

6
información
ción
ayo

POESÍA

Periódico
trimestral.
Primavera
de 1987.



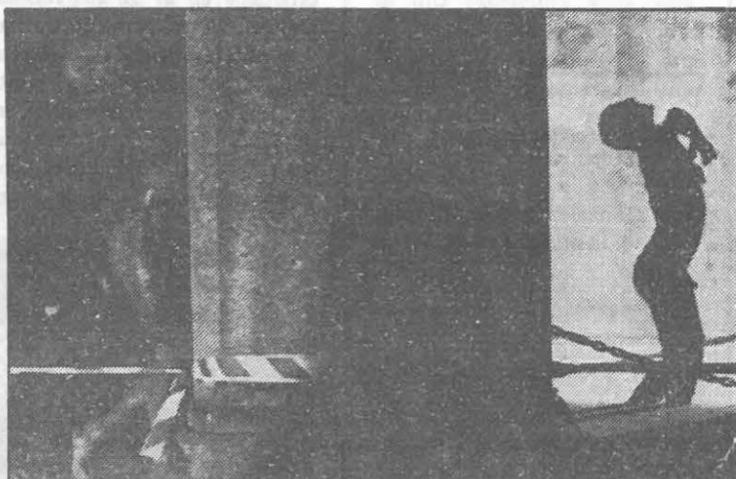
Tuñón quería ir al Turkestán "porque Turkestán es una bonita palabra", proclamaba la Revolución e inventó un mundo fantástico que sigue abierto ¿O no? ¿O es ya una pieza del Museo? Entérese leyendo nuestro dossier Tuñón en pág. 16

Contra el montaje

Elvio E. Gandolfo recurre a un texto del director cinematográfico Andrei Tarkovski (abajo, fotograma de su película *Stalker*) para emprenderla contra la poesía "de montaje", que sería aquella que se deleita en alegorías y adivinanzas intelectuales. (Página 26)

BUKOWSKI

Charles Bukowski es un narrador de moda. Sin embargo, antes de *Mujeres*, *La máquina de coger* o *Música de cañerías*, escribió una veintena de libros de poesía todavía inéditos en castellano. Sus poemas, incidentalmente recogidos en unas pocas antologías de poesía norteamericana traducida, continúan, como los de los poetas *beat*, la tradición whitmaniana. Descúbralos en la página 12.



POESIA SONORA

La poesía vive en el sonido como el pez en el agua: al menos esta es la creencia que presidió el reciente festival de Poesía Sonora realizado en Milán. Grabaciones, video, performances —como ésta de *Heroes Crossing* que se ve en la foto de la derecha— matizaron el encuentro, cuyo manifiesto inaugural se lee en pág. 40.





PUNTOSUR LITERARIA
DIRIGIDA POR JORGE
B. RIVERA

• BRIANTE, MIGUEL,
"LAS HAMACAS
VOLADORAS"

• FORD, ANIBAL,
"LOS DIFERENTES
RUIDOS DEL AGUA"

• LEVRERO, MARIO,
"ESPACIOS LIBRES"

• ROFFE, REINA,
"LA ROMPIENTE"

• WALSH, RODOLFO,
"CUENTO PARA
TAHURES Y OTROS
RELATOS POLICIALES"

• GIARDINELLI, MEMPO,
"CUENTOS. ANTOLOGIA
PERSONAL"

DE PROXIMA APARICION

• GANDOLFO, ELVIO,
"SIN CREER EN NADA.
TRILOGIA"

• TIZON, HECTOR,
"FUEGO EN CASABINDO"



**EDICIONES
DEL SOL S.A.**

NOVEDADES

• BARNET, MIGUEL,
"CIMARRON"

• MOVSICHOFF, PAULINA
COMPILADORA,
"A LA UNA SALE LA
LUNA"

• COLOMBRES, ADOLFO,
"SOBRE LA CULTURA Y
EL ARTE POPULAR"

miguel barnet

CIMARRON

CIMARRON:
Decía Alejo Carpentier,
que este libro constituye
un caso único en nuestra
literatura: el de un monó-
logo que escapa a todo
mecanismo de creación
literaria, y se inscribe sin
embargo en la literatura
en virtud de sus proyec-
ciones poéticas.

