
lunes
de mí
barroco, urgente y expuesto
sobre el adoquinado
desciendo la ladera
sin tiempo que perder
justo aquí
donde se pierde
como la hiedra entre las piedras
parado en las fachadas
entro
para siempre, para adentro
en la Casa de los Enta
sin ningún mueble
o silla
para descansar el equipaje
antiguo del cuerpo
y ya comienzo
a pasar
a andar
por corredores reumáticos
salas de apoplejía
cuartos sollozantes
pero no desisto de mí
ni de nada;
ni de mi corazón
que insiste y sacude
todas las cortinas
en llamas
del pecho, pidiendo socorro
paso
y sigo la visita:
paso, cálculo y bastón
de mi tacto
abre —de par en par— la partida
la puerta de servicio
la ventana desesperada golpeando
sobre el patio del viento
donde hojas de diario muertas
se arremolinan
en el terreno vacío
sin noticia.

de *longa vida*

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

Traducción de Jorge Fondebrider

Francisco Alvim

EL ECLIPSE

Dos ciegos viajan en el ómnibus
La gente de las calles se mueve contra un
inmutable
muro de cenizas
De pronto
el eclipse iguala todos los rostros
Orbitas vaciadas
Ciegos

MI PAIS

Sentir la piedra
como si no fuese piedra
sino un cáncer

El árbol el río
el sol que cae a pleno
sobre el camino.

El paisaje enfermo
consume la
mente y retina

La conciencia en agonía
dibuja la casi visible
razón del paisaje:
la gente que lo contamina.

MIREN BIEN ESTA COLINA COMPAÑEROS

Miren bien esta colina compañeros
el verde que la recubre a veces corre
por el mundo y ensucia
las calles, el aire, el rostro oscuro
y no lo apaga ni la propia muerte.

de *Sol dos cegos*

MUERTE

¿Te acuerdas de aquellos músicos
en el puente
entre la iglesia y la isla?

Hoy volví al mismo puente
en un futuro recuerdo de mí.

de *Festa*

Traducción de Pablo Bari

Chico Buarque

GENI Y EL ZEPELIN

De todo lo que es negro y tuerto
Del bajo fondo del puerto
Ella estuvo enamorada
Su cuerpo es de los errantes
De los ciegos, emigrantes
De quien ya no tiene nada
Se entregaba desde niña
En el garage, la cantina
Tras la pileta, en los yuyos
Es la reina de los presos
Las locas y los leprosos
Los chicos del internado
Y también está a menudo
Con los viejos sin salud
Y las viudas sin futuro
Ella es fuente de bondad
Y por eso la ciudad
No para de repetir:
—Tiren piedras a Geni
—Tiren piedras a Geni
Ella está para aguantar
—Ella está para escupir
—Ella se entrega a cualquiera
—Maldita Geni
Un día surgió, brillante
Entre nubes, fluctuante
Un enorme zepelín
Pasó sobre edificios
Abrió dos mil orificios
Con más de dos mil cañones
La ciudad horrorizada
Se quedó paralizada
Lista para ser jalea
Pero del zepelín gigante
Bajó su gran comandante
Diciendo: Cambié de idea
—Cuando vi en esta ciudad
—Tanto horror e iniquidad
—Resolví acabar con todo
—Puedo impedir el drama
—Si aquella hermosa dama
—Esta noche me ama a mí
Esa dama era Geni
No puede ser la Geni
Ella está para aguantar
Ella está para escupir
Ella se entrega a cualquiera
Maldita Geni
Pero de hecho sólo ella
Tan ingenua y tan sencilla
Cautivó al forastero
El guerrero tan vistoso
Tan temido y poderoso
Era de ella prisionero
Ocurre que la doncella
—Y eso era secreto de ella
También tenía sus caprichos
Y a acostarse con tal noble
Oliendo a brillo y a cobre
Prefería estar con bichos
Al oír tal herejía
La ciudad en romería
Su mano le fue a besar
El alcalde de rodillas
El obispo de ojos rojos
El banquero y su millón
—Vé con él, vé Geni
—Vé con él, vé Geni
—Así nos puedes salvar
—Y nos vas a redimir
—Tú te acuestas con cualquiera
—Bendita Geni
Fueron tantos los pedidos
Tan sinceros y sentidos
Que ella dominó su asco
Esa noche lacerante
Se entregó a tal amante
como quien se da al verdugo
El le hizo porquerías
Se relamió la noche entera
Hasta quedar saciado
Y no bien amanecía
Partió en una nube fría
Con su zepelín plateado
Con un suspiro de alivio
Ella se cambió de lado
Y trató de sonreír
Pero pronto creció el día
Y la ciudad, la romería
Ya no la dejó dormir
—Tiren piedras a Geni
—Tiren mierda a Geni
—Ella está para aguantar
—Ella está para escupir
—Ella se entrega a cualquiera
—Maldita Geni

CONSTRUCCION

Amó aquella vez como si fuese la última
Besó a su mujer como si fuese la última
Y a cada hijo suyo como si fuese único
Y atravesó la calle con su paso tímido

Subió a la construcción como si fuese máquina
Alzó desde su andamio las paredes lógicas
Ladrillo con ladrillo en un dibujo mágico
Sus ojos embotados de cemento y lágrimas

Se sentó a descansar como si fuese sábado
Comió feijão *y arroz como si fuese príncipe*
Bebió y sollozó como si fuese un náufrago
Bailó y se alegró como si oyese música

Y tropezó en el cielo como si fuese alcohólico
Y flotó en el aire como si fuese un pájaro
Y acabó en el piso como un paquete flácido
Agonizó en el medio del paseo público
Murió de contramano entorpeciendo el tránsito

Amo aquella vez como si fuese el último
Besó a su mujer como si fuese la única
Y a cada hijo suyo como si fuese pródigo
Y atravesó la calle con su paso alcohólico

Subió a la construcción como si fuese sólido
Desde su andamio alzó cuatro paredes mágicas
Ladrillo con ladrillo en un dibujo mágico
Sus ojos embotados de cemento y tránsito

Se sentó a descansar como si fuese un príncipe
Comió feijão *y arroz como si fuese lo máximo*
Bebió y sollozó como si fuese máquina
Bailó y se alegró como si fuese el prójimo

Y tropezó en el cielo como si oyese música
Y flotó en el aire como si fuese sábado
Y acabó en el piso hecho un paquete tímido
Murió a contramano entorpeciendo al público

Amó aquella vez como si fuese máquina
Besó a su mujer como si fuese lógico
Alzó desde su andamio las paredes débiles
Se sentó a descansar como si fuese un pájaro
Y flotó en el aire como si fuese un príncipe
Acabó en el piso hecho un paquete alcohólico
Murió a contramano entorpeciendo el sábado

(viene de pág. 20)

¿Hay algo que distinga a la poesía brasileña de otras expresiones poéticas latinoamericanas?

—Conozco mal la poesía de otros países latinoamericanos. Leí algo de Vallejo, de Borges, de Paz, de Neruda, de César Fernández Moreno, de Roque Dalton. Aun así arriesgo una distinción: la poesía brasileña me parece menos metafórica que la de los autores que mencioné (salvo, tal vez, la de Fernández Moreno, de quien leí "Argentino hasta la muerte"). No quiero decir con esto que no haya metáfora en la poesía brasileña. Quiero apenas sugerir la diferente manera con la que concebimos el poema, quizá a partir de una carga menos transfiguradora (lo que no significa menos imaginaria) de lo real.

—¿Qué es, en su opinión, lo más representativo de la actual poesía brasileña? ¿Por qué?

—Voy a responder hablando de la poesía que más me toca, la cual no necesariamente es la más representativa de lo que actualmente se hace en mi país. Esta poesía tiene fuertes lazos con la vida del poeta, sin ser obligatoriamente confesional. A pesar del recurso a la inmanencia, dispara emociones (convenientemente disfrazadas por los atributos de la inteligencia) trascendentes. Denota una gran tensión de lenguaje. No es experimental. Está siendo —fue, en el caso de Ana Cristina Cesar— escrita por Roberto Schwarz, Antonio Carlos de Brito, Eudoro Augusto, Vera Pedrosa, Carlos Felipe Saldanha (Zuca Sardana) y otros más.

entrevista y traducción de
Jorge Fondebrider

Chico Buarque

Los puntos de partida: un modelo de poeta en Vinicius de Moraes y un modelo de intérprete en Joâo Gilberto. Se presenta con ambos una alternativa inédita, sus canciones, a través de la letra y de su interpretación, adquieren jerarquía poética. Es Joâo Gilberto quien reubica a sus precursores, todos ellos compositores: Ary Barroso, Noel Rosa, Dorival Caymmi, Tom Jobim. Chico continúa esta tradición, los temas del samba clásico y de la bossa nova se sitúan en un nuevo contexto urbano poblado de arquetipos marginales. Gente humilde y penas cotidianas traducen la preceptiva brechtiana en poemas que adquieren, en ocasiones, la dimensión de relato. Con recursos de la poesía tradicional y la alternancia de un vocabulario culto y popular, Chico Buarque actualiza la posibilidad del poema como canción. Poemas y canciones se articulan en su actividad teatral. De 1965 es la música para la versión teatral del poema de Joâo Cabral de Melo Neto "*Morte e vida Severina*" —ex-

(sigue en pág. 22)

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

(viene de pág. 21)

periencia que repite y amplifica con la "expansión" del poema de Jorge de Lima *"O grande circo místico"*. En 1967 estrena *Roda Viva*, inmediatamente censurada por la dictadura de turno. En 1973 escribió con Ruy Guerra *Calabar ou o elogio da traiçao*. En 1975 estrena la pieza *Gota d'Agua*, que retoma el tema de la *Medea* de Eurípides. En 1978 se presenta la *Opera do Malandro*, resultado de su trabajo sobre dos textos clásicos acerca del poder, el dinero y la capacidad corruptora de ambos: *Beggar's Opera*, de John Gay, y *La ópera de los tres centavos*, de Bertolt Brecht, probablemente su más importante punto de referencia. Todos estos textos recrean una constante: tanto poética como temáticamente la mujer se presenta como elemento dinámico de los dramas y es importante destacar que la casi totalidad de nombres propios en las canciones corresponden a mujeres ("Ana de Amsterdam", "Geni", "Barbara", "Rita", etcétera). Arquetipos de distintos caracteres, las mujeres aparecen en la poesía de Chico Buarque desde una perspectiva absolutamente femenina. A veces se las coloca en una posición sumisa: mujeres sometidas, casi esclavas, como en *"Mulheres d'Atenas"*, o mujeres más o menos despreciadas, como en *"Folhetim"* o *"Atras da Porta"*. En otras ocasiones, la mujer toma la primera persona y dice al hombre que hace tiempo dejó: "Cuántos hombres me amaron / mucho más y mejor que vos" *("Olhos nos olhos")*. De todas maneras, la descripción de la mujer, en tanto miembro de un grupo, llegado el caso, marginal, está orientada en la misma dirección que la de un albañil, un ladrón o un vagabundo. Estos personajes, a los que se suman los chicos de la calle, los *favelados* y el ambiente del fútbol, introducen la visión política de Chico Buarque. Todos ellos se ligan con el tema del exilio. Así, la política se conjuga con un tono más próximo al desarraigo que al panfleto. El exilio se convierte en una zona también marginal; el destierro del poeta, tema recurrente desde la antigüedad clásica, se presenta ahora con ironía y una buena dosis de humor: "Pero no digas nada / que me viste llorando / y a los de la pesada / deciles que voy tirando" *("Samba d'Orly")*.

Después de veinte años de vigencia, Chico Buarque está fuera de toda discusión. Así como se sabe que Brasil tiene su carnaval hacia fines de febrero o principios de marzo, así como es incuestionable la calidad de sus futbolistas, la indiscriminada popularidad de Chico Buarque es un hecho irrevocable.

Pablo Bari

Caetano Veloso

Caetano Veloso irrumpe en el escenario poético brasileño con una declaración de principios en la que también participa Gilberto Gil. En 1968 se edita su álbum *Tropicalia;* allí aparecen, por primera vez, las constantes de su actitud frente a la poesía: la ruptura, la experimentación y la vanguardia. Así, sus poemas, fuertemente incorporados a la tradición de la poesía brasileña y de la música popular, conforman un modelo de vanguardia. Los mismos disponen una nueva relación con el lenguaje y con el sonido, de la misma manera que los poemas concretos de la década anterior plantearon una distinta relación con el espacio. La clave es una aproximación diferente al portugués, que acentúa la desarticulación de cada verso. Mediante el uso exacerbado de las posibilidades fonéticas —algo ya probado por el concretismo, la poesía de proceso y la poesía-praxis— el verso se transforma en un gesto de invención, en una máquina de producir sentido. A esto hay que agregar la especial predilección que manifiesta Caetano por las posibilidades combinatorias que ofrece cada idioma en particular. Por esta vía se conjugan en su obra vínculos excéntricos: la reunión produce canciones en inglés con ritmo de samba. Se advierte en este recorrido un efecto de retorno sobre la lengua natal, que lo lleva, en uno de sus últimos discos *(Velô)* a concebir la lengua, en un sentido amplio y múltiple, como patria.

Con la presencia del periplo de Pessoa en la memoria, Caetano recobra en sus textos la herencia literaria del portugués. En las canciones de Caetano Veloso se traducen algunas de las consignas de Pessoa, las cuales son recogidas sin modificaciones: "Navegar es preciso, vivir no es preciso" *("Os argonautas")*. Allí, la metáfora del mar alude inequívocamente al "Crear es necesario", que Pessoa recoge de los antiguos navegantes portugueses. Se conjugan también las influencias de Drummond, Oswald de Andrade y el concretismo. Un nuevo ejercicio de traducción se advierte en tales referencias. De este modo, Caetano consigue que las voces de los otros se manifiesten en su poesía en una nueva versión original.

Poeta erudito, traductor, licenciado en filosofía, Caetano Veloso habla desde distintas vertientes. Durante el período concretista, traducciones, manifiestos, ensayos e incluso poemas concretos se constituyen como expresión del deseo de modernizar la cultura brasileña. Actualizar lenguajes, afirmar la evolución formal, divulgar las figuras claves de tal afirmación, en definitiva, internacionalizar el proceso brasileño y también introducirlo en un circuito más amplio.

Pablo Bari

Traducción de Pablo Bari

Caetano Veloso

EL ME DIO UN BESO EN LA BOCA

El me dio un beso en la boca y me dijo
La vida es hueca como el peinado
De un bebé sin cabeza
Y me morí de risa
Y él: como la madriguera de una zorra ebria
Y dije: basta de charla
De pozo sin fondo
Yo sé que el mundo
Es un flujo sin lecho
Y sólo en el hueco de tu pecho
Corre un río
Pero él aceptó que la vida es buena
Aunque apenas sea una corona:
La cara es el vacío
Y él sonrió, se rió, se rió, se reía
Y yo dije: basta de filosofía
A mí me basta que un intendente arregle un poco
La ciudad de Bahía
Ese hecho afectaría a toda la gente de esta tierra
Y nosotros veríamos nacer una paz caliente
Los hijos de la guerra fría
Sería un anti-accidente
Como una rima
Desactivando la trama de aquella profecía
Que Vicente me contó
Según la astronomía
En noviembre del año que comienza
Siete astros se alinearán en Escorpio
Como en el día de la bomba de Hiroshima
Y él me miró
Me habló así, muy por encima
Delfim, Margaret Thatcher, Menahem Begin
La política es el fin
Y que la crítica no toque la poesía
Time Magazine dice que los Rolling
Stones ya no caben en el mundo del Time
/Magazine
Pero yo digo (él dijo)
Que lo que ya no cabe es el Time Magazine
En el mundo de los Rolling
Stones Forever Rockin' and Rollin'
Por qué sentir desprecio por los vivos
Y fomentar deseos reactivos
Apaches, punks, existencialistas, hippies, beatniks
Innovadores de todos los tiempos
Y yo dije sí, pero sí, y no, no es eso
Apenas algunos santos, no sé si tantos, en sus
/cantos
Solitarios
Pero él me dijo: estás triste
Porque tu dama te abandona
Y no resistís cuando aparece
Ella viene, instaura su cosmético caótico
Y empezás a mirar con mirada gótica
De cristiano legítimo
Pero yo soy negro, mi viejo
Yo sé que eso no niega y más bien activa
El viejo ritmo mulato
Y el león ruje
El hecho es que existe un istmo
Entre mi Dios
Y tus dioses
Yo soy del clan de Djavan
Vos sos hincha de Donato
Y no nos interesa la trinidad cristiana
De Dylan Zimmerman
Y él diría algo más
Pero la canción tiene que terminar
Y yo respondí:
El Dios que vos sentís es el Dios de los santos:
La superficie iridiscente del globo hueco,
Mis dioses son cabezas de bebés sin peinado
Era un momento sin miedo y sin deseo
El me dio un beso en la boca
Y yo correspondí aquel beso.

LOS CHICOS BAILAN

Pinta una estrella en la lona azul del cielo
Pinta una estrella allá
Pinta un malandra y en el malandra otro
/malandra
Fluctúa angelical
Uno por uno, uno por uno, uno por uno, uno por
/uno
Ahora esboza un salto, sale pero no sale
Todos saben volar
(Baby, Boca, Charles)
La tribu blue, nomadismo, tienda-templo
Circo trascendental
(Jorge, Pepeu, Bola, Didi)
La historia del samba
La lucha de clases, los mejores pases de Pelé
Todo va filtrado ahí
En ese espacio azul, en aquel templo azul, en ese
/todo azul
Ellos bailan, ellos bailan, ellos bailan, todos ellos
/bailan
Danza-molienda
Danza-dibujo, danza-trapecio, danza-oración
Molienda-redención.

VACA PROFANA

Respeto mucho mis lágrimas
Todavía más mi carcajada
Así inscribo mis palabras
En voz de una mujer sagrada
Vaca profana, poné tus cuernos
Por fuera y sobre la manada

Dueña de divinas tetas
Derramá la leche buena en mi cara
Y la leche mala en la cara de los caretas

Sigue la "movida madrileña"
También te mata Barcelona
Napoli Pino, Pi, Pau, Punks
Picassos moviéndose por Londres
Bahía omnipresentemente
Río y bellísimo horizonte

Vaca de divinas tetas
La leche buena toda en mi garganta
La mala leche para los "puretas"

Quiero que haya un amor Bethania
Stevie Wonder, andaluz
Como el que tuve en Tel Aviv
Cerca del mar, lejos la cruz
Pero en composición cubista
Mi mundo Thelonious Monk's blues

Vaca de divinas tetas
Tu bien es sólo para el hueco, que me falta
Y que el resto inunde el alma de caretas

Soy tímido y zaparrastroso
Torre trazada por Gaudí
San Pablo es como el mundo entero
En el mundo un gran amor perdí
Caretas de París y New York
Sin penas estamos ahí!

Dueña de divinas tetas
Quiero toda tu leche en mi alma
Nada de leche mala para los caretas

Pero yo también sé ser careta
De cerca nadie es normal
A veces sigue en línea recta
La vida, que es mi bien/mi mal
Y nada más, las "ramblas" del planeta
"Orchata de chufa, si us plau"

Diosa de asombrosas tetas
Gotas de leche buena en mi cara
Lluvia igual de buena sobre los caretas.

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

Traducción de Claudia Poncioni y Jorge Fondebrider

Ana Cristina Cesar

SIN TI BIEN SOY LAGO, MONTAÑA

Sin ti bien soy lago, montaña.
Pienso en un hombre que se llama Herberto.
Me acuesto a fumar bajo la ventana.
Respiro con vértigo. Ruedo en el colchón.
Y sin bravata, corazón, aumento el precio.