POP WUJ

Libro del Tiempo



POP WUJ:
Primera traducción reali-
zada por un indígena del
célebre libro sagrado de
los antiguos quichés de
Guatemala, considerado
el más importante docu-
mento literario de la
América precolombina.
Su origen quiché le per-
mite a Adrián I. Chávez,
autor de la traducción,
descolonizar el texto sa-
grado, modificando sus-
tancialmente las traduc-
ciones hasta ahora cono-
cidas.
La aparición de esta obra
se constituye así en un
verdadero acontecimiento
para las letras de Amé-
rica.

Sumario

Hablarán, la columna de Martín Prieto	2
Raúl Zurita: "El libro de poemas ha muerto", reportaje de Elvio E. Gandolfo	3
Pintada, la columna de Juan Pablo Renzi	6
Las puertas de la percepción, por Pablo Fuentes	6
"Dual", por Diana Bellessi	8
"La bella del Líbano", por Gianni Siccardi / "Halley" y otros poemas, por Diego Bigongiari	9
Rusia es el tema, por Daniel Samoilovich / Sargazos, por Antonio Marimón	10
Un poema es una ciudad, por Charles Bukowski	12
Psicoanálisis: La peligrosa autoridad, por Alberto Giordano	14
DOSSIER TUÑON	
Presentación del dossier	15
Cronología	16
Raúl González Tuñón: El margen y la política, por Beatriz Sarlo	17
Atardecer en el museo, por Jorge Aulicino	22
Tuñón y después, por Jorge Fondebrider	23
Poemas de Raúl González Tuñón	24
El tiempo en el poema, por Elvio E. Gandolfo	26
Rexroth: Poeta, traductor, falsificador, por Diana Bellessi y Eliot Weinberger	28
Crítica bibliográfica	31
El rencoroso, la columna de D. G. Helder	31
Página de artista, por Fernando Fazzolari	35
Agenda	36
El correo	37
Ciudades	40

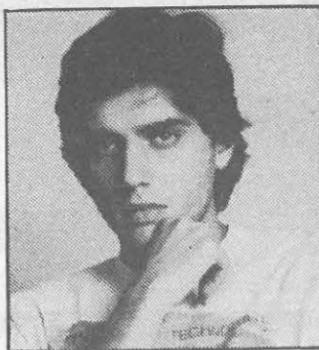
DIARIO DE POESIA es una publicación de Juegos & Co. S.R.L., Uruguay 252, P.B. 4 (1015) Buenos Aires. R.N.P.I. N° 48527. Distribuidora en Capital: Macchi y Cía., Carlos Calvo 2426, Bs. As. Interior: SADYE S.A.C.I.F., Belgrano 355, Bs. As. Compuesta en HUR, Juan B. Justo 3167, e impresa en Talleres Gráficos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

CRITICAR POESIA: UNA PROPUESTA DEMOCRATICA: Los poetas leemos poesía desde los parámetros que nos dicta nuestra propia poética; existe una cierta predisposición a comprender mejor y a estar más rápidamente de acuerdo con aquellos que escriben "como" nosotros. Reconocer un aire de familia: ése parece ser el punto. La actitud, agresiva con lo extraño, omnipotente, sugiere que uno escribe lo que le gusta, como le gusta y que no hay en la actividad ni dudas ni inseguridades. Políticamente, los poetas nos convertimos en militantes de nuestra propia poética, sospechando que se trata de "la mejor", de la única posible. Esto, que no parece nocivo en el campo de la creación ni en el de la lectura individual muestra su filo peligroso en el ejercicio de la crítica y en el de sus formas más primarias, como la reseña, y la nota bibliográfica ejercidas —pienso en Pound, en Eliot, en Borges y, mucho más acá, en nuestros suplementos culturales y revistas *ad hoc*— por propios poetas. Antes de intentar

Hablarán



la columna de Martín Prieto

alejados y distintos de los nuestros. En una tira de Quino, Miguelito está sentado en la vereda y piensa para sí: "El próximo auto que pase será azul". El auto pasa y es, digamos, colorado. Se indigna Miguelito: "¿Cómo puede un auto equivocarse tanto?"

Quienes escribimos poesía y escribimos acerca de la poesía parece que nos hemos puesto de acuerdo en desdeñar la complacencia, el periodismo feno-

césped en una versión primitiva de lo que entiendo que es jugar. Armo un cigarrillo, leo el diario del domingo y me comprometo a no integrar nunca el bando de los exagerados.