"EN ESTAS CIRCUNSTANCIAS EL PICAFLOR VIENE SIEMPRE POR MILLONES"

Este es el cuarto Augusto. Avisó que venía.
Me lavé las axilas y los piececitos. Preparé el té.
Por si me olía... Ay, qué mareo me da
el azúcar del deseo.

SABADO DE ALELUYA

Escucha, Judas.
Antes de que partas a tu baile.
La muerte nos absorbe enteramente.
Todo es árido abrigo.
Eterno olor a talco.
Mesa dispuesta, y las ganas de la voluntad.
El deseo de buscar uno por uno
y pronunciar el escándalo.
Hablar sin ser oída.
Desplegar pendencias: te deseo.
Indiferencia fanática al todavía no.

21 DE FEBRERO

Ya no quiero la furia de la verdad. Entro en la zapatería popular. Detrás de mí llueve. Gatos amarillos circulando en el fondo. Abomino los gatos, Baudelaire querido, pero busco en la vitrina un modelo brutal. Tranquilo, dolor; sabio como debe ser, no tan generoso. **Recibe el afecto que se encierra en mi pecho.**[1] *Me calzo decidida donde los gatos fingen que me aman, juveniles, reales. Antes yo usaba 36, cenicienta, paso a paso, pulgarcito, pagar en la caja, recibir adelante. Mi dolor. Dame la mano. Por acá, lejos de ellos, querido, oí. La marcha de esta noche. Se asoma sobre los años en este pulso. Bello bello. Tengo todo lo que hiere. Las alemanas marchando como hombres. Las escenas más bellas del romance el autor no las supo comentar. No me dejes ahora, fiera.*

[1] Verso del himno a la bandera de Brasil.

CASABLANCA

¡Locura mía, cálmate!
¡Vestí galochas en tus tontas y habitadas pestañas!
Este sonido de la sierra de afilar cuchillos
no llegará siquiera cerca de tu jardín de taquicardias...
Esos resortes que gimen en el cuarto de al lado.
Roberto Carlos que gime en las curvas de Bahía.
El perfume de cabellos en el cine embriagador en la fila de adelante...
Las chimeneas espuman para mis ojos,
las hélices del adiós despiertan para mis ojos.
Los zuecos y las campanas me despiertan rápidamente
en la madrugada hecha de binóculos de Gavia
y lluvias de bidé que escucho rígida en las sábanas de tela.

NOCHEBUENA

Nochebuena.
Estoy bonita que es un desperdicio.
No siento nada.
No siento nada, mamá.
Me olvidé
Mentí de día
Antes solía escribir
Hoy beso a los pacientes a la entrada y la salida
con desvelo técnico.
Freud y yo peleamos mucho.
Irene en el cielo desmiente: dejó de
cojer a los 45 años.
Sin embargo soy doncella
que estrena unas puntas que andan feas,
pisan más de lo debido,
me llevan indeseable cerca de las
botas negras
claro.

MEDIA NOCHE, 16 DE JUNIO

No vuelvo a las letras que duelen como una catástrofe. No escribo más. No milito más. Estoy en el medio de la escena, entre quien adoro y quien me adora. Desde aquí, en el medio, siento la cara acalorada, mano helada, ardor en la garganta. La jauría de londres caza mi maldad pueril, cándida seducción que toma y da y luego exige respeto, madame jabalí. No soporto perfumes. Hurgo con la nariz el traje de él. Aire de Mia Farrow, translúcida. El horror de los perfumes, de los celos y del zapato que era gemela perfecta del celo negro que brilla en la garganta. Las novias que preparé, cerradas, blancas. Hijas del horror de la noche, completamente nuevas, mareadas de sus ramos. Tan triste cuando extermina, dulce, insomne, mi amor.

Ana Cristina Cesar

Ana Cristina Cesar —que también firmaba Ana C. y Ana Cesar— nació en Río de Janeiro el 2 de junio de 1952. Hacia 1968 pasó un año en Londres, comenzando así a viajar por el mundo. De vuelta en Brasil, dio clases, tradujo y escribió para revistas y diarios alternativos. Sus primeros poemas fueron publicados en la antología *26 Poetas Hoy*, de Heloísa Buarque de Holanda, quien caracteriza a la poesía de Ana Cristina en los siguientes términos: "Poesía de calidad, culta. Fascinación por el límite. Trazo distintivo: el ejercicio —casi obsesivo— de la correspondencia. Cartas. Diarios. Postales. Muchos *post scriptum*. (...) Entre Ana y el texto, entre Ana y la vida, había la elipsis, el placer del pacto secreto con su posible interlocutor. A eso ella llamaba 'pathos femenino'. De eso ella hizo, seguramente, la mejor y la más original literatura producida en los años '70". Por su parte, A. Freitas Filho escribe: "Ana Cristina encaraba la modernidad: 'Nada es nacional', decía, ejemplarmente en su último poema. Tal vez por eso (sufrimientos aparte guardados en el fondo de nuestros corazones), haya muerto temprano —puro pasaje permanente, muchas alas y un desdén por lo que podría ser raíz. El lugar que ocupa está, por tanto, en la línea del horizonte: virtual y veloz. Su verso, que pertenece a la vertiente cultivada por la generación que comenzó a aparecer en 1970, es hoy piedra de toque para toda la poesía brasileña que se llame nueva; con sus motivos y matices estilizados que se dejan acompañar, en el fondo, por una brusca e inusitada melodía que parece haber sido hecha por la sutil mezcla de cristales, *heavy metal* y tafetán. (...)"

Durante la década pasada, Ana Cristina Cesar publicó una investigación sobre literatura y cine, hizo una maestría en comunicación y lanzó sus primeros libros en ediciones independientes (*Cenas de avril* y *Correspondencia completa*). Luego, otra vez en Inglaterra, realizó un Master of Arts en traducción literaria. En Essex, su lugar de estudio, publicó *Luvas de Pelica*. Nuevamente en Río, trabajó en periodismo y en televisión. En 1982 publica la primera edición de *A tus pies*, suerte de poemas completos.

Se suicidó el 29 de octubre de 1983.

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

El inspector Suárez y el caso Benedetti

¿Por qué, a pesar de su popularidad, el poeta Mario Benedetti no era incluido en las antologías de poesía latinoamericana? El inspector Suárez recibió el encargo de resolver este extraño caso, que los críticos literarios no podían dilucidar. Por cincuenta australes al día, más los viáticos, Suárez aceptó, y se embarcó al Uruguay en un raudo aliscafo. El resto es leyenda (o sea, hay que leerlo).

por Elvio E. Gandolfo

Capítulo uno: El encargado

Llovía. Una tierna lluvia de otoño circulaba desde la mañana temprano sobre los vidrios coloreados de la comisaría. Suárez hizo un bollo con un papel inútil, y le erró al canasto, como siempre. "Viernes", pensó. Caminó hasta el cesto, levantó el papel, lo tiró cuidadosamente. Volvió al escritorio. La mujer y los hijos de Suárez lo habían dejado solo ese fin de semana. Pensaba con cierto rencor en la casa vacía, las horas aburridas, el sordo odio que le daba mirar televisión, nunca lo bastante intenso como para apagar el aparato antes de tragar un par de horas de imbecilidades. "Me vendría bien un caso suplementario. Unos pesos", pensó, aunque sabía que lo necesitaba más como forma de pasar el fin de semana que como refuerzo económico. Para colmo el lunes y el martes eran feriado de carnaval, dos días muertos, en que bien podría quedarse en casa, si no estuviera tan sola.

A las tres y media el cabo Gurméndez le avisó que tenía una llamada.

—¿Quién es? —preguntó Suárez, molesto.

—Goncalves.

—Páselo, páselo —dijo Suárez, mientras manoteaba un cigarrillo. "La vida te da sorpresas", se dijo, divertido. Goncalves casi nunca llamaba si no era para encargarle un caso extraoficial.

Después de los saludos de rigor, de las bromas, de cierto humor agresivo que usaban los dos desde que se conocieron en el entierro de Ludueña, Suárez le preguntó qué quería: estaba ocupado pero haría lo que pudiera por él.

—Es un caso delicado, Suárez —dijo la voz parca de Goncalves, que jamás lo tuteaba—. Hay gente, no puedo decir quiénes, que quieren averiguar por qué Mario Benedetti, a pesar de sus ventas enormes y de la gran popularidad de algunos de sus poemas, rara vez es incluido en antologías de poesía latinoamericana.

—¿Está seguro de que es *eso* lo que quieren averiguar, Goncalves?

—No le entiendo, Suárez.

—Tal vez en realidad quieran saber por qué el hombre murió en la indigencia, a pesar de que lo recibieron con bombos y platillos cuando volvió. Digo yo, como cosa mía.

—Benedetti vive, Suárez.

—No me diga. Se ve que no iee los diarios.

—El que usted dice es *Di* Benedett*o*, Suárez. ¿Qué pasa? ¿Se le mezclan las fichas con el feriado largo?

Suárez carraspeó.

—Quería saber si estaba al tanto. Ponerlo a prueba, Goncalves. Ya sé quién dice usted. El uruguayo.

—Eso es.

Por suerte, en cuanto Goncalves lo corrigió, Suárez recordó que hacía muchos años, tal vez veinte, se había levantado a una empleada del Once con una conversación chispeante sobre *La tregua*, que un amigo le había prestado y que vio sobre el mostrador, con un marcador de plástico, junto a una pila de medias para hombres.

—Por lo que yo recuerdo, el hombre es más bien cuentero —dijo.

—No, Suárez. En algún lado tiene que haber visto algo. Han hecho hasta posters. "Porque te quiero y no..." —entonó Goncalves.

—"Porque te *tengo* y no..." Disculpe que lo corrija, Goncalves.

—¿Vio cómo se iba a acordar, Suárez? Una memoria desordenada, pero servicial, la suya.

—Sí. El sesenta.

—No, empezó antes: en el cincuenta.

—No, no: ¡Quiero decir que lo leí en el 60! Lo llevaba pegado el conductor entre los chirimbolos del parabrisas. Lo tenía confundido. Creía que era de Kahlil Gibran. Discúlpeme, Goncalves.

—Disculpado. ¿Y? ¿Agarra viaje o no?

—No sé: vea, como le dije, estoy ocupado. Además creo que eso es más bien trabajo para críticos.

—No me joda, Suárez. ¿Se cree que no probé?

—¿Y?

—Nada. Gente difusa, que esquiva el bulto, gente sin espinazo, incapaz de un sí o un no definitivo. Salvo un par de tipos que le cayeron con todo: pero se notaba que era odio personal. Necesito alguien objetivo, que investigue y haga un informe. ¿Usted tiene la obra?

—No, Goncalves. A mí no me saque de Baldomero y Michaux, ya sabe. Además creo que con leer no alcanza —Suárez estaba pensando en los cuatro días muertos—. Creo que va a haber que viajar a Montevideo, investigar sobre el terreno.

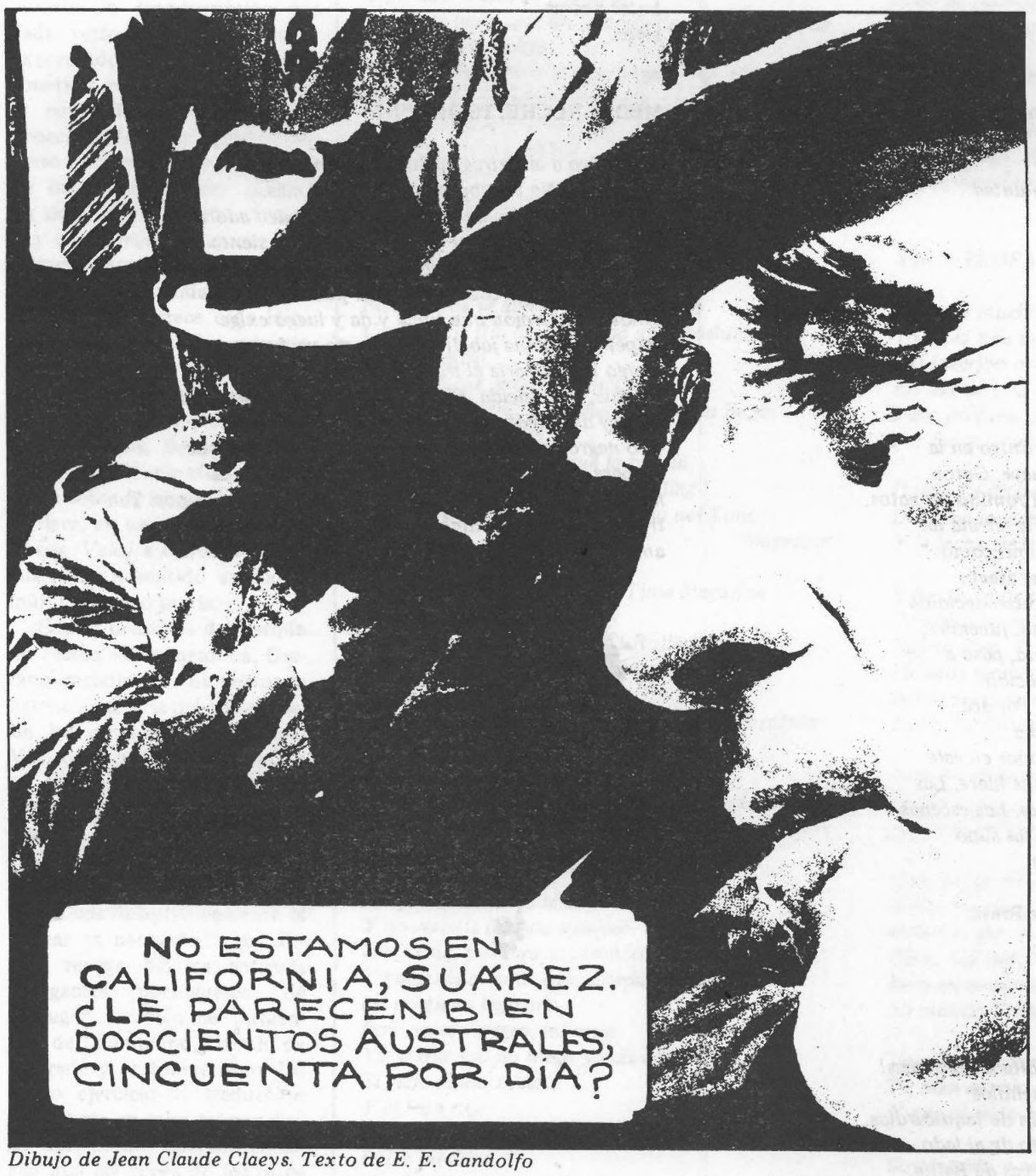
—De acuerdo, Suárez. Esta gente está dispuesta a correr con los gastos. Le puedo alcanzar los pasajes hoy, a última hora. Le mando un pibe. ¿Cuánto le parece por día?

—Treinta dólares, y los viáticos.

—No estamos en California, Suárez. ¿Le parecen bien doscientos australes: cincuenta por día?

—Bueno, si no hay más remedio.

Arreglaron un par de detalles más: no podía ser en avión. Los clientes tenían un canje con aliscafos. Suárez aceptó. Cuando colgó, hizo otro bollo con una hoja de papel en blanco y lo arrojó al cesto: embocó perfecto.



Dibujo de Jean Claude Claeys. Texto de E. E. Gandolfo

Capítulo dos: Los testigos

Hacía diez años que Suárez no pisaba Uruguay. El último verano en que había podido hacerlo fue el del '76. Incluso había probado pidiendo envíos en comisión relacionados con algún caso de falsificación. Pero en las altas esferas había estado en capilla siete años, hasta el '83. Les irritaban los pedidos de las comisarías de barrio, sobre todo si los hacía un corpulento inspector llamado Suárez, a quien se le ocurría ir a entierros de maleantes, o leer dos o tres libros aparte de La Fija. Después, le había resultado más barato ir con la familia a Mar del Plata, donde Goncalves siempre le conseguía alquileres regalados.

"Suárez recordó que hacía muchos años, tal vez veinte, se había levantado a una empleada del Once con una conversación chispeante sobre La tregua."

En cuanto pisó el cemento del puerto en Colonia, volvió a sorprenderlo, como diez años atrás, el cambio del aire: viento, frescura, un cielo alto de nubes dispersas que se veían iluminadas por el reflejo de los focos de la ciudad y de la luna, casi llena. Había cambios, pero pocos: una especie de corredor de plástico azul para llegar hasta la aduana, un par de carteles corridos de lugar. El kiosco de bebidas y cigarrillos, en cambio, seguía siendo pequeño. Nostálgico, Suárez pidió un cortado y contempló cómo lo preparaban: el vaso mediano de leche, el café muy espeso goteando desde la máquina express sobre la espuma blanca. Lo saboreó despacio: era largo, alimenticio.

En el viaje había hojeado los dos únicos libros que tenía de Benedetti: *La tregua*, que no le había devuelto al amigo aquella vez de la empleada, y *El cumpleaños de Juan Angel*. Al hojear la primera revivió la impresión inicial: una historia pequeña, bien contada. En el segundo, una biografía en verso, el cabeceo pertinaz del aliscafo lo sumió en un sueño del que despertó cuando ya entraban al puerto.

Mientras miraba las repetidas palmeras que iluminaban los faros del ómnibus en la noche, camino a Montevideo, se trazó una estrategia mínima. Ante todo llamaría a Perelman, un periodista entrerriano que trabajaba en el diario *El País*, y que vivía en Montevideo desde hacía más de quince años. Le pediría nombres, datos. Si encontraba a alguien que le diera una opinión más o menos

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

estructurada y convincente sobre la escasa, casi nula inclusión del hombre en antologías, realizaría una versión personal más o menos cambiada, y listo el pollo. Disfrutaría de tres días de tranquilidad, y capaz que hasta se tiraba a algún casino del Este, a probar suerte. Si no, tendría que leer la obra, y decidir él. "Después de todo, uno es un profesional: por algo le pagan", pensó, adormecido.

Por suerte Perelman trabajaba de noche. Era un lector voraz, un pelirrojo alto, que a Suárez siempre le había recordado un poco al Pájaro Loco. Lo llamó desde la estación de ONDA y Perelman le pidió quince minutos para solucionar un par de titulares, y encontrarse con él en un bar.

Cuando lo vio cruzar hacia la mesa instalada en la vereda (hacía calor a pesar del viento; la cerveza era buena, aunque demasiado gasificada), lo vio viejo, distinto. Pero en cuanto sonrió y empezó a hablar, le resultó el Perelman de siempre. Le contó con rapidez lo que lo había llevado a Montevideo, los datos que necesitaba. Ante todo, le dijo, le interesaba conocer su opinión.

—No seas atorrante —Perelman sonreía—. Querés ahorrarte laburo. Pero eso es poco serio, che. Yo no te voy a decir nada. Probá con esos nombres que te di. El ahora está en Europa; ellos al menos lo conocen al tipo. Yo no, pero lo leí. En todo caso, si te queda tiempo antes de irte tomamos otro café y comparamos impresiones. Y leé la obra, viejo. Es larga, pero en un par de días podés despacharla. Viniste sólo a eso, ¿no?

Suárez le dijo que sí. Se preguntaron por viejos amigos. Después intercambiaron datos sobre los mutuos trabajos. Perelman le contó irritaciones eternas con un armador del diario: "Un incapaz absoluto: te deja espacios en blanco, titulares colgados, párrafos cortados a mitad de frase. Pero no hay quien lo mueva: es una buena persona, te dicen. Y es cierto. Pero en *Clarín*, o hasta en *Crónica*, ya le habrían dado el raje hace años".

Desde la costa les llegó una ráfaga fuerte de viento. Una pareja de músicos —un guitarrista de traje cruzado y una mujer inverosímil, vestida de violeta—, entraron al bar y descerrajaron una versión temblorosa de "Desde el alma". Suárez se rió, Perelman también. Pero cuando arrancaron con el segundo tema, sonrientes, esperpénticos, consideraron que era demasiado, pagaron y se fueron. Suárez acompañó a Perelman al diario, y después siguió caminando hasta la rambla. Se quedó largo rato contemplando el agua negra, disfrutando del viento. Después subió al centro, compró un par de semanarios, tomó un café en el Sorocabana y terminó leyendo hasta las dos de la mañana en una pieza del hotel Cervantes.

La mañana resultó perfectamente infructuosa. Llamó a los nombres que le había dado Perelman. Se citó escalonadamente con ellos en bares distintos. Había inventado una historia: preparaba las fichas sobre literatura rioplatense de una enciclopedia que se editaría en Colombia, y necesitaba datos sobre Benedetti. Lo de Colombia explicaba la corpulencia y la tez marrón de Suárez, sospechosas en un medio intelectual, y los supuestos quince años que había trabajado en Buenos Aires, su acento.

El primero que entrevistó fue un tipo enorme, de anteojos. En cuanto le contó en detalle lo que le había adelantado por teléfono, el gigante vaciló un poco, apretando un terrón de azúcar en la mano. Después dijo:

—Ante todo, es un buen tipo. Tiene un libro muy bueno, *La tregua*. Y a mí, personalmente —dijo, con cierta timidez—, me gustaban las cosas humorísticas de él. Pero poesía leí poco, tiene como catorce o quince libros. No me quedaron muy grabados. Hay uno: "Porque te tengo..."

—"...y no" —completó Suárez. Después le agradeció, y se despidieron.

En el segundo bar lo esperaba una mujer delgada, nerviosa. Lo escuchó con atención, aunque lo interrumpió a medio camino.

—Entiendo, entiendo. ¿Quiere mi opinión en dos palabras? Un buen tipo, realmente.

Suárez alzó una ceja; la mujer captó que debía ser más precisa. Habló de *La tregua* y de muy buenas notas sobre literatura uruguaya. "Sobre todo las que hizo antes de irse." Poemas había leído pocos.

A las tres de la tarde Suárez hizo un repaso de las seis opiniones con que contaba: en todas figuraba la constancia expresa, monocorde, de que Benedetti era un buen tipo. "Linda manera de zafar", masculló. Estaba irritado, lógicamente. Sospechaba que la vaguedad de opiniones sobre la poesía del hombre era semejante a la que había enfrentado Goncalves en la gente que consultara en Buenos Aires. No le quedaba más remedio que ganarse el pan con el sudor de sus ojos. Iba a tener que leerlo.

Capítulo tres: Las pruebas

Compró los libros en un local de 18 y Yi. Lo atendió una muchacha muy amable. Le informó que Benedetti iba recogiendo toda su producción en un tomo, *Inventario*, que crecía sin fin a lo largo de los años. Sólo quedaba afuera, por el momento, su último opus: *Preguntas al azar*. Suárez le dijo que llevaba los dos. La muchacha le preguntó si se lo envolvía para regalo.

—¿Son para sus hijos?

—No, no: para mí. ¿Por qué?

Se enteró de que los compradores más fervientes eran estudiantes. De pronto se le ocurrió preguntarle a la muchacha qué le parecía: se sintió aliviado cuando *no* le dijo que era un buen tipo. Confesó en cambio que sólo había leído el último, y que el libro que sí la había subyugado era *La tregua*. "Me pareció divino", suspiró. Suárez no dejó pasar la oportunidad de comentarle que la muerte de Laura Avellaneda lo había impresionado como si se tratara de una amiga. "Me costó reponerme", dijo con voz profunda. Hablaron un poco más y Suárez le preguntó en qué horario trabajaba, a qué hora salía. Después se despidió, asombrado de la eficacia de *La tregua* como tema de conversación, a lo largo de más de veinte años.

El gigante tenía razón: el hombre había escrito catorce libros, nada menos. Más de seiscientas páginas. El *Inventario* era pesado, y decidió leerlo en el bar que quedaba a una cuadra del hotel. Por suerte *Preguntas al azar* era manejable en una cama. Tal vez lo leyera en la noche. Se palpó el bolsillo del saco: tenía el lapicito mocho que siempre usaba para marcar, una especie de fetiche.

Empezó a las cinco de la tarde. Iba pidiendo un café tras otro, más tarde un par de cortados, para esquivar la acidez. Afuera atardeció, anocheció, cayó la noche movida del sábado. Había elegido una mesa apartada de los ventanales, y la luz era buena. Cuando abandonó, a las diez, había llegado a 1969. Es decir: había leído los primeros nuevos libros de Benedetti, en orden cronológico, hasta *Letras de emergencia*. Necesitaba detenerse. Sentía un dolor en la espalda y un poco entumecidos los brazos. Era hora de alimentarse. Preguntó dónde había una parrilla cercana. Después de comer un buen trozo de carne a las brasas rociado con vino tinto, volvió al bar. Repasó las marcas de lápiz, releyó algunos poemas. Después se quedó abstraído, mirando la calle.

El primer libro, *Sólo mientras tanto*, había sido escrito entre 1948 y 1950, cuando el tipo tenía cerca de 30 años. Era un primer libro bastante seguro, algo no asombroso a esa edad. Se advertían dos temas que preocupaban en particular al yo poético (porque al yo personal Suárez no lo conocía, algo que lo aliviaba para opinar): la soledad y Dios. Suárez se fijó en algunas marcas: "Ahora en cambio estoy un poco solo / de veras solo y solo"; "Vuelvo recién del último silencio / y estaba Dios o algo así como Dios / desolando puntual mi sueño"; Estoy solo como una estatua destruida, / como un muelle sin olas, como una simple cosa / que no tuviera el hábito de la respiración / ni el deber del descanso ni otras muertes en cierne". Eran preocupaciones bastante densas para un hombre de apenas 30 años. Atrás de las líneas no costaba imaginar insomnios, desvelos, preocupaciones hacia adentro. Suárez recordó que Benedetti había ido a un colegio alemán, que venía del interior, que era un excelente traductor de Musil (se lo había recordado Perelman, en el bar). De todos modos el libro no era demasiado personal, el cuidado con que estaba escrito era más un modo de ocultarse que otra cosa. De los poemas, prefería el discreto romanticismo de "Asunción de ti".

Con el segundo libro, *Poemas de la oficina*, el tipo había dado en el blanco. En primer lugar, era unitario, tanto en estilo como en temática. Era la traslación eficaz de lo que había hecho el viejo Mariani en Buenos Aires con sus *Cuentos de la oficina* (Suárez atesoraba un ejemplar de la primera edición, de 1925). En el lenguaje, aparecían adelantos del coloquialismo de los años '60, puntos muy cercanos a Cortázar, incluso tics molestos aún poco difundidos, como el de pegar palabras: "sí señor enseguida / comonó, cuandoquiera"; "me meto en el atraso / hastacuandodiosmío". El modo de cortar de Cortázar: "saludamos a usted atentamente / y desde allí los años y quién sabe". Había algunos golpes bajos, cursilones: "y, claro, está prohibido llorar sobre los libros / porque no queda bien que la tinta se corra"; imitaciones fónicas: "Jefe / usté está aburrido". La angustia personal, casi metafísica del primer libro, se volcaba ahora en una cruel mirada sobre la gente, en un pesimismo pegajoso: "dejar que la vida transcurra / gotee simplemente como un aceite rancio"; "endosan el destino como un cheque / y eructan aquiescentes, sin provocar a nadie". El clima era sostenido, con dos poemas que Suárez prefería: "Angelus", por su cortante ironía, y "Licencia", que resumía bien la depresión de las dos semanas de alivio anuales cuando se las comparaba con las 50 restantes.

"A las tres de la tarde Súarez hizo un repaso de las seis opiniones con que contaba: en todas figuraba la constancia expresa, monocorde, de que Benedetti era un buen tipo."

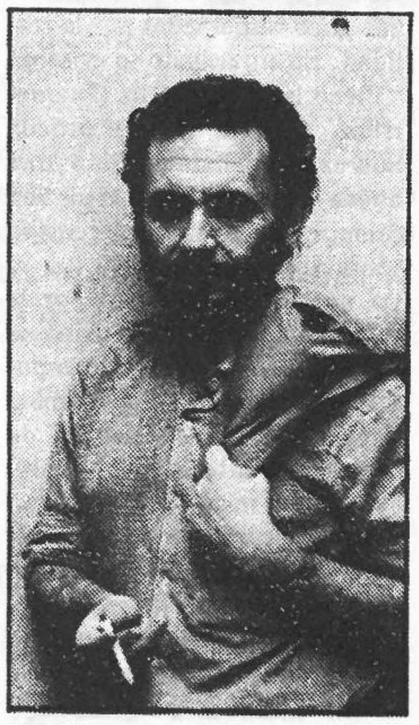
En el libro siguiente, Suárez había empezado a sentir molestias concretas. Lo irritaba que el pegoteo de palabras hubiera pasado al título: *Poemas del hoyporhoy*. A su vez las sutilezas de los dos libros anteriores entraban en territorios de seguridades vocingleras, de amenazas poco respaldadas por la realidad. En un trabajo se avisaba: "Viene la crisis. / Ojo. Guardarriba". Por lo que recordaba Suárez, que había vivido una buena sucesión de crisis en Buenos Aires, éstas repercutían sobre todo abajo. A su vez el yo poético preocupado por la soledad y la falta de Dios se burlaba de sí mismo, se amputaba una parte de sí al afirmar: "qué vergüenza / carezco de monstruos interiores". Aparecía, en el mismo poema, una curiosa actitud de cordura entendida como falta de riesgo, como fingimiento de salud anímica: "qué vergüenza / me encantan las mujeres / sobre todo si son consecuentes y flacas / y no confunden sed con paroxismo". A Suárez también le gustaban las flacas, pero nunca había podido distinguir con precisión aquel límite. Después había poemas lisa y llanamente malos: "Ese voto", un "Padrenuestro latinoamericano" mucho más largo y menos eficaz que el original bíblico. Como si no pudiera controlar del todo sus "demonios interiores" reaparecía el Dios ausente. El yo poético lo imaginaba dormido, y se preguntaba: "si Dios no se despierta / qué pasará diosmío". Hacia el final esas obsesiones reaparecían en "Cinco veces triste", una clásica producción del insomnio, donde Dios era "sólo un barco viejo". Y había una especie de decisión por la blanda cordura cuando se afirmaba: "a las siete abriré los ojos / y otra vez pondré el hombro sin quejarme / y escucharé el estruendo universal / sin que me engañen ruidos secundarios". A Suárez le parecía una lástima ese pase a segundo plano de los propios fantasmas, para dejar paso al bochinche de la calle.

La tendencia se acentuaba en los libros siguientes. Allí aparecía, por otra parte, un tipo de poesía que Suárez siempre había detestado. La había bautizado Canilla Abierta: un flujo ininterrumpido de palabras, que perdía toda forma, como un chorro que saliera de un grifo, llenara un balde, lo rebalsara y siguiera fluyendo, interminablemente, con un ritmo mecánico, que en vez de resaltar sonidos y palabras, los limaba hasta dejarlos romos, por una sobrecarga de sentido. Era lo que pasaba con gran parte de *Noción de patria*, un libro de 1963. Había además insólitas fealdades: "en el aire hay un olor de *felonía*" (el subrayado era de Suárez). Aparecía otro aspecto que molestó aún más profundamente a Suárez: el odio, una especie de alegría de la muerte que nunca había soportado. En un "Obituario con hurras" se aconsejaba: "a no olvidar que éste / es un muerto de mierda". Y aparecía esa palabra vaga, omniabarcadora, que de tan gastada y poco precisa había perdido todo sentido: "pueblo". Para

(sigue en pág. 26)

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

Todos bailan



La columna de
Daniel Freidemberg

DE UNA LIBRETA DE APUNTES:

"A ESTA ALTURA, ya no me importa *cuántas* notas pongo en un acorde sino *cuáles*": cito de memoria (la oí por radio) una opinión del bajista Charlie Haden. Y recuerdo otra de un director de cine, creo que Hitchcock: "La mejor música de películas es la que pasa inadvertida para el espectador". Encuentro en esas declaraciones un virtual programa para la poesía. Es grato imaginar una poesía así. ¿Porque no existe? No suelo hallarla, en todo caso, en lo que se escribe ahora.

(Septiembre del 86)

ANOTACIONES DE UN INSOMNE, a las cuatro de la mañana, con un montón de libros sobre la cama y dolor de cabeza. "Algo falta: belleza, vibración. Estamos enfermos de estrategia y fatiga. El aburrimiento no es el peor de los pecados: es el no confesar (confesárselo a uno mismo) que 'esto aburre'. Lo perverso no es el Poder: es la sed de poder hinchada por la impotencia de quienes sólo en el Poder (ilusorio) encuentran un eco perceptible. Contra lo que decía Boido, la poesía se vende *(corrijo: la producción amparada en ese rubro): no al que mejor paga sino al que mejor palmea la espalda. Se escribe* para *la crítica o —peor— para la Historia de la Poesía. Que un poeta pruebe, que lo prueben sus textos, que mi inteligencia y mi sensibilidad le interesan, que las quiere conquistar. Lo demás es profesión, cortesía, convivencia democrática."*

(Octubre del 86)

EN LOS 80, dice Umberto Eco, el lenguaje ininteligible ya no canoniza, pues la criptografía pasó a ser legalizada como señal de valor.

"Señal", subrayo. No "factor de valores poéticos" (como la "criptografía", digamos, de Rimbaud). Subrayo "legalizada": ni un solo medio que incluya crítica teatral ignoró las obras de Emeterio Cerro, y ningún crítico (pienso en *La Nación* y *Clarín*, pienso en alguna modesta publicación allegada al PC) se atrevió a cuestionarlas. ¿Temieron violar la "legalidad"? Me resisto a encontrar una poesía que no subvierta algo: se opone —creo— a la idea misma de "lo poético" ("belleza= subversión de la percepción rutinaria", algo así).

¿Cómo se hace, entonces, cuando el criptograma y el *nonsense* son sellos de autoridad y cuando el vitalismo declarativo aburre por, entre otras cosas, redundante? Atreverse a escribir, me parece, sin escudo protector ni estilístico ni ideológico. ¿Volver a barajar y empezar de nuevo, cada uno a su modo, acaso? Cada uno a su modo y sin amparo: "sé tú mismo", aconsejaba Darío, como si fuera fácil.

(Noviembre del 86)

LEYENDO EN Diario de Poesía *a D.G. Hélder, su nota sobre el "neobarroco" argentino: la "no significación" que advierte DGH, ¿no se podrá admitir como música? Imaginemos que ya no se trata de comunicar, sino de sencillamente dejarse extasiar por las relaciones entre los significantes. Abandonar la pretensión de entender algo, dejar de buscar algo en los significados: limitarse —literalmente— a gozar o admirar la danza de las sonoridades. Claro que cómo se hace, tratándose de palabras, para ignorar los significados: en los mejores casos, actuarían como un ingrediente (no el más importante) que colorea los juegos verbales. Por qué no suponer que una "escritura de superficie" se lee de otro modo, se paladea de otro modo. Producen "más una textura —describe Helder— que un texto": me es grato, a veces, pasar la mano por algunas superficies, sin exigirles otra cosa. Siempre que no se me quiera hacer pagar por algo más cuando sólo se me vende textura. Y, mucho menos, que se decrete por ley la abolición de los significados. Lo que me molesta en algunos "neobarrocos"* no es *su no-significación, sino los residuos de significación que* inevitablemente *arrastran y no logran dominar. Me placen bastante (no tanto, claro, como Montale o Cátulo Castillo: son mis gustos) ciertas conformaciones de texturas que no intentan —cito a DGH— "hacer pasar una vaciedad por plenitud". Cuando a esa rebarba de significación la hacen funcionar como complemento de la textura, ya no como torpe "ruido semántico", disfruto. Los que lo consiguen, por supuesto, son muy pocos.*

(Abril del 87)

(viene de pág. 25)

colmo el hombre lo tuteaba para amonestarlo: "pueblo / estás quieto" le decía, "cómo / no sabés // cómo no sabés todavía // que eres el viento / la marea // que eres la lluvia / el terremoto". Suárez suspiró hondo. Insólitamente, sin embargo, el libro incluía "Corazón coraza", y comprobó que seguía siendo una joyita lírica, bien lograda, ideal para enroscar corazones adolescentes, y hacer recordar después esa época de la vida.

Los libros siguientes hasta *Quemar las naves*, del '69, no cambiaban mucho el panorama. Seguía habiendo tropiezos graves: "la antigüedad de tu conciencia hectárea", "las nubes con sus gordas / pantorrillas de lluvia". Se afirmaban además los peores defectos de lo que Suárez llamaba Estética Politizada: el desprecio por la palabra, herramienta primordial ("palabra blanda / silaboba", le llamaba a la palabra juguetona); la intención de obtener efectos seguros sobre el mundo ("que golpee y golpee / hasta que nadie / pueda ya hacerse el sordo"); la sonrisa envarada del buen ánimo a la orden ("quiero que me relates / tu último optimismo / yo te ofrezco mi última / confianza"); la culpa masoquista ("a pesar de mi pan y de mi suerte / me siento miserable"); el desprecio por el oficio o torvo arte ("hay una paradoja en esta época / (...) / que nosotros artistas / peleemos por un mundo / que acaso nos resulte inhabitable"). El dios ausente hacía una fugaz aparición: "inventarte es mi forma de creerte". Había muchos puntos más marcados por el lapicito romo de Suárez, pero pidió la cuenta. Se fue a dormir con un gusto un poco amargo en la boca. Lo atribuyó al café.

Capítulo cuatro: Caso cerrado

El domingo amaneció magnífico, lleno de sol. Cuando abrió los ojos Suárez tardó en recordar dónde estaba. Después enfocó los libros sobre la mesa, el entorno de la habitación, recordó el hotel, y la ciudad rodeándolo afuera. Se sentía bien. Se afeitó tarareando entre dientes, y bajó a tomar un suculento desayuno. Llevó los libros y el lápiz. Se limpió los labios con una servilleta, sacudió las migas de medialuna de sobre la mesa y se dijo: "A terminar de una vez con esta historia". Se zambulló en *Letras de emergencia*, del '73. Suárez recordaba que era un año clave para Uruguay. El dato no dejaba de proyectar un cono de sombra sobre gran parte del libro. En él aumentaban al extremo tendencias de los inmediatamente anteriores. En más de una ocasión Suárez estuvo a punto de abandonar, sin saber si reír o llorar. Había un tremendo desprecio igualitario en "Noche de sábado", donde se decía que "toda la democracia salió a la calle / con sus adictos y drogadictos"; se insistía en el suicidio de imaginar una realidad futura donde la voz individual, personal del poeta sería definitivamente reemplazada por "el grito de varios millones de gargantas / capaces de reír y llorar como hombres nuevos y mujeres nuevas", futuro estentóreo que Suárez estaba seguro de no llegar a conocer. Lo mejor del libro, para Suárez, era un trabajo irónico: "La secretaria ideal", una liviana canción en la huella de Brassens, por su falta de pretensiones. En cambio "Chau" se convertía en sombríamente profético en su amenaza: se le avisaba a banqueros y hombres del poder "que la historia es terca / y esta vez sí se te acerca / la obligación del espiante" y se insistía, sin saber que el vuelco sería inverso al esperado: "que aquí se acabó la joda / y empieza la cosa en serio".