LA TELEVISION: El animador, teléfono en mano, pregunta: "¿Quién es el autor del Martín Fierro?" Sobre el límite de los treinta segundos estipulados, repregunta el inquirido: "¿Fernández?" El animador sonríe comprendiendo y dice: "casi, casi". Al participante se lo aplaude por su amabilidad, por su ligereza literaria y todos nos lamentamos por la plancha, por el freezer y por los seiscientos australes que perdió de ganar.

El juego, se me ocurre, es tramposo porque el participante no hubiera podido responder nunca con acierto. La literatura, se sabe, no paga.

*El número 7
aparece el
1º de diciembre
de 1987.
Dossier: Jules
Laforgue.
Reportaje a
Edgar Bayley.*

DIARIO DE

POESÍA

Año 2 - N° 6 - Septiembre 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, Martín Prieto y Mirta Rosenberg (en Rosario) y Elvio E. Gandolfo (en Montevideo).

Diagramación
Carlos Tirabassi

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

Corrección
Mónica Urrestarazu

Publicidad
Ana Bovo

Secretaria
Josefina Darriba

comprender qué es lo que está diciendo aquel poeta se intenta comprobar si está diciendo lo mismo que hubiéramos dicho nosotros y, si no es así, marcar que está equivocado. Se trata, otra vez, de un problema político: se lee como si existiera una guerra que los diarios no registran. Y se trata, también, de un problema económico: al marcar la diferencia y el error se intenta obtener una ganancia personal como si hubiera, en esto, rédito posible. Política y económicamente "se reprocha a un poeta no haber ejecutado lo que no se propuso nunca" (Borges). Se lo reprocha, en realidad, por sus presupuestos

menológico, las presiones editoriales y políticas, las quejas por la falta de un público lector. ¿No será hora de desdeñar, también, la arbitrariedad y el autoritarismo que suponen aprobar sólo aquello que suscribiríamos?

WEEEK-END: Mario Vargas Llosa escribió en "Página/12" que Juan Gelman es uno de los mejores escritores latinoamericanos. Nicolás Rosa declaró a "El Periodista" que es el mejor. Oscar Taffetani lo comparó con Pound. En Funes mis suegros tienen una casita de fin de semana. Los niños y los perros se arrastran por el

Raúl Zurita: "El libro de poemas ha muerto"

Raúl Zurita nació en Santiago de Chile en 1951. En 1975, año de la publicación de su poema "Áreas verdes" en la revista "Manuscritos", se aplicó un hierro caliente sobre el rostro a modo de reflejo de la situación anímica y social de Chile. En 1979 apareció su primer libro, *Purgatorio*, situándolo definitivamente a la vanguardia de la poesía de su país. En 1982 publica *Anteparaiso*, libro-bisagra que da cuenta de su búsqueda de nuevas formas de expresar la poesía; ese año Zurita escribió con aviones sobre el cielo de Nueva York un poema, reproducido fotográficamente en el libro.

por Elvio E. Gandolfo

¿Cómo definirías tu proyecto poético?

—En 1975 comencé a concebir un trabajo unitario, del que han aparecido las dos primeras partes: *Purgatorio* y *Anteparaiso*. Era una reacción ante lo que pienso que es la muerte del libro considerado como colección de poemas. Cuando la poesía se ha restringido a tirajes de doscientos ejemplares, que leen solamente los poetas, los especialistas, hay que ver qué es lo que realmente está sucediendo. Para mí existió, existe una gran poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Neruda. Después esa gran poesía pasó en realidad por los narradores: García Márquez, Onetti, Donoso, Rulfo, Cortázar. Tomaron la posta. Al mismo tiempo la poesía como género, la "poesía-poesía", se fue haciendo cada vez menor, volvió a interrogarse sobre sí misma. Cuando la poesía se interroga sobre sí misma, no sobre el afuera, en cierto sentido es porque está muriendo. A mi juicio la única excepción dentro de la poesía estricta, ha sido Ernesto Cardenal. En todo lo demás que puede verse, en algunos casos hay muy buenos poemas, pero no una concepción de obra. Yo en cierto sentido me planteo, dentro de lo que ha sido esa línea (que pasa por el *Canto General* de Neruda y que continúa en cierto sentido con los *Cien años de soledad*, con el *Pedro Páramo*, con *Gran Sertón Veredas*), volver a la poesía, porque es el género más libre, te posibilita incluso que una novela sea escrita dentro de ella, en el sentido más amplio, más generoso. Mi propuesta tiene relación con Dante.