En contraposición, los *Poemas de otros* mostraban un tono de repliegue: retrocedían el odio al enemigo, la seguridad agresiva, y aparecían las dudas y quiebres de la derrota. Una serie de *Trece hombres que miran*, mostraban a personajes que miraban el cielo, la tierra, la luna, el techo. Pero el poema que a Suárez le parecía paradigmático de la crisis del yo poético, era el "Hombre que mira sin sus anteojos". Al sacárselos, ese yo descubría que "las fronteras entre cosa y cosa / entre tierra y cielo / entre árbol y pájaro" eran "deshilachadas e indecisas". Más importante aún, aquel futuro al alcance de la mano, fácil, violento y esplendoroso, se transformaba en "un caleidoscopio de dudas". A Suárez eso le parecía una lección bien aprendida. Pero había un "pero", donde la decisión era volver a la seguridad: "pero llega el momento en que uno recupera / al fin sus anteojos / y de inmediato el mundo adquiere / una tolerable nitidez". A Suárez le dieron ganas de gritar un "no" ante semejante renuncio, casi como cuando le gritaba una advertencia al muchachito en las matinés de la infancia, un "¡por ahí no, gil!" cuando lo veía acercarse al precipicio o el bosque donde lo aguardaba la emboscada. Desde luego, con los anteojos puestos "el futuro luce entonces arduo / pero también radiante". Y el final fue realmente demoledor para Suárez: "decididamente" decía el problematizado yo poético, "decididamente / no voy a perder más mis anteojos". ¿Por qué? Porque "por un imperdonable desenfoque / puede uno cometer gravísimos errores".

Suárez sentía tal tristeza que llamó al mozo:

—Una caña doble —le pidió—. Sin hielo.

Despachó el resto del *Inventario* con agilidad. Eran menos de las nueve y pudo terminarlo antes de la una. Lo marcó con cuidado, cumplió con su deber. Pero desde aquel punto clave de los anteojos, se sintió fuera del mundo del autor, distanciado. Cuando terminó, subió al cuarto y bajó con *Preguntas al azar*. Lo liquidó después de almorzar, tomando un café junto a los ventanales del Sorocabana, con un glorioso viento que entraba por los ventanales y agitaba las cortinas. También con él fue puntilloso, profesional, poniendo C. A. en los que predominaba la Canilla Abierta, B. en los que le parecían Buenos poemas, E. P. donde asomaba su cabeza de hidra la Estética Politizada. Regresó al hotel, se sentó con los dos libros ante la pequeña mesita de la habitación y repasó las anotaciones.

Por momentos reía, liberado. Jamás podría aceptar, por ejemplo, que "el amor es también una alcachofa"; ni que el apoyo a Cuba o Nicaragua implicaba cierta indiferencia ante el estalinismo en Europa, como sugería "Hechos/noticias". Al releerlos, volvió a conmoverse con un par de poemas límpidos y bien armados: "Los formales y el frío" y "Abrigo", donde latía la emoción sin coartadas y a la vez sin trampas. También incluyó en la lista de poemas rescatables "Infancias", "Referencias" y "La madre ahora", donde afloraban las sensaciones del exiliado que regresa.

Hizo la cuenta: eran unos quince poemas, sobre un total de más de cuatrocientos. "Escaso" se dijo Suárez. "Sobre todo si se piensa que son buenos poemas, no grandes poemas." Suárez no era un teórico: sencillamente le parecía que ninguno de esos trabajos estaba a la par de la docena de mejores poemas de Nicanor Parra, Baldomero Fernández Moreno o Henri Michaux, porque recurrir a Vallejo o Lezama Lima era jugar sucio. La conclusión: si Benedetti no era incluido en una antología general de la poesía latinoamericana, a Suárez le parecía correcto. En cambio veía lógico, incluso necesario, que apareciera en antologías temáticas (del estilo *La poesía amorosa en América Latina*, o *Poesía combatiente de Latinoamérica)*, o en una antología regional, dedicada a Uruguay, o al Río de la Plata.

Guardó los papeles con las anotaciones en la billetera. Había terminado. Sentía la gran satisfacción del deber cumplido, del caso cerrado.

Bajó a caminar por las calles frescas del atardecer. El problema era cómo presentarle las conclusiones al cliente. Si se tratara del propio Goncalves, no habría sentido escrúpulos en ser brutal, directo: "Es malo, querido amigo. Pocos buenos poemas en mucha hojarasca". Pero la otra gente podía tomarlo a mal. Iba a tener que armar una explicación extensa, matizada. Y lo mejor era empezarla con una nota positiva. Diría que, ante todo, se trataba de un buen tipo. Había abundantes testimonios al respecto.

Satisfecho con la fórmula elegida, empezó a caminar con paso de campeón hacia la librería céntrica, a ver si la muchacha aceptaba salir a cenar.

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

CENTRO CULTURAL GENERAL SAN MARTIN

TALLERES Y ENCUENTROS LITERARIOS

Coordina: Orfilia Polemann

Vlady Kociancich
SEIS ESCRITORES EN BUSCA DE UN PERSONAJE
Invitados: ADOLFO BIOY CASARES - ISIDORO BLAISTEN - SILVIA PLAGER - OSVALDO SORIANO - LILIANA HECKER - MEMPO GIARDINELLI

Emeterio Cerro
EXPERIMENTACION TEATRAL

Elsa Osorio
TALLER DE NARRATIVA

Ignacio Xurxo
TALLER DE EXPRESION ESCRITA CON ORIENTACION

Roberto Ferro
LA NARRATIVA DE JULIO CORTAZAR

Santiago Perednik
ESPACIO DE ESCRITURA POETICA

Osvaldo Gallone
NARRATIVA CONTEMPORANEA LATINOAMERICANA

Silvia Plager
TALLER DE NARRATIVA

Santiago Perednik
LA POETICA DE OLIVERIO GIRONDO

Osvaldo Quiroga
INTRODUCCION A LA HISTORIA DEL TEATRO

Susy Rivera
TALLER LITERARIO PARA ADOLESCENTES

Rosamaría Pereira
RAYUELA: TALLER DE JUEGOS CREATIVOS PARA NIÑOS

Rodolfo Alonso
TALLER LIBRE DE POESIA

Orfilia Polemann
INICIACION A LA LECTURA CRITICA

Emilia Pages
TALLER DE LITERATURA PARA LA TERCERA EDAD

Lila Weinschelbaum
MAS SOBRE CUENTOS INFANTILES

Isabel Roteta
LA CUENTISTICA CONTEMPORANEA LATINOAMERICANA

Ricardo Sánchez
NARRATIVA ESPAÑOLA DE POSGUERRA

Beatriz Borovich
DISTINTOS ENFOQUES EN LA CUENTISTICA POLICIAL DE MANUEL PEYROU

Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires
Secretaría de Cultura

Sarmiento 1551

Entrada libre y gratuita

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

Nueva York: Poesía y efectos especiales

¿Cómo recoge la poesía el desafío de esta atmósfera de simulacro y avidez de comunicación? ¿Cómo moverse en este vacío de realidad? Las disyuntivas de la poesía entre la postmodernidad, la nostalgia, la búsqueda de un camino propio, en el babélico Manhattan de hoy.

por María Negroni

Es una tarde cualquiera en Manhattan y una sale por ahí. ¿Qué hay de interesante en poesía? Bueno, se puede asistir a alguna de las trescientas *poetry readings* listadas en el New York City Poetry Calendar del mes, o puede ir a ver la última película de Lerner y MacAdams sobre la vida de Jack Kerouac, o tal vez el film que acaba de lanzar a la poeta —y cantante— Laurie Anderson a la pantalla gigante. Otro estreno: la película "Waiting for the Moon", sobre la vida y la poesía de Gertrude Stein. Una de estas cosas. Después terminará metiéndose en alguna Tower Records, la cadena de disquerías más famosa de Manhattan, para pararse estupefacta ante la Sección Spoken Word Cassettes donde todo por el mismo precio y a gusto del mejor postor se pueden conseguir las obras completas de E. E. Cummings leídas por James Mason, o lo mejor de Whitman por Rex Harrison junto con Sófocles o Ezra Pound por él mismo (para los quisquillosos).

Pero las sorpresas del destino son inagotables. Probablemente una saldrá de la disquería anonadada y, dispuesta a volver a casa, tomará un bus o el subte y junto con los avisos del mejor café de Colombia (en español) o de Benson and Hedges (en inglés) verá un afiche que dice: "Compre los últimos Collected Poems de Robert Creely" o "Atención, el último libro de poemas de Margaret Atwood, ahora en paperback"; incluso hay letreros ¡con versos y todo!

Así es. La poesía ha accedido al espectáculo. Pero no hay que engañarse. No se trata de un regreso a la antigüedad. Aquí el gesto es hacia el mercado. La poesía se ha lanzado a la aventura como la música al video, echando de paso por tierra aquellos supuestos con que creíamos entenderla.

Entretanto, los poemas que se escriben (y se leen) no facilitan demasiado las cosas ya que, al menos como tendencia, es notoria su adhesión a una poesía de superficie, descriptiva, exteriorista, es decir, provocativamente lanzada también a la conquista del público.

No se me escapa que el fenómeno poético neoyorquino es heterogéneo casi por definición y que resultaría torpe tratar de reducir a un solo perfil experiencias que van desde la "poesía del lenguaje" de John Ashbery hasta el furor de la poesía feminista, y donde lo plural es sin duda el signo bajo el cual se congregan distintas poéticas, entre ellas la homosexual, la poesía negra o la poesía neorriqueña.

Sin embargo, no es menos evidente esta suerte de proliferación de una poesía que a primera vista confundiríamos con una lírica "rosa" dada su trivialización, y cuyos rasgos más visibles serían el uso de un registro abiertamente confesional o biográfico, el humor y la informalidad en el marco de una simplicidad sintáctica y léxica a veces apabullante.

Si la literalidad y un proceso de banalización son frecuentes, no es lo simple lo que está en juego sino, sospechamos, un rebuscamiento de lo simple, que es consciente de sí mismo y se solaza en mostrar —como una moda retro— lo que "suena al oído" abriendo el abanico a los gustos ¿mediocres? ¿populares? de la cultura de masas al tiempo que coquetea y se burla de las convenciones literarias.

Una poesía constituida de esta forma, aunque no elude el collage, la elipse u otros recursos de la poesía "moderna", es obvio que está lejos de sus marcas herméticas y tensas y de sus razonamientos, sus plurisignificaciones y sus opacidades casi inaprensibles. En su lugar, diríase que opta sin remilgos por una especie de pragmatismo comunicativo. ¿O será mejor llamarlo avidez compulsiva de comunicación?

A esta altura, las reacciones son ya múltiples y contradictorias. Si un primer sacudón nos lleva a la sospecha de que la poesía ha sido afectada en lo más íntimo en su capacidad de formular y revelar al mundo las promesas de lo nuevo (aun en el lenguaje), es imposible a renglón seguido no percibir un sorprendente placer, algo de leve e ingenuo, una alegría que se afirma en un vaciamiento casi expreso de toda intención cognoscitiva, toda meta o utopía programática.

La pregunta es entonces qué hacer. Cómo entender el desafío de aquello que ya no se pretende a sí mismo como una propuesta acerca de la índole de lo real sino que se ufana más bien de su propia voluptuosidad, esa capacidad de suscitar el llanto o las carcajadas (además de los aplausos) de cientos de personas entusiasmadas. Y que se queda allí, soldando el vínculo inmediato y espontáneo con la vida, ganando una nueva sensibilidad, tal vez más adecuada a la atmósfera esmirriada de estos tiempos postmodernos.

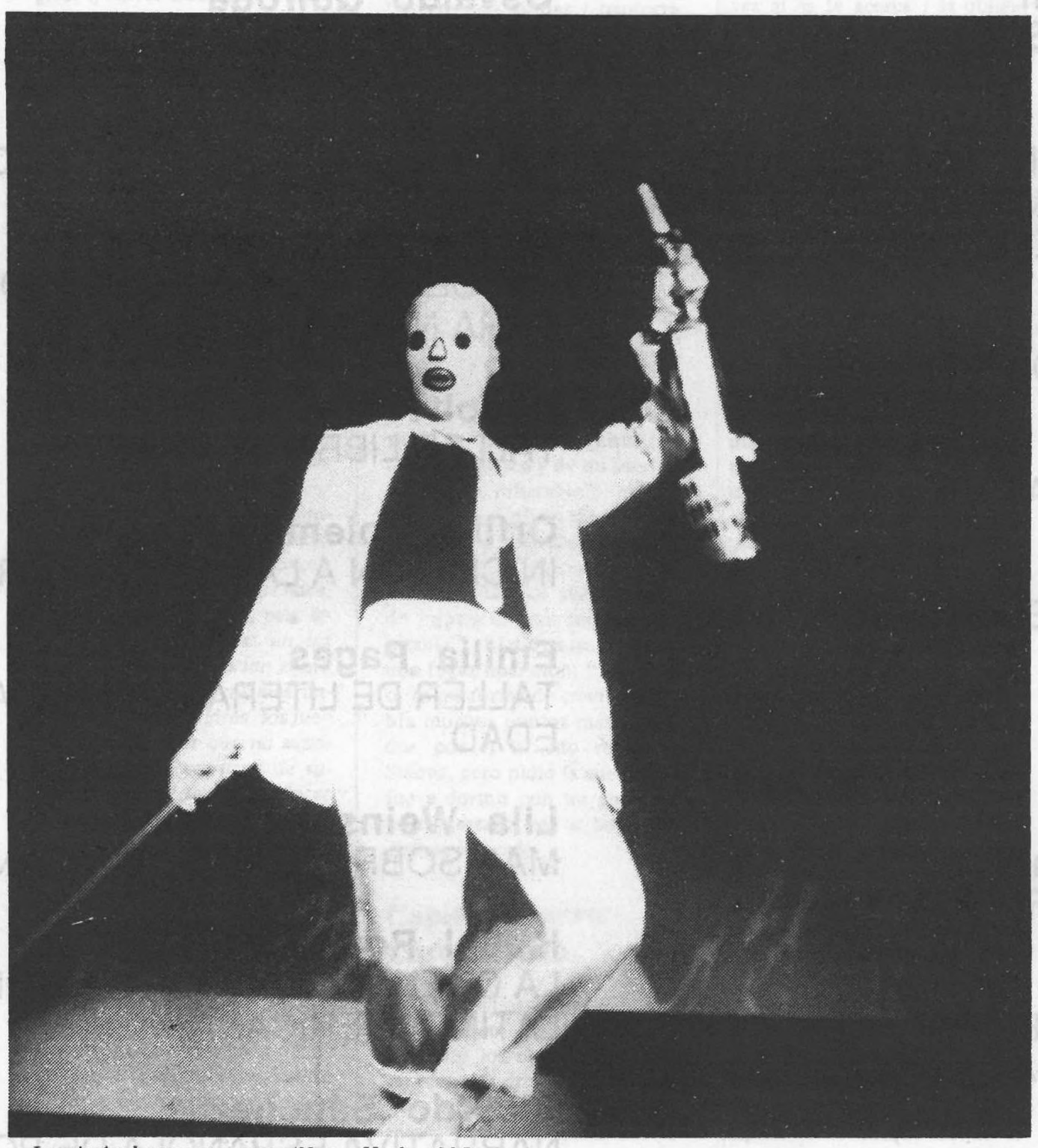
Voluptuosidad y ligereza, pareja inseparable si las hay, no se dan así como así. Giramos la cabeza en busca de alguna tradición, o en su defecto, algún cisma profundo y sorprendente que permita explicar cómo se ha llegado desde Wallace Stevens hasta acá.

Lo cierto es que otra poesía existió y fue escrita aquí en este siglo. Louis Zukofsky, Gertrude Stein, Charles Olson o Sylvia Plath, para no mencionar a T. S. Eliot, Ezra Pound y tantos otros, aludieron a un mundo fragmentario y crispado, en lenguaje paralelo a los devaneos en la tela de Marcel Duchamp o los exabruptos atonales de Schoenberg.

Es cierto que en el medio, guerras aparte, vivió —y tuvo éxito— la generación beatnik. Pero ni los poemas de Jack Kerouac ni los de Gregory Corso ni incluso los del Allen Ginsberg de los viajes a la India, podían alardear de "productos masivos". Su creación apuntaba más bien, en golpeteo preciso, casi obsesivo, a las vibraciones de una sociedad carcomida por el hastío y la evaporación de unos cuantos "American dreams". (¿Qué otra cosa fue aquella odisea múltiple, longitudinal de Kerouac recorriendo *On the road* un país demasiado ancho, demasiado desconocido?)

El fenómeno actual, sin embargo, arranca ahí. Pues sin duda, la poesía que se escribe hoy comparte con la de los '60 su estrategia "beat", eso que la hace escribirse de boca a la experiencia, ser tributaria de una oralidad que engarza, sin duda, en Whitman.

El resto es ya terreno de las diferencias.



Laurie Anderson en escena (Nueva York, 1987).

"He aquí la nueva voltereta de la poesía para permanecer en un medio que le niega la palabra. El yo se sube a la tarima y despliega su personaje, se vuelve simulacro de sí para que la platea pueda ver el espectáculo."

Me parece en este sentido casi obvio afirmar que nada está como era ni será ya de la forma en que lo percibía una sociedad convulsionada y despierta en los '60. La "woodstock generation", con sus movimientos pacifistas o de liberación sexual y racial ha sido desplazada por las bravuconadas de la administración Reagan, una escalada nuclear sin precedentes o el síndrome del SIDA.

Para no hablar del progreso: un mundo para el cual la realidad se ha pasado de moda y que a cambio nos ofrece una experiencia novedosa y vicaria de la mano de las telecomunicaciones. Proliferación de signos, hologramas, sonidos cuadrofónicos u olores artificiales son, apenas, algunos de los elementos por medio de los cuales la convención de la informática —puesto que de eso se trata— hace del simulacro lo real.

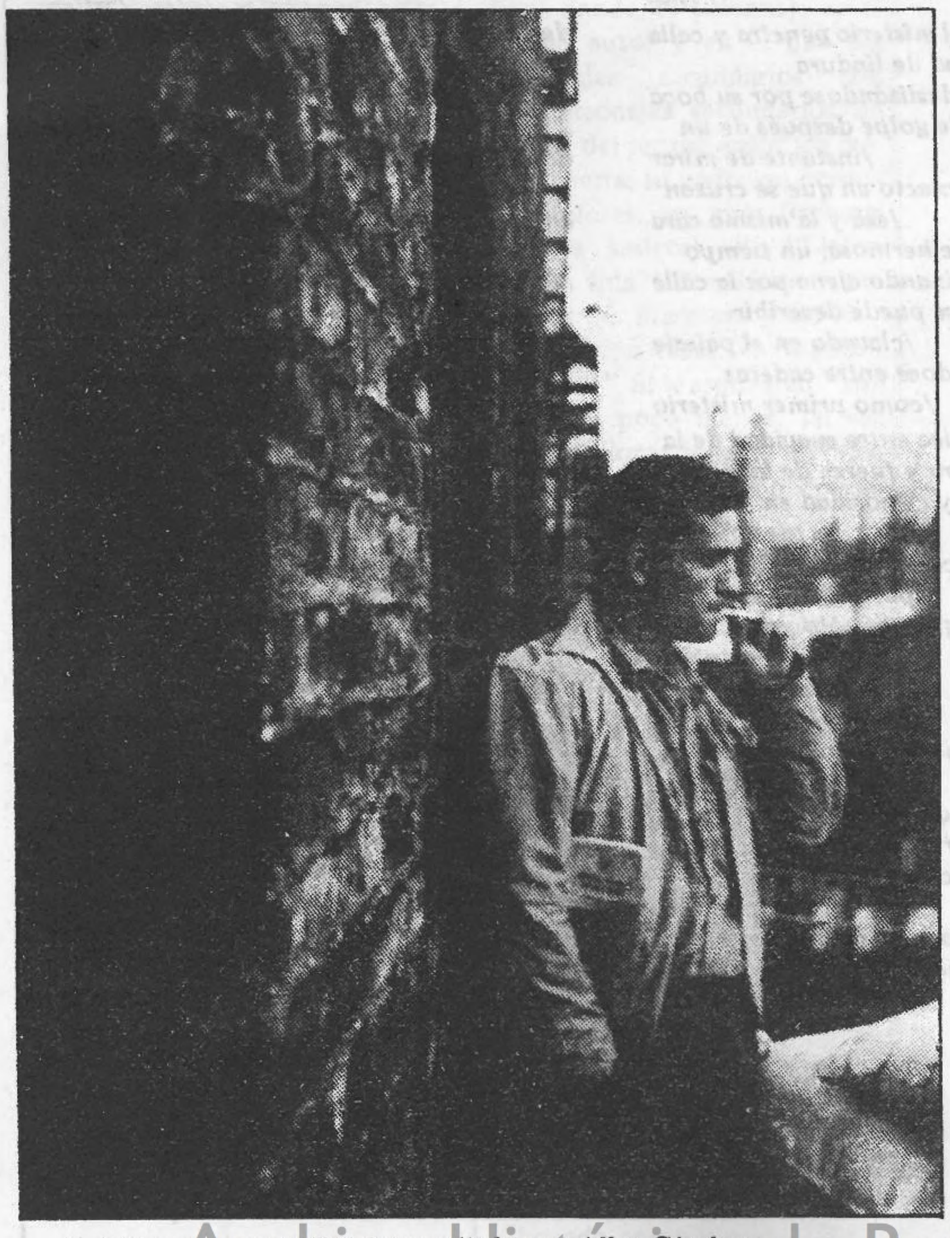
¿No sería entonces posible ver en esta especie de elefantiasis subjetiva así como en la

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

banalización del discurso metafórico tradicional un síntoma de la angustia que producen el anonimato, el aislamiento, la pérdida de referencia, en todo caso una indiferenciación de valores y criterios? ¿No será que al citar y mezclar distintos tipos de dicciones, la supuesta "narratividad" poética está poniendo en escena el modo en que la proliferación de objetos y signos afuera del texto nos expone sin tregua a un pastiche de información y mensajes parcializados e inconexos? ¿Qué sentido puede tener en este contexto, la dramatización de una identidad equívoca —pero identidad al fin—, lo sea ésta a través de la crispación, el movimiento o la multiplicación?

Sin embargo, nada obsta a la representación. Nada impide el *remake*. He aquí la nueva voltereta de la poesía para permanecer en un medio que le niega la palabra, reclamándole más y más imágenes, en un sinfín de necesidades que preceden, también en el campo de la creación artística, vertiginosamente a los objetos. El yo, entonces, se sube a la tarima y despliega su personaje, se vuelve simulacro de sí para que la platea pueda ver el espectáculo. Si el mundo se reduce a unos cuantos derroches, si la experiencia se abisma permanentemente frente al exceso de lo visible (y vivible), el arte y la poesía no pueden sino apurarse a subir al tren, o morir.

Linda Hunt y Linda Basset como Alice B. Toklas y Gertrude Stein en "Waiting for the Moon".



Jack Kerouac, en 1953, fotografiado por Allen Ginsberg.

Pero entiéndase bien, ninguna catarsis. El mundo se ha vuelto demasiado explícito, dejando en pie sólo las luces de la nostalgia. Nostalgia que inunda también el hablar poético, pero ya no como nostalgia del tiempo o del ser (trasuntados en una exacerbación del lenguaje y la sintaxis) sino de las apariencias mismas y del cuerpo, en su versión más superficial.

Pienso ahora en Pessoa. Si un heterónimo suyo afirmaba en un verso la percepción simultánea de "la Tabaquería, como cosa real por fuera" y de los sueños "como cosa real por dentro", deduzco de ello que, además del sueño y de la neurosis (o la lucidez) que delata el heterónimo, hay, todavía, para ese "sujeto" una tabaquería y una ventana. Esto me parece central. Su conflicto consiste en habitar ese abismo (aquel lugar donde apariencia y realidad no son deslindables) y los disloques del extrañamiento que el mismo supone, que contiene.

Nuestro mundo de imágenes, en cambio, derrumba definitivamente la ventana, cancela la tabaquería. Entonces el sujeto queda vacío de realidad y se desespera por los efectos especiales de la representación y el escenario. La poesía, en tales circunstancias, juega su carta: a riesgo de tornarse un vehículo acrítico y descalificado de expresión, se hace eco de los reclamos (los dobla/expone) y en esa misma medida, apuesta su capacidad de aprehensión sensible en un proceso que puede transformarse en un modo de conocimiento y comunicación colectivos.

En todo caso, elige por salida un regreso. Allí donde se ha perdido toda perspectiva, se mide, otra vez, con el silencio mientras su suerte queda ligada como nunca al porvenir incierto de todos.

Nueva York, febrero de 1987

CH / SH / H y NABOKOV

Estimado señor Fondebrider:

Ante todo, felicito a Vd. y a cuantos integran esa publicación por el buen material que contiene.

Como no dudo de que han de interesarles los aportes de los lectores —no tanto por su importancia, ya que a veces han de carecer de ella, sino por el deseo de participación que demuestren—, me refiero brevemente al excelente dossier Nabokov.

1) En el ensayo sobre Pushkin, Vd. menciona al autor Pouchkine, lo que en francés es correcto, ya que en este idioma la *ch* es suave, como en "chat" por ejemplo. No sucede lo mismo con el español, ya que la dura *ch* poco se asemeja a la pronunciación de la ш rusa, que suena parecida a la *sh* inglesa o la *sch* alemana, por lo que estimo que la grafía Pushkin sigue siendo preferible para los que leen español, a pesar de carecer este idioma del fonema *sh*.

2) En su meritorio trabajo "Lolita, desde la poesía", el Sr. Daniel Samoilovich desliza la ingeniosa ocurrencia de que el nombre de Humbert Humbert prefiguraría a Humbert Humphrey, quien llegó a ser vicepresidente de los Estados Unidos. Pero sucede que el nombre de este último era Hubert H. (Horatio) Humphrey, lo que hace perder substancia a la aliteración invocada.

Sin otro motivo que estas sencillas observaciones, saludo a Vd. con toda consideración.

Hugo T. Schultz

ACLARACION Y FELICITACIONES

Señor director:

En mi selección de libros de poesía de 1986, aparecida en la encuesta realizada por Uds. en el número 4, se ha deslizado un error en el nombre del autor del libro "Fábulas de mutación", que apareció como Ramón Miery, cuando en realidad se llama Ramón Minieri, autor que vive en Río Colorado y a quien no conozco.

Aprovecho la ocasión para felicitar a D. G. Hélder por su artículo "El neobarroco en la Argentina". Más allá de que sus opiniones puedan o no ser compartidas, me pareció un excelente ensayo sobre una corriente poética reciente en la Argentina que informa con claridad meridiana acerca de tentativas difíciles de desentrañar.

Horacio Armani

EN RESUMIDAS CARTAS

Mirta Graciela Itchart, de Bahía Blanca, nos cuenta que, finalmente, consiguió el número tres y que en su ciudad "aún no hay un movimiento de escritores, pero estamos tratando de reunirlos por medio de la Cooperativa de Escritores del Sur", que confluyen en una revista de la cual acusamos recibo. Rafael Roldán Auzquí, de Córdoba, se declara asiduo lector del *Diario de Poesía* y nos comenta la dificultad cordobesa para localizarlo. Desde Paraná, María Elena Barbieri dice que "llegan muy pocos ejemplares, pero más que eso, ¡nadie sabe que llega!", dato que agradecemos, así como la efeméride espacial ("Treinta años de la huida al espacio del Sputnik"), que nos permite ubicarnos en la historia. Para Pedro A. Bigatti, estudiante en Mansilla —Pcia. de Entre Ríos— "ha sido una gran alegría" encontrarse con esta publicación. Por su parte, Raúl Comba, de Banderaló, señala que el *Diario* es importante para los poetas y para quienes "pueden llegar a descubrir a través de la poesía una nueva forma de interpretar la vida". Marcos Eduardo Doño nos envía poemas y estas líneas que agradecemos profundamente: "Respeto este *Diario de Poesía*, tanto en lo estético como en lo ético, y creo que (...) le ha quitado la cara tristona y el moño a lunares que la gente, en general, tiene como imagen de los poetas"; no obstante, aclaramos que, al menos dos miembros de nuestra redacción usan moño —eso sí, a rayas. Juan Groch nos saluda desde Madrid; Gabriel nos felicita y envía buenos augurios; Juan C. Gutiérrez nos manda poemas; Marcos Herrera nos dice que su carta es "pretenciosa e interesada", pero como también aclara que toca el saxo, lo perdonamos; José Luis Martini nos felicita "especialmente por los excelentes trabajos sobre Ezra Pound"; Carlos Penelas, en una larga carta abierta a la S.A.D.E., nos informa sobre los problemas de los escritores con el "mausoleo"; Patricia Roldán nos envía más poemas, así como Alberto Bernabé Sánchez. Por último, le pedimos a María Karina Volkov un poco de paciencia porque ya estamos trabajando sobre Baldomero Fernández Moreno y sobre su hijo César; le agradecemos a María Elena Tuesca, de Córdoba, por su opinión sobre las reflexiones de Freidemberg sobre la experiencia poética; le informamos a Enrique Leopoldo Ramos, de Jujuy, que se dé por abonado. Nuevamente, gracias a todos por sus cartas.

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

EDICIONES DE LA FLOR

LA POESIA ES UNA MANERA DE LEER

Descomposición. *Liliana Lukin*

Teatro *(tomo II). Griselda Gambaro*

Boogie el aceitoso Nro. 8. *Fontanarrosa*

El show de José Fin. *Leo Masliah*

Escribir para Rafa. *Luis López Nieves*

Arnulfo o los infortunios de un príncipe. *Daniel Guebel*

Ediciones de la Flor, desde hace veinte años, es una nueva manera de leer.

Ediciones de la Flor
Anchoris 27 / 1280-BA
TE: 23-5529

El halo del misterio

La aparición de *Velocidad controlada* (Ediciones del Mirador, Montevideo, 1986), de Roberto Apratto, da pie para revisar el conjunto de la obra de este autor nacido en 1950. Elvio E. Gandolfo cree ver en la obra de Apratto "una complejidad y un auténtico goce muy poco frecuente en la poesía uruguaya de los últimos años". Se incluye en esta página una breve selección de poemas de los diversos libros de Apratto.

por Elvio E. Gandolfo

El tercer libro de poemas de Roberto Apratto (Montevideo, 1950) constituye un espacio de continuidad y a la vez de apertura respecto a sus dos libros anteriores. En *Bien mirada* (1978) se imponía una necesidad de elaboración teórica expresada en una introducción en la que se planteaban los poemas como "cuadros de naturales", con un empleo del lenguaje "como mirada". En los 19 poemas incluidos se imponía esa voluntad de trabajo a través de una desarticulación del poema convencional, ya fuera mediante una re-composición sintáctica o del movimiento de las palabras en la página. El fluir o la dureza propia de las "cosas naturales" tratadas quedaba así trizado, duro de leer y comunicar.

Cambio de palabras (1983), se segundo libro, se afirmaba en cambio en una zona propia ya segura sobre la que flotaba la conciencia teórica aportada especialmente por Ezra Pound (Apratto ha escrito útiles y ajustados trabajos sobre el autor de los *Cantares*), haciendo hincapié, con felicidad, en la zona más suelta y alegre relacionada con el poeta norteamericano y sus lecturas (los trovadores, la preocupación por el canto a través de la imagen de los pájaros y su trino, también empleada por buena parte de la poesía castellana primigenia). No sólo había ahora una límpida exposición poética teórica de convicciones a través de imágenes ("ya no se canta como antes", "el romance se aprende con la lengua / por la mujer y sólo / por la mujer"), sino también impecables "fotografías de naturales" como el dedicado a un hombre que bebe abrumado

Roberto Apratto
Antología mínima

las plantas cambian con el día
a veces de color o aire
naturales: cada una crece
al fresco, iguales
en fibra (vuelta
del día sobre la planta)
olores, tallo en tierra
quedan: como nacidas

(de *Bien mirada*)

* * *

ya no se canta como antes:
terminó el tiempo de los ruiseñores
parados en las ramas saludaban al día
y había que oír aquellos trinos
nota por nota: redondas
dando vueltas por el aire, como
/seguramente
volaban también los ruiseñores
alrededor de la garganta (clara)
la voz salía del árbol (distinta)
y había qué oír aquellos tonos
mirando para arriba: las nubes
todo se detenía porque cantaba
con mucha facilidad y conmovía
sin duda era el mejor pájaro
pero el arte
es una cosa alegre: no de llorar
o vibrar con la pura melodía
eso es tristeza
los ruiseñores cantaban solos

(de *Cambio de palabras*)

* * *

se dice que estamos rodeados de misterio
porque alrededor de las cosas hay un
/misterio
un vago halo poético que vuela
apenas suspendido sobre los nombres de
/las cosas
palabras como universo, límite o verdad
siempre hay momentos en que uno se
/pregunta
agitando un dedo levantándolo apenas de
/la mesa
por ese halo o bien
pasa días y noches en medio de la duda
y cuando sale vuelve a preguntarse cómo
/de dónde sale
el olor, el sabor de la belleza
algunos versos
las canciones no pueden explicar mientras
/uno repasa las lecturas
y mira fijo: cómo es posible esa
/permanencia de flores y rubores
saltos al campo
en mi caso particular sigo mirando fijo sin
/saber
(como filósofo medieval o astrónomo no
/duraría mucho)
pero sobre todas las cosas y árboles y
/voces y figuras
y pálidos susurros y reflejos y pequeñas
variantes del misterio que dejan en el aire
/todo intento de aclaración
está el rostro de Laura mirándome de
/golpe
los ojos de Laura iluminándole el rostro
con una rapidez eléctrica que revela cómo
/las cosas
pueden ser simultáneas cómo el adentro
/y el afuera
pueden quedar fijados y latiendo en algo
/que se puede llamar
belleza extraña proyectada
/inmediatamente al cuerpo
y a todo lo que puede conocerse de Laura:
/Laura
es mi mujer pero el misterio penetra y calla
hay una ingenuidad de lindura
/deslizándose por su boca
la sonrisa vuelve de golpe después de un
/instante de mirar
seria en el punto exacto en que se cruzan
/ésa y la misma cara
inconcebiblemente hermosa, un tiempo
/atrás caminando ajena por la calle
algo tibio que no se puede describir
/clavado en el paisaje
piel y voz escapándose entre caderas
/como primer misterio
la relación magnética entre suavidad de la
/cara y fuerza de las curvas
encendían morbo y curiosidad en forma
/de sorpresa
una erótica en las conversaciones ritmada
/por frases y silencios
la inteligencia se agregaba sólo para que
/yo me preguntara
como ahora con la misma cara los mismos
/rasgos asombrado
quién es Laura o mejor dicho de dónde
/sale todo eso
esa calma violenta que por azar se fija
otras imágenes literarias giran alrededor
como buscando tocar el hueco tostado
/por el sol
extendido de espaldas sin música de fondo
si uno quiere conmover siempre recurre
/a la poesía
como dejando correr el tiempo el verso
/cae a pico en vuelo de ave
mirando más allá campo y árboles
/pensando mientras mueve las alas
sin esfuerzo suspendida en el aire como
/el águila ártica
crines al viento despeinadas en la
/perfección del galope
piel lustrosa de gato erizada con
/emociones fuertes
a las imágenes animales siguen las
/vegetales espiga
o junco que se alza y vibra en silencio
árbol arboleda entera que camina como
/en Macbeth
y ahí aparece otra vez la literatura
/animando las cosas
arrimándose a una visión de la verdad
momentánea de Laura sonriendo con la
/cara vuelta hacia mí
la misma cara en la primeridad de la
/belleza
vuelvo sobre mis pasos para decir
suspendida en el aire como el águila
/ártica
desciende para mirar en la más pura
/arrogancia del impacto
el arrobo báquico el encanto mágico el
/vaivén asiático
danza de siete velos ballet de la belleza
/recorre el cuerpo
en puntas de pie cálidas la piel devuelve
/la mirada
confirma la mirada en palpitante espera,
/en vibrante respira y veo
una mínima parte del misterio acostada
/por siempre en el centro del impacto
un sector lateral y callado del misterio en
/el rojo que gira y veo
cómo la voz de Laura entonación acentos
/y cadencia
también llenan el aire de misterio
el murmullo pinta el espacio y cae al
/cuerpo
desprevenido de leona pestañeando al
/sol: hay una elipsis
como si ciertas cosas escaparan a la
/comprensión y quedaran en la imagen
con esa rapidez eléctrica que se revela sin
/querer y queriendo
con la belleza
que la época exigía para captar el mundo
/de golpe y el misterio
queda como el paso de Laura se fija con
/la cara de Laura
y sin embargo alcanza para tocar el halo

(de *Velocidad controlada*)

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

por la tristeza en un bar o textos que expresaban zonas conceptuales precisas sin perder su sana dureza poética (el exceso de análisis montevideanos en "en este país hay mucho recato"; la relación entre el espíritu de los '60 y una estación del año en "en el aire de primavera de los años setenta").

Desde el título, *Velocidad controlada* se aparta de la hiperconciencia del lenguaje (o la lengua) que predominaba en los dos libros anteriores, sin olvidarla del todo. Eso se advierte desde la forma gráfica. A diferencia de los poemas anteriores, breves, aquí se trata de nueve poemas extensos, tanto a lo largo como a lo ancho de la página. Cada uno se concentra en un tema muy preciso, en especial personas o zonas del pasado del hablante o escribiente, y se entrega mucho más al fluir líquido de las palabras, relegando relativamente el factor estructural. En este "relativamente" reside la justeza definitoria del título: Apratto se abandona más a la capacidad encantatoria del objeto humano o conceptual que provoca el poema, pero regula esa entrega de las palabras con una mano a la vez suave y decidida.

Se produce así una extraña magia: el libro es pequeño (menos de treinta páginas) y sin embargo denso, sustancioso. Deja la impresión, al cerrarlo, de haber "durado" mucho más que su espacio físico en la percepción del lector en todo caso mucho más que libros de mayor extensión. Comunica además su materia con una complejidad y auténtico goce ("el arte es una cosa alegre: no de llorar'", había dicho en *Cambio de palabras*) muy poco frecuentes en la poesía uruguaya de las últimas décadas. (Entre los nombres relacionados de una y otra manera con la constelación de intereses teóricos y expresivos de Apratto podría mencionarse a Enrique Fierro y Eduardo Milán.)

Para marcar con claridad la ruptura con la obra anterior el libro comienza con un emocionado homenaje a Ibero Gutiérrez, compañero de lecturas y aventuras creativas más tarde asesinado, a través del recuerdo fraternal y la voluntad de fijar con palabras ese recuerdo. El segundo poema, en cambio, intenta captar con una y otra vuelta de palabras el núcleo esencial de la música, tan cercano al de la poesía, y el tercero la convicción de que "amor es siempre discurso". De los poemas restantes, todos absorbentes en su compleja limpidez, se destaca el que trata de penetrar el misterio, el halo del misterio, a través de la mujer —Laura— del poeta donde junto con el lector Apratto logra "tocar el halo" de ese misterio sin forzarlo, presentándolo poéticamente.

IRREGULARIDADES Y EXCESOS

Fernando Sánchez Sorondo, *Primeros auxilios*, Editorial Sudamericana, Bs. As., 1987, 79 páginas.

Sería fácil decir que éste también es *"un libro convencionalmente dedicado, / mejor encuadernado y peor escrito"* (pp. 12). Digo: no deja de ser una convención dedicar un libro a los propios editores (en este caso Enrique Pezzoni y los Rodrigué), casi repitiendo las imposiciones de los mecenas aunque ahora, veinte siglos después, bajo el trato más íntimo e igualitario de la amistad. También es éste un libro *"mejor encuadernado"*. Mejor encuadernado que la cantidad de libros de poesía que se deshacen en las manos del lector. Tapa plastificada, elegantemente diseñada por Mario Blanco, buen papel, un tipo de letra claro y legible, foto en contratapa del autor: barba recortada, reloj digital, camisa a bastones, saco oscuro: buen mozo, cuarentón. Decir, en cambio, que éste es un libro *"peor escrito"* requeriría otro tipo de explicaciones y, ante todo, una descripción.