—¿En qué sentido?

—Dante tiene su *Inferno*, su *Purgatorio*, y su *Paradiso*. El *Inferno* de Dante es muy paradójico. Porque dice en su inscripción: "Antes de mí no hubo cosa creada sino eterna, y yo eternamente duro". O sea que el *Inferno* en Dante está creado antes de que el hombre adviniese. Antes de que la idea misma o la noción de pecado existiese, el *Inferno* ya estaba creado. Entiendo como el *In-*

fierno de mi trabajo todo aquello que no alcanza a acceder al lenguaje, todo lo que no alcanza a constituirse en palabra. Y parto de la experiencia básica: me refiero a cualquiera que haya sentido esa sensación

de imaginario, lo que implica toda una dosis de creatividad social.

—¿Consideras que en el paso del siglo XIX al XX hay uno de esos grandes cambios de creatividad?

—Hay un cambio: que la literatura es un arte moribundo, que está muriendo con grandeza, con esplendor, aparte del auge editorial. Precisamente

de imaginario, lo que implica toda una dosis de creatividad social.

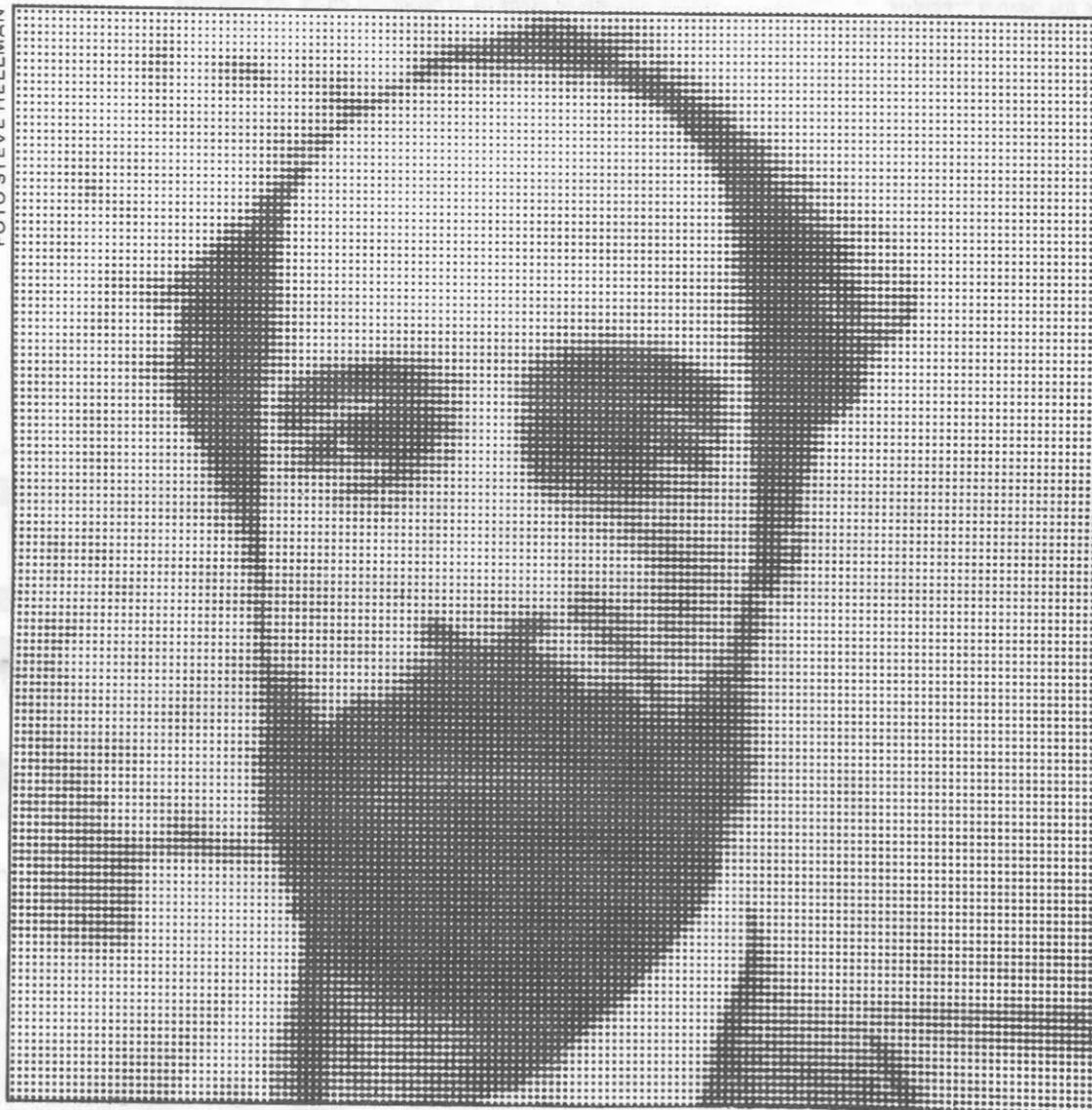
—¿Consideras que en el paso del siglo XIX al XX hay uno de esos grandes cambios de creatividad?