El libro se divide en cuatro partes ("Primeros auxilios", "Mujeres en los embarcaderos del Tigre", "Canto gregoriano" y "Mi patria es una palabra"). Podría decirse, intentando captar un registro, que este libro se inscribe dentro de lo que se llama "poesía coloquial" o "conversacional", siempre y cuando uno considere que la gente habla más o menos mal y que no se preocupa demasiado por utilizar palabras, cuanto menos, perdurables. También podría anotarse un proyecto de libro autobiográfico, donde el personaje es el propio autor y en el que los personajes secundarios son los personajes secundarios de la vida del propio autor (su madre muerta, su padre, su hermana Dolores, su hijo, Bárbara, algunos amigos). En "Literatura y vida" dice Sánchez Sorondo: *"la literatura y la vida / que a mí, a veces, me asquean por igual"*. Si le asquearan —ambas— un poco menos, tal vez Sánchez Sorondo sería un poco menos depresivo y un poco mejor escritor.

La primera parte del libro tiene un poema realmente bueno: "Hermano pródigo", en el que no es el hijo pródigo que vuelve triunfante a la casa de sus padres, sino el hermano que vuelve, derrotado *("sin mujer, sin casa, sin salud")* a la casa de sus hermanas. Este desplazamiento doble (padres e hijos por hermanos, triunfos por derrotas) carga de fuerzas al poema, lo vuelve resistente a la sensiblería y logra la emoción. Otras incursiones en el mundo de la infancia ("De la infancia, del campo") obtienen resultados menos felices. En el primer poema de esta parte (llamado como la parte y como el libro todo) hay un verso que no me gustaría olvidar: *"tu soledad es una fiesta frívola"*. Cargar un sustantivo de un predicado impertinente, en este caso a la romántica, sola y oscura soledad la luminosidad pasatista de la fiesta frívola, logrando un preciso verso de raigambre modernista, es un detalle de buen gusto y de sagacidad. El mismo procedimiento, utilizado en otro poema *("El pensamiento es un coche de décima mano / que atasca con su andar el tráfico")* parece indicar que el autor se encuentra a merced de sus propios errores y sus propios aciertos y que la felicidad del primer verso tiene más que ver con un movimiento azaroso que con la virtud, definitivamente ausente en el segundo.

La segunda parte ("Mujeres en los embarcaderos del Tigre" tiene un título bello y sugerente, desautorizado inmediatamente después por el poema del mismo nombre, en el que se destacan —desde la retórica— el uso no muy feliz del oxímoron *("amorales inocentes"*, *"calientes santas")* y la desprolijidad de ciertos versos *("tomando el mate aguado de sus matrimonios"*, *"la carbonilla de la memoria")*. En otro poema de esta sección ("No me sale este invierno"), donde suena la voz de un amante abandonado que le canta a épocas mejores de su acontecer, Sánchez Sorondo mezcla lugares comunes *("me acosté contra ella en cama de otras")* con nuevos hallazgos cargados de emoción *("no atino a recordar cómo era el mundo")* para lograr un poema de ritmo acabado, que debería ser uno de los elementos de un buen poema, pero nunca su único sostén.

La tercera parte es, de todas, la más culta. Poemas dedicados a los siempre prestigiosos Enrique Molina, Alberto Girri y Silvina Ocampo, citas de Shakespeare, recuerdos de músicas y de paisajes refinados, algunas aproximaciones a la lírica. El autor no se encuentra cómodo aquí. El lector olvida rápido y prefiere pasar a la cuarta y última parte de *Primeros auxilios:* "Mi patria es una palabra". Así se llama también el primer poema que recuerda al Fernández Moreno de *Argentino hasta la muerte: "Mi patria es una palabra, / ponerse de pie el 9 de julio en un cine / entonando el pobre himno nacional, / enojarse en los teléfonos y las colas / (...) las ediciones de los libros que se atrasan / poniéndonos en su lugar: qué apuro hay, / el tono moral a lo Viejo Vizcacha / por el que a Borges y a Perón se los reconoce compatriotas"*. Por el tema y por la cadencia se podía esperar una larga batería de gestos, lugares y modos argentinos (como un Fernández Moreno); un poema que se apoyara más en los brillos intermitentes que en la concisión. Sánchez Sorondo lo termina abruptamente y las fundadas esperanzas de leer otro buen poema (el segundo) se disipan en el punto final. En "Primera comunión" hay un primer verso desesperanzado, contundente, hermoso y fatal: *"Mi madre, como siempre, había muerto"*. Decía Valery que el primer verso de un poema lo dicta siempre Dios. Alguien, para ser gráfico y banal, hubiese dicho que los demás parecen escritos por el demonio. Diré, sin mayores sutilezas, que los demás versos los escribió Sánchez Sorondo y, para ser justo, que al primero también lo escribió él. Con lo que, una vez más, el autor despliega sus irregularidades, sus excesos, sus ripios y sus pocos y felices hallazgos. En otro poema de esta última parte escribe Sánchez Sorondo: *"La señorita Gloria mandó mis poemas para marzo"*. A mí me dan ganas de dejarlo libre.

Martín Prieto

RECUERDO LOS MONOS

Marcelo Pichon Riviere, *Piano Marino*, Per Abbat Editora S.A., Bs. As., 1986, 45 páginas.

La memoria opera musicalmente. Recordar un poema es retener no su posible sentido sino su plano básicamente físico; poblado de ataques y frecuencias, habla de un placer que nada tiene que ver con el entendimiento aunque deje entrever, digamos, la inminencia de una certeza. El trabajo epigramático (que Girri alude oportunamente en la contratapa del volumen) excedería la correcta disposición de objetos o ideas más o menos en contraste en un par de líneas, y especularía con esa manera de obrar en mi memoria. He visto más de seis poemas en este libro de cinco apartados que mostraban un *tempo* y una melodía que serían, sin duda, releídos: *Recuerdo los monos / de un árbol a otro / desapareciendo en el follaje / como el rumor del agua. / Recuerdo pájaros más / pequeños que tu mano / deslizándose entre el río y / las altas ramas / como flores deshechas en el aire / azul.*

Digo a la vez que la idea de una memoria gramatical, que la mera idea wagneriana del poema como perfecta música, sufre problemas ante la realidad anfibia de la palabra: hay un razonamiento y una sensibilidad poéticas que son familia del objeto, no de la entonación. Recordaba el poema que habla de una mujer de agua: su voz, dice Pichon Riviere, sería transparente y sus pasos un murmullo y yo o él un guijarro erosionado hasta lo terso. Mejor debería pensarse, creo, en la mujer y el hombre a la orilla de un río; no son amantes, sino hermanos, y piensan, no en la infancia común ni en ese paseo por la costanera, sino en aquellas cosas que no les pertenecen.

Pienso en un abuso de palabras (aparentemente consideradas claves, simbólicas, litúrgicas) que perturbaba mi lectura.

(sigue en pág. 32)

Para Cuentos
Ya salió el Nº 5
ESPECIAL:
Mujeres y escritura en América Latina
Una revista bimestral de cuentos, para COLECCIONAR

En kioscos de Capital Federal; en librerías del interior del país.
PARA INFORMES Y SUSCRIPCIONES:
P.I.Rivera 3815
(1430) Bs.As.
Tel:541-4677
Taller abierto · Concurso
Clasificados
Correo

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

"Azul", "luz", "silencio" están cargadas de años; éstos, o prestigian esos giros por haber pertenecido a una voz importante o anulan la energía de esos vocablos hasta limpiarlos de emoción. Sospecho lo mismo del uso de adjetivos en momentos epigramáticos: los adjetivos opinan sobre lo escrito contaminando el laconismo y la tonalidad de poemas bien logrados en más de una sección del libro.

Recordaba que en el título del volumen como en la página donde leí: *Cuando el agua es el follaje del árbol, / algunas palabras en tus labios / me hablan de la miseria del amor, / de un lecho de bruma donde engendran los cuervos*, siempre me esperaría una felicidad.

Carlos Casazza

CANCELACION DE UNA COSTUMBRE

Susana Cerdá, *Solía*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1986, 53 págs.

Los veinticinco poemas que componen este libro —el primero— de Susana Cerdá fueron escritos —segun consta— entre 1972 y 1980. La consignacion de la fecha (y lo que eso agrega al contenido) nos permite suponer en ellos un cáracter de "diario de vida" —género usualmente destratado como particularidad de los escritores místicos o de las mujeres encerradas en la mística de su propia "identidad femenina"— centrado en la expresión de la cotidianeidad y empeñado en la enunciación emocional. Pero esta colección de poemas (sin títulos independientes, numerados ordenadamente y dispuestos en una continuidad sin brechas) acerca de la cotidianeidad, de la madre, del amante, la mujer, el maestro, el yo poético, el yo, la palabra (la enumeración, como las de Whitman amenaza con tornarse infinita) nos recuerda, punzante y precisa, que los poemas acerca de algo *son*, en sí mismos, *algo*: un objeto de estilo, sujeto a la lectura —emocional o no— de otro sujeto, y al burilado, más o menos virtuoso, de un lenguaje como representación de mundo. "... su mundito casi mudito", como se nos dice en nombre de una ironía extrema de la que casi todos los poemas se hacen eco y que, en una lectura fácil podría confundirse con un guiño, con un ejercicio superficial del "sentido del humor" impuesto por la cortesía social de los códigos literarios. En esta ironía dura, parapetada, no hay rastros, sin embargo, del guiño que se excusa ni del chiste que, invocando la complicidad del lector, pretende disculparse del atrevimiento de una idea sanguinaria (*...Me ama tanto que yo huelo la muerte en sus caricias, en su mirada veo el crimen, en cada gesto suyo: la absorción, el tironeo*) o de un jadeo de la sintaxis (*Si nuestra penumbra no es posible, si nuestra intimidad. Salgamos.*) que obliga a cambiar el ritmo respiratorio de la lectura. Hay, en cambio, la autoconciencia de un destino, el *pathos* que de tanto en tanto un aforismo resume, desmiente y pone en duda: *Estar es abandonarse a estar, El perdón encanta nuestros sentidos*, y aquél que, a nuestro entender, es la mayor revelación de la intencionalidad de la poeta: *Sólo las escrituras armarán la paradoja*. Vaticinio referido a unas escrituras, remarcamos, con minúscula, pero apoyadas no obstante (al menos en los primeros veinte poemas) en versos casi versiculares cuya expansión nos evoca, inevitablemente, una fertilidad de salmo, llevada a su escenificación más mimética en el número 12, que se abre con la línea *Bendito sea el borde de nuestra lágrima*, y se cierra con un *sea* imperativo, esperanzado, concluyente. Esta fertilidad, vertiginosa y turbulenta en todos los casos, va reduciéndose hacia el final por obra de la concentración, o mejor, de la condensación que gana las páginas últimas del libro. Allí la reflexión se torna menos transparente; los versos, más cortos; más frecuentes los juegos fónicos y los poemas, en general, más herméticos y cargados de aridez evocativa. Así, el título se origina en la última palabra y línea del poema conclusivo, en el que "solía" se desprende derivativamente de la penúltima palabra, "suelo", utilizada en su doble acepción. Como si la autora, con ella y en ella, diera por cancelada una costumbre. Que esperamos no sea la de escribir poemas.

Mirta Rosenberg

ANIMAL INVEROSIMIL

Santiago Sylvester, *Perro de laboratorio*, Corregidor, Bs. As., 1987.

El título *Perro de laboratorio*, último libro de poemas de Santiago Sylvester, adelanta el asunto, en cuya monotonía, entiendo, hay premeditación: un perro confinado a las cuatro paredes de un laboratorio, aunque no un perro normal, sino uno que "piensa", "siente piedad", "sabe", "imagina"; como el de los dibujos animados, este perro puede "atar cabos detrás de la puerta", ya sea en sentido figurado o en sentido literal. El vocabulario que emplea Sylvester, sin embargo, no es fantasioso, ni siquiera lírico, sino esmeradamente realista y prosaico. En lugar de melodía se percibe un ritmo pausado, concatenado, producto de una sintaxis zeugmática. Estas características combaten al animal inverosímil; cuando prevalecen sobre él, es mi opinión, Sylvester logra sus mejores momentos, y el fantasma de la alegoría (la de la condición humana en estado de cautiverio, sometida a un trato impersonal y a experimentos caprichosos, como en Auschwitz o en la ESMA) se desvanece.

El volumen consta de tres capítulos; el primero y el último contienen un solo poema, el del medio los veinticuatro restantes. Tal disposición y algunas simetrías, repeticiones internas, hacen suponer que Sylvester concibió un plan para la obra y que en *Perro de laboratorio* debe distinguirse un itinerario, una evolución, una trama, algo. Eso, lo que sea, no se advierte, no sé si por ineptitud mía o del autor. Los poemas desarrollan de un mismo modo los mismos hechos, que son pocos: el grito de las verduleras en la calle, la entrada del hombre de blanco, el vuelo de una mosca, en fin: lo que siente en el laboratorio y a lo que es sometido: auscultaciones, extracciones de sangre, pruebas de reconocimiento, etc. Opino que el narrador —una tercera persona omnisciente— debió haberse detenido en la exterioridad de estos hechos y no haber indagado la psiquis del perro, llegando a contar sus sueños, pensamientos y alucinaciones. Semejante incontinencia disminuye la calidad de algunos buenos poemas, como el 4 y el 15, para los cuales el conjunto representa un disvalor.

Elogio la determinación de Sylvester de respetar las unidades de acción, tiempo y lugar; eso aproxima su poesía al drama, con beneficios para ella. Ciertos tics, operados a conciencia, como el de rematar en una estrofa segunda la materia de la estrofa precedente, o el de repetir una misma construcción sintáctica a lo largo de un poema, no hubiesen sido necesarios en el caso de que Sylvester hubiese admitido que su asunto requería menos longitud.

D. G. Helder

PUNTO DE VISTA

Año X N° 30 Casilla de Correo 39 Secc. 49 B. Bs. As. Argentina.

Carlos Altamirano: Los militares y la cuestión democrática
Beatriz Sarlo: una literatura contra el olvido
Hugo Vezzetti: Perspectivas de una historia de la psicología en la Argentina
Pablo Vila: ¿Rock nacional?
Hilda Sabato y Leandro Gutiérrez: Historia y fotografía
Ludolo
Ludolfo Paf
Ludolfo Paramio; Introducción al posmarxismo

SEPARATA

Carl Schorske:
Carl Schorske: La idea de ciudad

SECRETO COMPARTIDO

Francisco Gandolfo, *Presencia del secreto*, El Lagrimal Trifurca, Rosario, 1987.

Cada uno de los dieciocho escritos que integran *Presencia del secreto*, volumen en prosa de Francisco Gandolfo, consideran o meditan un único tema: el secreto, que no sería infundado llamar indistintamente secreto o misterio, ya que Gandolfo, por razones particulares que ignoramos, llama secreto a lo que acostumbran a llamar misterio. Empleando un método musical (el de las variaciones sobre un tema, mediante el cual un artista daba pruebas de su virtuosismo y capacidad de improvisación) Gandolfo nos habla del misterio que une a los amantes, el que intuía el hombre primitivo en la voz del trueno, el de la amistad, el de la embriaguez, que no son más que fragmentos de un misterio total, el de la creación, "tanto más oculto cuanto más se lo desentraña". Esta paradoja, que cierra el volumen, parece ser capital; Gandolfo no dice que las palabras no sirvan o sean indignas para manifestar la experiencia del secreto, sino que, curiosamente, "el secreto se mantiene con la palabra". Toda intención, por lo tanto, de manifestar el secreto por medios verbales es contraproducente. De esas alturas heideggerianas Gandolfo nos hace descender por medio de un recurso clásico, el del *exemplum*, consiguiendo para nosotros un efecto balanceado entre la abstracción y lo concreto, entre ideas puras e imágenes. Con los ejemplos sobre el tema se llega a resultados convencionalmente más poéticos, pero también a los primeros errores; me refiero a los capítulos 9 y 10, en los que aparece el Gandolfo humorista y contador de anécdotas que conocemos de libros anteriores y donde asoma la alegoría: alguien es condenado a trabajos forzosos por negarse a revelar el secreto; alguien inventa y vende secretos cada vez más caros. Salvo en momentos de incierta amenidad como éstos, Gandolfo parece estar bien dispuesto a perder auditorio y a ser deliberadamente discreto, incluso a pasar por aburrido. Aunque no respete las unidades aristotélicas, prefiere la concentración a la dispersión.

Su prosa es neutra, como a muchos nos gusta: no llama la atención sobre sí, desesperada por consolidar un estilo; está calibrada para decirnos algo, no para pavonearse. Tal vez por esa misma neutralidad, o por desprejuicio, Gandolfo carece de los instrumentos que un prosista suele forjarse con la ejercitación para evitar frases como "Desde lo más profundo de nuestro ser...", con la que empieza un capítulo. El tema se hace llevadero, en parte, por las cualidades de la prosa; no olvidemos que el secreto, el misterio, la maravilla, son obsesiones surrealistas; de haber sido tratado en el lenguaje onírico y perplejo con que los surrealistas evocaban sus experiencias inefables, el libro hubiese sido fastidioso.

D. G. Helder

CON SU BLANCA PALIDEZ

Arturo Carrera, *Ticket para Edgardo Russo*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1987, 50 páginas.

El reciente libro de Arturo Carrera está constituido por dos largos poemas: "Splanch" —que según una llamada a pie de página es el nombre de un nuevo deporte que consiste en deslizarse en los torrentes sobre un plástico inflable— y "Ticket..." No difieren entre ellos en el uso de ciertos recursos y tampoco éstos con los que Arturo Carrera venía usando: pequeños esbozos argumentales con entrecomillados, diminutivos, anagramas, disyunciones, oraciones que quedan inconclusas por puntos suspensivos o interrogantes, amplios espacios vacíos entre estrofas, etcétera.

El resultado en ambos poemas es un aire de cosa tenue, casi vacía, meandrosa, que tiesu apoyo en la tipografía: la letra cursiva parece barnizar las palabras, quitarles lo que puedan tener de prosaico. No nos hace olvidar de ellas sino que, por el contrario, refuerza la atención que merecen.

La impresión que se tiene es que están informadas de algo que intencionalmente se nos escatima. Habrá lectores que ante esa incertidumbre encontrarán placer y quienes se irritarán. Estos últimos, que sospechan que detrás de esa vaguedad no hay otra cosa que incapacidad encubierta condenarán a estos textos no por razones estéticas, sino éticas. La exhibición de esa belleza formal, pálida y todavía tibia, correspondería a la vanidad. Algo obsceno: una muerta. Carrera al respecto ensaya una respuesta: la poesía sólo debería estar pendiente *de su propio estiramiento / en el vacío del sentido / de su propia libertad.* Y argumenta para preguntarse, retórico: *Cada generación ahogó su vanidad / y sofocó su forma, / denigró la potencia de su belleza / e inventó su manera de distraerse de la masacre de la lengua ¿creó?* La cita de Rilke que abre el libro condensa esa propuesta: *El no amaba, lo único que amaba era ser.* No hay subordinación sino a la propia identidad.

Para terminar: la edición incluye en la portada una siniestra y tierna foto de Richard Avedon, a tono con el libro. Y a modo de *post scriptum*: leer ductilidad, imprecisión premeditada, prolijidad, ya es revitalizante.