—Hay un cambio: que la literatura es un arte moribundo, que está muriendo con grandeza, con esplendor, aparte del auge editorial. Precisamente

Me gustaría que precisaras más el concepto.

—El pansemilogismo sería esa especie de explicación de todo a través de la unidad del libro. Creo que el libro está allí en función de la vida. El esfuerzo no es tanto para estructurar el libro, la obra, sino para darle una estructura a la vida. Cada uno tiene la oportunidad de construir con su vida su propia Pietá, su propia escultura.

FOTO STEVE HELLMAN



Raúl Zurita: "Escribir en los desiertos y el cielo".

absoluta de angustia de no poder expresarse, que se transforma en un nudo en la garganta. En países como los nuestros eso es decisivo. Es el *Inferno*, pero constituye a la vez paradójicamente la plataforma de todo lo que podemos decir. Todo lo que podemos decir está construido sobre la plataforma de todo lo que no hemos dicho.

—¿Cómo se inició el proyecto?

—Por un acto de autolaceración. Porque en el año '75 estaba absolutamente desesperado. El acto fue la quemada de mi cara, de mi mejilla. Desde el momento en que hago eso, me libero de este lado de la comu-

nicación, y ahí empieza mi obra. Empiezo a poder expresar algo, a poder comunicar: el acto de laceración como primer enunciado, como primer chillido de la guagua que nace. Tal como el *Inferno* es todo lo inescrutable, todo lo que no alcanza a acceder al lenguaje, del mismo modo concebí el *Paradiso*, que es igualmente inescrutable. Porque sería un estado de comunicación tal que no hacen falta las palabras. Toda la historia de la comunicación, los dos millones de años que llevamos intercambiando signos sobre la tierra, se revelan sólo como la historia de un malentendido. Por ejemplo: un hombre está frente a una mujer, en

un momento dado, y sabe que cualquier palabra que diga allí ("te quiero", "te amo", "te adoro") sobra y está absolutamente de más. Extender ese instante a perpetuidad, eso sería el *paraíso*. Lo que yo hago es trabajar muy humildemente, desde este *purgatorio* de las palabras, para dar un testimonio de lo que me ha tocado vivir, del tránsito por la vida. Para mí se trata de la unión entre la máxima búsqueda formal y la máxima emotividad. El máximo rigor conceptual y toda la pasión. Ser altamente formalista, pero al mismo tiempo en función de una nueva emotividad, de una nueva emoción. Reacción, transformación

"Cuando la poesía se interroga sobre sí misma, no sobre el afuera, en cierto sentido es porque está muriendo."

me he planteado una obra que sea un homenaje que le rinde ese arte moribundo a una época y un siglo que terminan. El final de *La vida nueva* se cerrará con un proyecto muy costoso de concretar, que son poemas escritos sobre dos desiertos: el de Arizona y el de Atacama, de modo que puedan ser vistos desde aviones a grandes alturas.

Es algo que se relaciona con el poema escrito con aviones en 1982 sobre el cielo de Nueva York. Cuando estructuraste el proyecto general en 1975, ¿ya imaginabas que iba a incluir la escritura aérea?

—No, fue un año después, en 1976. Y logré concretarla recién seis años más tarde, sobre Nueva York.

—¿Por qué sobre Nueva York?

—En realidad porque se juntaron varios factores materiales. Era la única parte del mundo donde se podía hacer. Pero lo escribí en español, como una especie de homenaje a los grupos minoritarios representados en este caso por la población hispanoparlante de los Estados Unidos. Al proyectarlo, en 1976, pensé que el cielo era precisamente el lugar hacia el cual todas las comunidades, desde los tiempos más inmemoriales, han dirigido sus miradas (sigue en pág. 4)

Raúl Zurita
Pastoral de Chile

I

Chile está cubierto de sombras
los valles están quemados, ha crecido la zarzá
y en lugar de diarios y revistas
sólo se ven franjas negras en las esquinas
Todos se han marchado
o están dormidos, incluso tú misma
que hasta ayer estabas despierta
hoy estás durmiendo, de Duelo Universal

II

Los pastos crecían cuando te encontré acurrucada
tiritando de frío entre los muros
Entonces te tomé
con mis manos lavé tu cara
y ambos temblamos de alegría cuando te pedí
que te vinieses conmigo
Porque ya la soledad no era
yo te vi llorar alzando hasta mí tus párpados quemados
Así vimos florecer el desierto
así escuchamos los pájaros de nuevo cantar
sobre las rocas de los páramos que quisimos
Así estuvimos entre los pastos crecidos
y nos hicimos uno y nos prometimos para siempre
Pero tú no cumpliste, tú te olvidaste
de cuando te encontré y no eras más que una esquirra
en el camino. Te olvidaste
y tus párpados y tus piernas se abrieron para otros
Por otros quemaste tus ojos
Se secaron los pastos y el desierto me fue el alma
como hierro al rojo sentí las pupilas
al mirarte manoseada por tus nuevos amigos
nada más que para enfurecerme
Pero yo te seguí queriendo
no me olvidé de ti y por todas partes pregunté
si te habían visto y te encontré de nuevo
para que de nuevo me dejaras
Todo Chile se volvió sangre al ver tus fornicaciones
Pero yo te seguí queriendo y volveré a buscarte
y nuevamente te abrazaré sobre la tierra reseca
para pedirte otra vez que seas mi mujer
Los pastos de Chile volverán a revivir
El desierto de Atacama florecerá de alegría
las platas cantarán y bailarán para cuando avergonzada
vuelvas conmigo para siempre
y yo te haya perdonado todo lo que me has hecho
¡hija de mi patria!

III

Allá va la que fue mi amor, qué más podría decirle
si ya ni mis gemidos conmueven
a la que ayer arrastraba su espalda por las piedras
Pero hasta las cenizas recuerdan cuando no era
nadie y aún están los muros contra los que he llorado
aplastaba su cara mientras al verla
la gente se decía "Vámonos por otro lado"
y hacían un recodo sólo para no pasar cerca de ella
pero yo reparé en ti
sólo yo me compadecí de esos harapos
y te limpié las llagas y te tapé, contigo hice agua
de las piedras para que nos laváramos
y el mismo cielo fue una fiesta cuando te regalé
los vestidos más lindos para que la gente te respetara
Ahora caminas por las calles como si nada de esto
hubiese en verdad sucedido
ofreciéndote al primero que pase
Pero yo no me olvido
de cuando hacían un recodo para no verte
y aún tiemblo de ira ante quienes riendo te decían
"Ponte de espalda" y tu espalda se hacía un camino
por donde pasaba la gente
Pero porque tampoco me olvido del color del pasto
cuando me querías ni del azul
del cielo acompañando tu vestido nuevo
perdonaré tus devaneos
Apartaré de ti mi rabia y rencor
y si te encuentro nuevamente, en ti me iré amando
incluso a tus malditos cabrones
Cuando vuelvas a quererme
y arrepentida los recuerdos se te hayan hecho ácido
deshaciendo las cadenas de tu cuello
y corras emocionada a abrazarme
y Chile se ilumine y los pastos relumbren