Oscar Taborda

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

ALBERTO HEREDIA (Buenos Aires, 1924) es uno de los más notables escultores argentinos, premiado nacional e internacionalmente. El siguiente texto, del crítico Jorge López Anaya, analizando una de sus obras del año 1977, da una idea del mundo y el trabajo de Heredia: En el año 1977, Alberto Heredia realiza *El hombre pájaro*, una figura de grandes dimensiones construida, como toda su obra, con materiales "pobres": madera, cartón, tejido de alambre, paños e incluso un par de botas de cuero rojo. Se trata de un personaje avicéfalo que remite a la larga tradición de las metamorfosis. Como los hombres de Ulises transformados por Circe en puercos, como Proteo que cambia de forma para indicar las estaciones a través de las cuales transcurre la vida del rey sagrado, como Dafne, que en versión de Ovidio se metamorfosea en árbol, o quizá como Gregorio Samsa, el personaje de Kafka, que una mañana se encuentra en la cama "convertido en un monstruoso insecto", *El hombre pájaro* ha trocado su cabeza humana por la de un ave de rapiña. Con sus largos brazos cubiertos de extraños vendajes pareciera, entre tanto, protegerse con gesto desesperado de algún cruento ataque.

Heredia llega a esta versión de la criatura avicéfala luego de realizar ciento cincuenta dibujos inspirados en la cacería con halcón, que imagina cruel, sanguinaria. En el transcurso de la elaboración de esos dibujos, poco a poco, la idea original se sintetiza en un personaje que reúne en sí mismo los carcateres del agresor —la extraña cabeza de ave de rapiña— y las del agredido —el gesto de protección de los brazos—. Como se ve, el significado de esta obra está ligrado a la iconografía típica del autor. Pero en este caso, alude particularmente a la dualidad más irrefutable y concreta que es la del placer y el dolor.

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

• La revista "Mairena" invita a todos los poetas de habla hispana a participar en el certamen de poesía que organiza, enviando un conjunto de 10 a 15 poemas inéditos, relacionados con un mismo tema o motivo. Los mismos deberán presentarse firmados con seudónimo, escritos a máquina, en original y dos copias —todo engrampado—, a lo que se agregará un sobre más pequeño con los datos del autor (dirección y teléfono). Los poetas menores de 26 años especificarán su edad junto al seudónimo. La fecha límite de entrega en el correo será el 31 de julio. Los premios consisten en U$S 500 y U$S 300 (primero y segundo premios), y U$S 200 para un poeta joven no comprendido en los dos primeros premios. El resultado se dará a conocer durante el mes de octubre. Escribir a Certamen de Poesía "Mairena", Himalaya 257, Urb. Monte Rey, Río Piedras, Puerto Rico, 00926.

• La Diputación Provincial de Soria convoca al VI Premio Leonor de Poesía, dotado de 500.000 pesetas de recompensa, y al III Premio para Novelas, dotado de 100.000 pesetas. Al primero de los dos premios podrán presentarse poetas de cualquier nacionalidad, con trabajos escritos en castellano (originales e inéditos), con tema y forma libres. La extensión no será menor de 500 versos ni superior a los mil. Al III Premio para Noveles podrán optar los poetas que no tengan ninguna obra publicada. Los trabajos se enviarán a la Diputación Provincial de Soria, Soria, España, antes del 31 de julio de 1987.

• El Ayuntamiento de Cuenca ha convocado al Premio de Poesía Fray Luis de León. Podrán acceder al mismo escritores españoles y extranjeros, con trabajos inéditos y escritos en castellano. Los mismos no deberán superar los 500 versos, de forma y fondo libres, mecanografiados a doble espacio y por una sola cara, en tamaño carta. Los trabajos se presentarán por triplicado, firmados con seudónimo (en sobre aparte los datos completos del autor, constando en el exterior el seudónimo). Los trabajos se dirigirán a la Comisión Municipal de Cultura, Educación y Turismo del Ayuntamiento de Cuenca antes del 31 de julio de 1987. El premio único, dotado de doscientas mil pesetas, podrá ser declarado desierto.

• Dotado con un premio de 100.000 pesetas ha sido convocado el Segundo Premio de Poesía Caja de Ahorros de Jerez, en el que podrán participar todos los autores que lo deseen con obras escritas en castellano. El tema de las mismas es libre, no debiendo superar la extensión de 500 versos. Los trabajos se presentarán por triplicado, sin firma, adjuntando en sobre cerrado los datos personales del autor. El plazo de admisión de originales finaliza el próximo 15 de setiembre, y los trabajos deberán ser enviados a la Caja de Ahorros de Jerez, Plaza del Arenal, s/n, Jerez de la Frontera, indicando en el sobre "Para el Segundo Premio de Poesía".

• La revista "Peliart" convoca a los premios Peliart de Poesía para trabajos originales e inéditos cuya extensión esté comprendida entre los 14 y los 30 versos, de los que se enviará un solo ejemplar, firmado con nombre completo y domicilio del autor, a la revista "Peliart", apartado de correos número 83, 28.250 Torrelodones, Madrid. De los trabajos recibidos se hará una selección que se irá publicando mensualmente en la revista para una ulterior selección que premiará con 20.000, 10.000 y 5.000 pesetas los tres primeros premios.

• La Fundación Alfredo Fortabat y Amalia Lacroze de Fortabat convoca a los premios de novela, cuento y poesía 1987. En el caso de la poesía, deberán incluirse varios poemas en un total mínimo de 80 carillas y un máximo de 120 en original y cuatro fotocopias claras encarpetadas individualmente en hoja tamaño oficio, escrita de un solo lado, a doble espacio y numeradas. Las carpetas serán entregadas con seudónimo y título de la obra, aclarando el género al cual pertenecen (poesía). Asimismo, cada autor presentará juntamente un sobre cerrado en cuya cubierta se anotará el seudónimo, el título de la obra y su género y en cuyo interior constará su nombre, apellido, dirección, teléfono, documento de identidad y género de la obra presentada. Los trabajos podrán ser entregados o enviarse por correo a Premio Fundación Alfredo Fortabat y Amalia Lacroze de Fortabat, Novela, Cuento y Poesía 1987, Av. del Libertador 2395, (1425) Capital, hasta el 31 de agosto de 1987. El primer premio consta de 10.000 australes; el segundo de 6.000 australes y el tercero de 4.000 australes.

• La Casa de Amistad Argentino Cubana llama a participar en un concurso de narrativa y poesía. Define como tema a "Latinoamérica hoy, en cualquiera de sus manifestaciones" y como extensión límite en poesía, 100 versos. Los trabajos deben estar firmados con seudónimo y ser presentados en tres copias, a doble espacio, tamaño oficio antes del 30 de septiembre de 1987, en Uriarte 1867 (1414) Capital; en un sobre cerrado que acompañe las copias, se pondrá en el exterior el seudónimo, título y género, y en el interior nuevamente el seudónimo y los datos personales del autor (sistema de plicas). El jurado está integrado por Julia Prilutzky Farny, Joaquín Giannuzzi y Héctor Yánover; el primer premio es un viaje de dos semanas a Cuba, y será discernido el 30 de noviembre.

• Aguirre Molina, Roberto. *Santafesino, 46 poemas agua de río*, Ediciones delanada, Santa Fe, 1987.

• Amar, Clara. *Deseario*, Ediciones de Poesía La Lámpara Errante, Bs. As., 1987.

• Argañaras, Luis. *Clamor de cobre*, E.B.A.M., Bs. As., 1986.

• Auzqui, Rafael Roldán. *La región del salto*, Alción Editora, Córdoba, 1986.

• Battilana, Daniel. *Poemas*, Ediciones L.L.Q.S.C.C.L.B., Lomas del Mirador (Pcia. de Buenos Aires), 1987.

• Beláustegui Carabus, Gustavo Daniel. *Al paso*, Ediciones Calle Arbolada, Bs.As., 1987.

• Catelli, Jorge Eduardo. *Mi sombra anterior*, sin mención editorial, Bs.As., 1987.

• Cerro, Emeterio. *El Charmelo*, Ediciones Ultimo Reino, Bs.As., 1987.

• Dengis, Héctor/Ruvira, Carlos. *Palabra suelta*, Ediciones Filofalsía, Bs.As., 1987.

• Diamanario. *Blues del testigo*, sin mención editorial, Bs. As., sin fecha de edición.

• Elliff, Osvaldo. *Hombre que canta al amanecer*, Ed. Filofalsía, Bs. As., 1987.

• Fiorillo, Juan Carlos. *De común acuerdo*, Ed. Indice, Bs. As., 1986.

• García Sabal, Jorge. *Lugares propios*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1987.

"Maternidad": *Entremezclados / lamiéndose sin respiro / en el mismo aliento / limpiando / babas / del entrepez / del entreluz que viaje / pedir / toc toc se puede / tic / al oído del tiempo / (madreselva / nomeolvides / enamoradadelmuro) / que estés / donde no estás / frotando / agua / alibur en la yema para mí.*

• Gelfman, Jaime. *El viejo horizonte*, sin mención editorial, Bs. As., 1986.

• Guarnieri, Norberto. *La luz de la palabra*, Botella al Mar, Bs. As., 1986.

• Herrador de Gaetán, Clemen. *Inaugurando auroras*, Córdoba de la Nueva Andalucía Ediciones, Córdoba, 1986.

• Juarroz, Roberto. *Novena Poesía Vertical / Décima Poesía Vertical*, Carlos Lohlé, Bs. As., 1987.

• Kozer, José. *El carillón de los muertos*, Ediciones Ultimo Reino, Bs. As., 1987.

• Martínez Yantorno, Guillermo. *María Bonita se olvidaba de Acapulco*, Ediciones Anakena, Bs. As., 1986.

• Menassa, Miguel Oscar. *Un argentino en España*, Grupo Cero Buenos Aires, Bs. As., 1987.

• Molina, Enrique. *Obras completas Tomo II (Obra poética)*, Corregidor, Bs. As., 1987.

Más allá de los innecesarios comentarios de Guillermo Sucre, Octavio Paz y otras "autoridades" en las solapas del libro, los poemas reunidos en este segundo volumen de las Obras completas *de Enrique Molina lo presentan como una de las más destacadas voces de la poesía argentina contemporánea.*

• Moore, Esteban. *Con bogey en casablanca*, Ed. Filofalsía, Bs. As., 1987.

"homenaje del recuerdo": *fuimos... / un jinete feliz en la niñez provinciana / un soldado aguardando en silencio el asalto final / un piloto de caza que defiende el cielo de inglaterra / un espía oculto en las sombras del cinematógrafo / un explorador solitario a quien derrota el desierto / un navegante audaz en la inmensidad del cabo de hornos / todo lo que fuimos... / y además, el ciego poeta sonriendo ante la pequeñez del escriba que somos...*

• Morguenstern-Zvibak, José. *Yo con tus ojos veo todo*, Ediciones Agón, Bs. As., 1986.

• Nikiforos, Willy. *La rebelión*, Ediciones del Autor, Bs. As., 1987.

• Pablo José. *8 poemas para perder el tiempo*, Ed. Calle Arbolada, Bs. As., 1987.

• Paz, Marité. *Pausas de un otoño*, Ediciones Botella al Mar, Bs. As., 1986.

• Pedrido, Federico. *Entre la roña y la nada*, Corregidor, Bs. As., 1986.

• Perlongher, Néstor. *Alambres*, Ediciones Ultimo Reino, Bs. As., 1987.

• Petit de Meurville, Javier. *El cuerpo cierto*, Ediciones Cortatopacios, Bs.As., 1987.

• Requeni, Antonio. *Línea de sombra*, Torres Agüero Editor, Bs. As., 1986.

"Poesía-ficción": *Los poetas trabajan en sus laboratorios. / Encerrados en cápsulas asépticas, / piensan el mundo, se concentran, dictan / a un grabador palabras en cadena / que generan minúsculos escándalos. / Por túneles de vidrio se encaminan / luego al salón de datos donde cambian / cómplices guiños, fórmulas sutiles, / sonrisas llenas de sabiduría. // Afuera están los miembros de la tribu. / Una manada de rinocentes.*

• Riva, Tomás José. *Las lunas*, Botella al Mar, Bs. As., 1986.

• Samacá H., Ignacio. *Tesoros encontrados*, sin mención editorial, Bs. As., 1986.

• Sampaolesi, Mario R. *La belleza de lo lejano*, Ediciones Amarú, Bs. As., 1986.

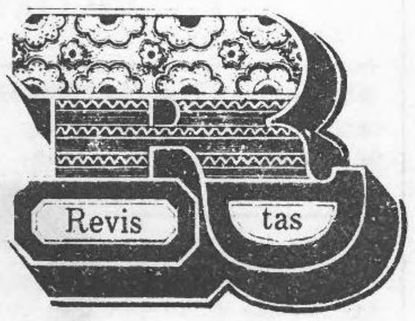
• Silva, Néstor Rodolfo. *Antología poética*, Ediciones de Extensión Universitaria, U.N. T., Tucumán, 1987.

• Siri, Cristina. *Intranauta*, Ed. Calle Arbolada, Bs. As., 1987.

• Stratta, Lilian. *Poemas de amor y de los otros*, Torres Agüero Editor, Bs. As., 1986.

• Tracey, Mónica. *Celebración errante*, Ediciones Ultimo Reino, Bs. As., 1987.

• Zorrilla, Rubén H. *Tiempo y memoria*, El Archibrazo Editor, Bs. As., 1986.



• *Andrómeda*, revista de arte y literatura, Año VI - No. 20, noviembre/diciembre de 1986. Este número contiene un ensayo de Federico Revilla sobre Juan Ramón Jiménez, poemas de Juan Gelman (la misma selección aparecida en "Diario de Poesía" 1), etc. Editores: Alfonso Peña y Rodolfo Cerdeño. Correspondencia, canje y demás, dirigirse a: Revista "Andrómeda", Apartado Postal 159-1002, Paseo de los Estudiantes, San José, Costa Rica.

• *Asimetría*, revista de poesía, No. 1, enero, 1986. Esta lujosa publicación semestral de Javier Lentini, director y editor, está dedicada a la creación poética escrita originalmente en cualquiera de las lenguas del territorio español, o traducida de otros idiomas. En su primera entrega ofrece textos de Samuel Beckett, Joan Brossa, Luisa Futoransky, Javier Lentini, Enrique Lihn, Juan A. Masoliver, Christopher Smart, El Poliziano y Pedro Ugalde. Correspondencia dirigida a Virgen de la Salud, 78, 08024 Barcelona, Tel. 219.5900. En Buenos Aires puede adquirirse en Letra Viva, Coronel Díaz 1873 (1435) Capital.

• *Barbaria*, No. 1, 1986. Contiene poemas de Cavafis, Jaime Lizana, Edmundo Moure, Juan Cameron, Hernán Miranda, Tomás Harris y Nicanor Parra (de quien transcribimos "Borges dixit": *Olvídenme / soy un pobre fantasma de biblioteca / no me recuerden nunca x favor // y aquí estamos tratando de olvidarlo // será difícil / pero no imposible.* Correspondencia: Casilla 4, Correo Bellavista, Santiago de Chile.

• *Barcarola*, revista de creación literaria, No. 21, julio 1986. Esta revista-libro de suntuosa presentación publica poesía, narrativa, traducciones inéditas, trabajos monográficos, entrevistas, etc. En este número presenta poemas de Aurora de Albornoz, Alfonso Sastre, Gonzalo Rojas, Javier del Prado, Ana Rossetti, Antonio Beneyto, Angel Crespo, Manuel Moral, Miguel Galanes, Fernando Andújar, Dionisia García, Antonio Fernández Molina y Amador Palacios. Asimismo hay una traducción del poeta José María Alvarez sobre textos de Gianfranco Ivancich y una entrevista de Pere Rovira

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

a Jaime Gil de Biedma. Director: Juan Bravo Castillo. Dirección: Apartado 530, Albacete, España.

• *Belo Belo*, publicación trimestral de cultura dirigida por Elmar de Mello y Gastao de Holanda. En su última entrega (ensayo, poesía y cuento) brasileños, dos pequeños ensayos y poemas de Philip Larkin. Redacción y correspondencia: Rua Belisário Távora 140/301 CEP 22,521, Laranjeiras, RJ, Río de Janeiro, Brasil.

• *Dimensâo*, revista de poesía, Uberaba, Año VI, Nos. 12 y 13, primero y segundo semestres de 1986. Incluye poetas de Brasil, Portugal, Argentina y Uruguay. También, traducciones de Rimbaud, Brecht, Pound, Whitman, Lawrence y Montale. Finalmente, una presentación del Grupo Frenesí, de Portugal. Editada por Guido Bilharinho. Dirección: Rua Quintiliano Jardim, 64, Caixa Postal 140, Uberaba/Minas Gerais (28010) Brasil.

• *El cadáver exquisito*, No. 6. Dirigida y editada por Osvaldo M. Moro, contiene, en este número, poemas de Zito Lema, Nicandro Pereyra, Enrique Roberto Bossero, Silvia Grenier, Patricio Torne y Victorio Veronese. Correspondencia a: Ramón L. Falcón 2810 (1407) Capital. (Se aceptan colaboraciones.)

• *El gato tuerto*, gaceta de arte, literatura, etcétera, etcétera. No. 6, otoño/invierno de 1986. Este número, que podríamos llamar "existencial", se pregunta en el editorial: "¿Para qué sirve un gato tuerto en un mundo embarcado en consideraciones definitivas como la guerra nuclear, el envenenamiento paulatino del medio ambiente, la liquidación de la ética o el guardarropas de Imelda Marcos (N.B.: esposa del ex dictador filipino)...?" Mientras se esperan respuestas de los lectores, el Gato aumenta su sección de poemas y publica un reportaje a su directora, Carlota Caulfield. Ediciones El Gato Tuerto, P.O. Box 210277, San Francisco, California, Ca. 94121, USA.

• *El trauco*, revista andina de aparición espontánea, Año II, No. 1, segunda época, verano 1987. Esta interesante revista chilena editada en Argentina incluye fragmentos de Huidobro, un ensayo de Horacio Félix Herrera sobre Williams Carlos Williams y el imaginismo, un artículo de Miguel Mazzeo sobre Evaristo Carriego, poemas de Ramón Díaz Eterovic, Willy Nikiforos, Carlos Alberto Trujillo y Hugo Vera Miranda (director de la publicación) y una nota de Juan Jacobo Bajarlía, ya aparecida en "Clarín", sobre los palindromos. Dirección: Crámer 2250, 2 A (1428) Capital.

• *El túnel*, "entre la muerte y la vida posible", Año 1, No. 2. Poemas de Carmen Bruna, O. Pablo Baldomá, Marcelo Meza, un texto de Oliverio Girondo llevado a la historieta y otras historietas. Coordinación: Silvio Corigliano y Marcelo Mezza. Direcciones: Bogado 3085 (1712) Castelar, Pcia. de Buenos Aires, y Carlos Seminario 1359, Edif. 0, 3 Dpto. 10, Avellaneda (1870) Pcia de Buenos Aires.

• *Hora de poesía*, No. 45, mayo/junio de 1986. Incluye un estudio sobre el poeta español Claudio Rodríguez, poemas del inglés Brian Patten y del catalán Ramón Xirau, una selección de "poemas libertinos" de Apollinaire y las acostumbradas secciones de bibliográficas y notas breves. Dirige Javier Lentini. Correspondencia a: Virgen de la Salud, 78, Barcelona 08024, España.

• *Innombrable*, No. 2, octubre de 1986. Contiene un texto de Osvaldo Lamborghini y reflexiones de Germán García sobre el autor de *Sebregondi*, una nota de Daniel Chirom presentando los textos que, a instancias de Pound, T.S. Eliot eliminó de *La tierra baldía*. Por último, poemas de Rodolfo Fogwill y textos de Luis Thonis, Sergio Rondán, Roberto Raschella y Francis Ferguson, entre otros. Dirección: Pacheco de Melo 1958, 3 F (1126) Capital.

• *Kanora*, arte y literatura, Año 2, No. 14. Incluye poemas de César Vásquez Araujo (Perú), Humberto Senegal (Colombia), Argelia Osorio Vásquez (Colombia), David Madariaga (Costa Rica), Nicolás Bouvier (Suiza), Rolando Revagliatti (Argentina), Hernando Socarras (Colombia) y Jaime Arturo Martínez (Colombia). También se traducen diez poemas del japonés Taniguche Buson. Correspondencia: Calle 41, No. 29, 08 Calarcá, Quindío, Colombia.

• *Las nuevas letras*, revista de arte y pensamiento, No. 5, verano de 1986. Con impecable presentación, artículos sobre Pound, nuevos poetas españoles y dos magníficos poemas de Juan Luis Panero. "Las nuevas letras" puede conseguirse, mediante suscripción, en Diputación Provincial de Almería, Navarro Rodrigo, 13, Almería, España. Cuatro números: 1.850 pesetas.

• *Los cuadernos del Norte*, revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias, Año VII, No. 37, agosto de 1986. Director: Juan Cueto Arias. Redacción y administración: Plaza de la Escandalera 2, 3303 Oviedo, Apartado 54, España.

• *Manxa*, No. 35, diciembre de 1986. Esta revista del Grupo Literario Guadiana publica exclusivamente poemas y críticas bibliográficas. Considera todos aquellos trabajos inéditos que espontáneamente le sean remitidos, pero no mantendrá correspondencia sobre ellos ni se compromete a su devolución. Correo: Grupo Literario Guadiana, General Rey, 10, IV, 1 D (13001), Ciudad Real, España.

• *Palimpsesto*, No. 1. Dirige Rubén D. Romani. Dirección: San Lorenzo 702 (5600) San Rafael, Mendoza (Argentina).

• *Papeles y razones*, Año 1, No. 0, diciembre de 1986. Editada por Carlos Rodríguez Murúa, María Pugliese, Carlos Barbarito y Humberto Rivas, contiene poemas de David Ledesma Vázquez, Gonzalo Rojas, Héctor Rosales, José Kozer y una selección de tres poetas italianos (Giuseppe Giovanni Salerno, Adriano Spatola, Rita Baldassarri) de Carlos Vitale. Dirección: Farías 776, 2 8, Muñiz, Buenos Aires.

• *Plural*, revista cultural de Excelsior, No. 182, segunda época. Noviembre de 1986. Esta tradicional revista mexicana, dirigida por Jaime Labastida, incluye en este número doce poetas alemanes contemporáneos, un artículo de Rodolfo Alonso sobre el cincuentenario de Pessoa, poemas de Roberto López Moreno y sus habituales secciones de crítica y comentarios. Dirección: Reforma 12, 505 Centro, delegación Cuauhtémoc, 06600 México 1.

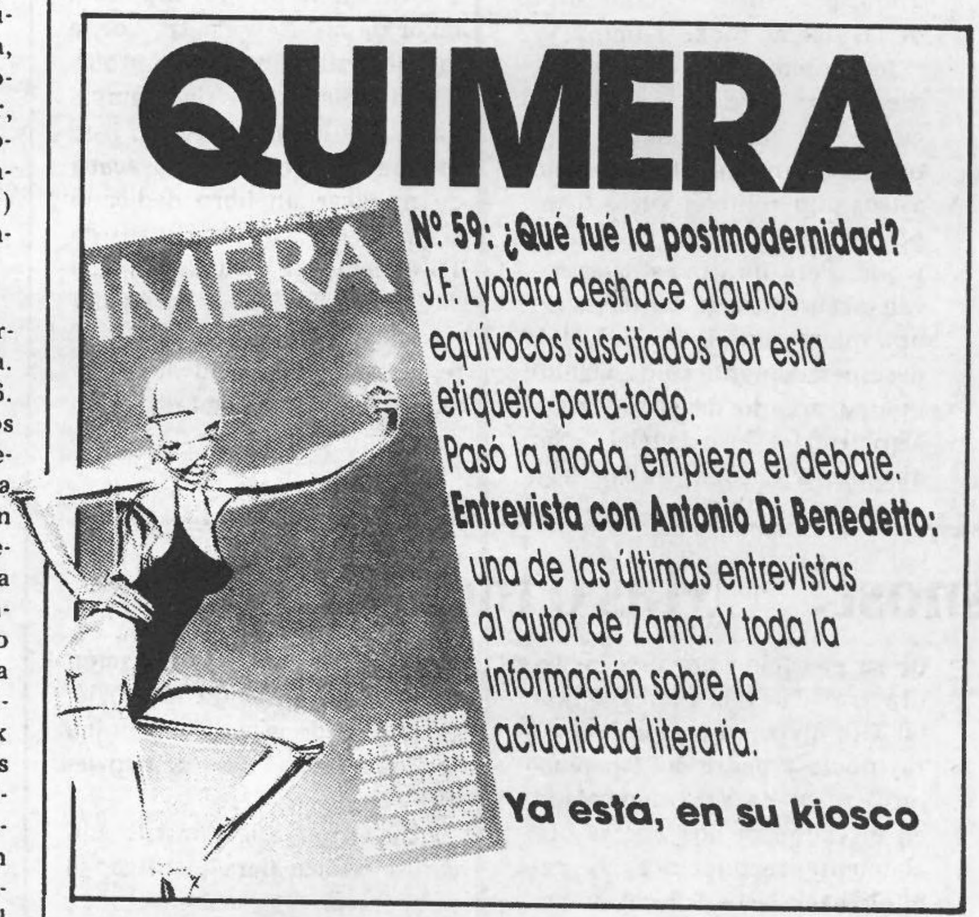
• *74 metros*, No. 4. Incluye poemas de Jota Mario. Dirigida por Gabriel Saurio Pérez, Francisco Javier Hernández y Leonardo Longhi. Dirección: Federico Lacroze 3223, PB 4, Capital.

• *Ulrika*, Nos. 12/13. Revista eminentemente poética que anuncia en su sumario poemas de Pavese, Otto Hahn, Hikmet, Ho Chi-Min, Ezra Pound, Alvaro Mutis, etc. Este número está dedicado a la poesía en la prisión, e incluye una breve antología de poetas presos (Villon, Baudelaire, Montale, Cavafis, Lowry, Vallejo, Dalton y Miguel Hernández). Director: Rafael de Castillom y Nubia. Dirección: A.A. 67741 de Bogotá, Bogotá, Colombia.

• *Vertientes*, gaceta literaria trimestral. Año I, No. 4, octubre/diciembre de 1986. Director: Eduardo E. Wheeler. Dirección: Sarmiento 778 (1041) Capital.

• *Viceversa*, hoja de poesía, Nos. 1 (setiembre de 1986) y 2 (noviembre de 1986). Publicadas en Barcelona por el poeta y traductor argentino Carlos Vitale, ambas entregas contienen selecciones de poesía italiana. Correspondencia y canje: Apartado 5532, 08080 Barcelona, España. Su distribución es gratuita.

• *Wdnfs-M*, publicación de Editorial Espantosa, sin número ni fecha. Incluye trabajos de Diluvio Azul, Siracusa, Hualpa, Carlos Córdova, Patricia Rodon y Fer Genio. Dirección: Pueyrredón 666, 2 (5500) Ciudad, Mendoza (Argentina).



• El viernes 31 de julio, en la Sala C del Centro Cultural General San Martín, a las 21.30 hs. prosigue el ciclo de discusión alrededor de temas vinculados al quehacer poético de *Diario de Poesía*. En la oportunidad, se contará con la presencia de invitados para conversar sobre "las poéticas".

• Organizado por el Aula de Poesía Española Antonio Machado, con el patrocinio de la Oficina Cultural de la Embajada de España y el auspicio de la Comisión Nacional Argentina para el V Centenario del Descubrimiento de América y la Dirección General de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, entre los días 10 y 21 de agosto del corriente año se realizará en Buenos Aires el encuentro "El poeta y la cultura en Hispanoamérica: 1950-1985". El mismo, impulsado por el poeta José Carlos Gallardo, presidente del Aula, consistirá en una serie de debates, recitales, tertulias y otras actividades en las que participarán poetas españoles y argentinos. Simultáneamente, habrá centros de actividad en Santa Fe, Córdoba, Mendoza, Salta, Jujuy, Tucumán y La Plata. Hasta la fecha han confirmado su participación los poetas españoles Félix Grande, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, Angel García López, Antonio Enrique, Blanca Andreu, Fanny Rubio, Santos Sanz Villanueva, María del Pilar Paloma, Francisca Aguirre y Antonio Hernández, a los que se sumarán otros en los próximos días. El programa oficial hasta la fecha consiste en 10-8: 19 hs. Acto inaugural, 20 hs "La lengua, patria común"; 11-8: 20 hs. "De Cádiz a América: cinco siglos de historia"; 12-9: 20 hs. "Las teorías estéticas a partir del '50 (Disparidad o coincidencias en el ámbito español e hispanoamericano)"; 13-8: 20 hs. "Los hijos del exilio"; 14-8: 20 hs. "Los medios de comunicación social y el espacio destinado a la poesía (progreso, técnica, etc.)"; 15-8: 20 hs. Festival de cortometrajes sobre temas poéticos enviado por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores (Madrid); 16-8: 20 hs. Recital a cargo de los poetas visitantes; 17-8: Almuerzo criollo; 18-8: 20 hs. "Postmodernidad y vanguardia"; 19-8: 20 hs. "Palabra poética y democracia"; 20-8: 20 hs. "Lector y autor: voces de lo poético"; 21-8: 20 hs. "Los laberintos de identidad en América y España, mestizaje, multilingüismo y marginación", clausura. Todas las actividades, que oportunamente serán dadas a conocer por los medios de prensa, tendrán lugar en Sociedad de Diarios, Revistas y Afines, sita en Belgrano 1728. Para mayores informes dirigirse personalmente o por carta a Paraná 1159, sede de la Oficina Cultural de la Embajada de España.

• El Grupo de Directores (Viamonte 1848 - 3er. Piso - Capital) informa del estreno de "Vuelta al ruedo", drama murguero realizado alrededor de textos de Rafael Alberti, García Lorca, Juan Gelman, Maeterlink y Vicente López y Planes, que, con dirección y puesta en escena de Mariana Baranchuk y escenografía de Carlos Tirabassi, se presentará en la Sala S.E.C. (Bartolomé Mitre 970 - Capital), todos los lunes de junio y julio a las 21.30 horas.

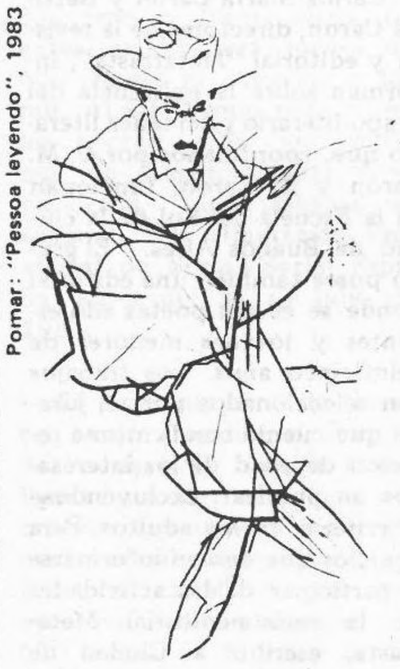
• Carlos María Caron y Bettina Caron, directores de la revista y editorial "Metafrasta", informan sobre la existencia del grupo literario y del taller literario que, coordinados por C. M. Caron y B. Caron, funcionan en la Escuela del Sol de la ciudad de Buenos Aires. El grupo posee también una editorial donde se editan poetas adolescentes y jóvenes menores de veinticinco años. Los trabajos son seleccionados por un jurado que cuenta con la misma relacion de edad de los interesados en publicar, excluyéndose el criterio de los adultos. Para aquellos que deseen informarse y participar de las actividades de la revista-editorial Metafrasta, escribir a Ciudad de La Paz 394 (1426) Capital Federal.

• **Editorial LIBROS DE TIERRA FIRME acaba de publicar** *Poemas Chinos* (Alberto Laiseca), *Piedra de mente* (Elba Fábregas), *Lugares propios* (J. García Sabal), *Imperio de la luna* (Jorge Fondebrider), *Apuntes* (Alberto Szpunberg), *El mundo incompleto* (Irene Gruss) y *Visión retrospectiva de la botella* (Juano Villafañe). Asimismo, anuncia la inminente aparición de *Antología 1958-1984* (Joaquín Giannuzzi), *Cartas para que la alegría / Iguana, iguana* (Arnaldo Calveyra), *Todos bailan* (Raúl González Tuñón), *Muro de máscaras* (Jonio González), *El ojo del llano* (Agustina Roca) y *A tientas* (Alejandro Archain).

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

Una carta de Borges a Pessoa

(PARIS) En la colección "Les Cahiers" del Centro Georges Pompidou de París se publica el volumen "Fernando Pessoa, poète pluriel", que resume la actividad llevada a cabo en ese centro en ocasión de la gran exposición dedicada al poeta portugués en el 50° aniversario de su muerte. Se reúnen allí diversos ensayos de autores franceses y portugueses, una antología bilingüe y una auténtica perla: a modo de prólogo, un texto de Jorge Luis Borges, escrito especialmente a pedido de los organizadores de la exposición y titulado "Carta a Fernando Pessoa", dice así: "La sangre de los Borges de Moncorvo y de los Acevedo (o Azevedo) puede sin geografía ayudarme a comprenderte, Pessoa. No te costó nada renunciar a las escuelas y a sus dogmas, a las vanidosas figuras de la retórica y a la opinable tarea de representar a un país, una clase o una época. Sin duda, jamás te preocupó tu lugar en la historia de la literatura. Tengo la certeza de que estos homenajes sonoros te sorprenden, te sorprenden pero te emocionan. Hoy eres el poeta del Portugal. Inevitablemente, alguien pronunciará el nombre de Camoëns. No faltarán las fechas caras a toda celebración. Tú escribías, sin embargo, para ti, no para la gloria. Juntos, vamos a compartir tus versos; déjame ser tu amigo".



Pomar: "Pessoa leyendo", 1983

Pete Townshend

Un rocker fuera del laberinto

(LONDRES) Si hubiera que creer a algunos teóricos subidos al carro del posmodernismo, el mundo sería como esos laberintos de cristal de los parques de diversiones, con sus pasillos forrados de espejos. Los espejos serían hoy los medios de comunicación, y en un mundo dominado por ellos no sería posible a ningún efecto distinguir lo real de sus infinitos reflejos y, por otra parte, daría lo mismo. Esta alegre vía posmoderna al conformismo es desmentida hoy en Gran Bretaña por alguien que estuvo en el centro del juego de los espejos: Pete Townshend, líder del famosísimo grupo *The Who* hasta la disolución del mismo en 1983, guitarrista y compositor de las óperas rock "Tommy" y "Quadrophenia". "Un hombre, dice, no puede vivir en un cuento de hadas mucho tiempo sin enfermarse. Hoy existen astros pop como en otros tiempos hubo vedettes de Hollywood. Pero un día estos astros van a encontrarse sentados en una pieza anónima de hotel, desesperadamente solos, viendo que su mundo de glamour era algo irreal e insustancial." Sin abandonar el rock, trabaja hoy como asesor de la editorial británica Faber & Faber (la misma que alguna vez dirigiera T. S. Eliot), anima un movimiento a favor de la "New Poetry" de la juventud marginal de los suburbios londinenses y una campaña contra la drogadicción. Para Stephan Wancwicz, que acaba de publicar un libro dedicado al músico, "la capacidad de Townshend de escapar del país de las maravillas para hacer cosas en relación con otra gente y con la sociedad juega un papel importante en la crisis del Reino Unido".

¿Glasnost? Más o menos

Mientras en Moscú el gobierno de Mikhail Gorbachev lleva adelante su programa de apertura política y cultural, conocido como *glasnost*, el escritor Vassily Aksyonov —exiliado en Washington, Estados Unidos— marca lo que aún falta hacia una apertura real. Extractado de la revista "Harper's".

por Vassily Aksyonov

(MOSCU - WASHINGTON) Sesenta y cinco años después de su ejecución por una escuadra armada de la Cheka, Nikolai Gumilyov, un extraordinario poeta y padre del "acmeísmo" ruso, ha sido reinstalado en el canon de los poetas oficialmente reconocidos. El camino hacia esta generosa rehabilitación, considerada por algunos como un punto crucial del *glasnost*, ha sido pavimentado por liberales como el poeta Andrei Voznesensky y el académico Dmitri Likhachev. La defensa liberal de Gumilyov se centra en lo que ellos ven como ausencia de poemas "antisoviéticos" en su obra. ¿Puede haber un reivindicación más hipócrita para un poeta ejecutado por su participación en una conspiración antisoviética? ¿Puede la poesía genuina ser "soviética" o "antisoviética"?

Un enfoque igualmente vulgar se utiliza para justificar la publicación (finalmente) en la Unión Soviética del *Doctor Zhivago* de Pasternak. Esta novela ha sido un cuco para los conservadores desde que los defensores del *glasnost* empezaron a desvivirse por probar que no había nada de antisoviético en ella. ¿Cuánto glasnost será necesario para que se abra paso la idea de que una obra de arte existe fuera de estas categorías ridículas?

M. Randal y la felicidad de los EE.UU

(EL PASO, TEXAS) Basándose en un precepto legal de la era del senador Mc Carthy, un juez de esta ciudad ha colocado a la escritora Margaret Randall en situación de ser expulsada de los Estados Unidos. Margaret Randall, nacida en Nueva York en 1932, es una de las escritoras norteamericanas más comprometidas con la literatura y la política de América Latina. En la década del '60 fundó en México con Sergio Mondragón, su marido, la legendaria revista "El Corno Emplumado", que tomaba su nombre del "corno" del jazz y de la serpiente emplumada Quetzalcoatl. Fue en México justamente donde Randall, separada ya de Mondragón y apremiada por la necesidad de conseguir trabajo, adoptó la ciudadanía mexicana, perdiendo la de los Estados Unidos; pérdida que está en el origen de sus problemas actuales.

En los primeros años de esta década, Margaret Randall ha vivido en Nicaragua, adonde llegó invitada por Ernesto Cardenal tras el triunfo de la revolución sandinista. Escribió allí, entre otros, un libro sobre las mujeres nicaragüenses, ilustrado con sus propias fotografías. En 1984 volvió a Estados Unidos con visa de turista, y desde entonces enseña en la Universidad de Nuevo México, donde tiene una cátedra de estudios sobre la mujer. Pero no ha logrado la renovación de su visa, situación convalidada ahora por el juez Martin Spiegel. La razón aducida: sus escritos —unos treinta libros de ensayos, poemas, entrevistas y fotos— "no están comprometidos con el buen orden y la felicidad de los Estados Unidos"; lo cual, para el caso de un extranjero, puede implicar la negativa a conceder una visa —como pasó con Gabriel García Márquez o Graham Greene— o a renovarla. El caso está en apelación ante la Corte del Estado de Texas.

CORREO ARGENTINO CENTRAL
TARIFA REDUCIDA CONCES. Nº 1448
FRANQUEO PAGADO CONCES. Nº 5595

EL PORTEÑO: SEIS AÑOS DE PERIODISMO NUEVO E INDEPENDIENTE

Cada día se habla más de **El Porteño**. De las investigaciones que tantos medios prefieren eludir. De un enfoque periodístico que por fin comienza a reflejarse en las mejores publicaciones. De una forma moderna de pensar a la sociedad, la cultura, la política. Sin solemnidad, ni oportunismos, ni etiquetas previsibles. Intentando rescatar lo popular y lo cotidiano pero olvidando los dogmatismos. Poniendo en cuestión todo lo que huela a viejo. **El Porteño** es una revista divertida de hacer. Porque detrás de **El Porteño** no hay empresarios dueños de la verdad, ni censores, ni vigilantes de la ideología.

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