IV

Son espejismos las ciudades
no corren los trenes, nadie camina por las calles
y todo está en silencio
como si hubiera huelga general
Pero porque todo está hecho para tu olvido
y yo mismo dudo si soy muerto o viviente
tal vez ni mis brazos puedan cruzarse sobre mi pecho
acostumbrados como estaban al contorno de tu cuerpo
Pero aunque no sobrevivirán muchas cosas
y es cierto que mis ojos no serán mis ojos
ni mi carne será mi carne
y que Chile entero te está olvidando
Que se me derritan los ojos en el rostro
si yo me olvido de ti
Que se crucen los milenios y los ríos se hagan azufre
y mis lágrimas ácido quemándome la cara
si me obligan a olvidarte
Porque aunque hay miles de mujeres en quien poder
alegrarse y basta un golpe de manos
para que vuelvan a poblarse las calles
no reverdecen los pastos
ni sonarán los teléfonos ni correrán los trenes si
no te alzas tú la renacida entre los muertos
Hoy se han secado los últimos valles
y quizás ya no haya nadie
con quien poder hablar sobre la tierra
Pero aunque eso suceda
y Chile entero no sea más que una tumba
y el universo la tumba de una tumba
¡Despiértate tú, desmayada, y dime que me quieres!

V

Rómpanse de amargura, muéranse de dolor
Que se derritan sus tanques
y se caigan a pedazos sus aviones
y que de tristeza se hagan polvo corazones y valles
mentes y paisajes
delirios y galaxias
Porque enlutaron sus casas y arrasaron sus pastos
Porque no hay consuelo para nosotros
y nadie acude
a compadecerse de los afligidos
Y ella llorando decía:
"Nadie me quiere y mis hijos me han abandonado"
Pero ¿quién podría dejar de querer
al niño que cría
o abandonar al hijo que alimenta?
Pues bien, aunque se encontrase a alguien
que así lo hiciese
¡Ellos nunca te abandonarían a ti!

VI

Chile está lejano y es mentira
no es cierto que alguna vez nos hayamos prometido
son espejismos los campos
y sólo cenizas quedan de los sitios públicos
Pero aunque casi todo es mentira
sé que algún día Chile entero
se levantará sólo para verte
y aunque nada exista, mis ojos te verán

(viene de pág. 3)

porque creen que allí están las señas de su fin. Y que entonces la mayor ambición a la que tal vez podría aspirar era ocupar ese mismo cielo como página donde cualquiera pudiese escribir. También recordé una frase de San Juan que decía: "vuestros nombres están grabados en el cielo". Influyó además mi reacción ante lo que yo llamo la esteticidad semiótica. Frente a la escritura en el cielo, los formalismos me parecían huecos. Cuando se ha ocupado el cielo como página, ya la página de un libro no puede ser lo mismo, cambia, es otra cosa.

—¿Fue muy complejo de resolver materialmente?

—Bueno, demoré seis años. Conseguí auspicios, patrocinios: el Instituto Tecnológico de Massachussets, etc. Fui exclusivamente a eso a Nueva York, no vivía allí. La escritura se hizo con cinco aviones. Veías cómo se iban formando las letras: cada línea medía diez kilómetros de largo. Y estaban a cinco mil metros de altura. O sea que se leían desde grandes sectores. Está filmado, fotografiado, pero no hay nada que reproduzca la sensación de verlas escribirse. En ese momento pensé que cualquier tipo, por el solo hecho de sufrir una humillación y sobreponerse a ella, o sufrir un vejamen y sobreponerse a ese vejamen, era una especie de Miguel Angel. El acto de vivir, el pasar vivo de un instante a otro, ya es una experiencia de máxima creatividad. Toda la creatividad del mundo no existe más que para esto (mueve una mano): para que yo pase de este gesto al próximo, para estar hablando ahora contigo. Esa experiencia me abrió todo un sentido.

En cuanto a la escritura en el desierto, ¿la imaginás perdurable, o también sería fugaz?

—He imaginado que quede per secula.

—Como los dibujos de Nazca.

—Exacto. De ahí parte la idea. Sería cavada sobre la superficie, en zonas donde no hay mucho desgaste eólico: Arizona y Atacama. La frase de Arizona es muy simple. Dice: "We are not afraid". "No tenemos miedo." Y en Atacama diría: "Ni pena, ni miedo", a lo que se agregaría la figura de un rostro humano. También es una cita de Dante: porque él, al final del Paraíso ve a Dios, y ve que el color de Dios es el color del semblante humano. Y pensé que el color más parecido, al menos entre nosotros, al del semblante humano, es el color de los desiertos. De allí la traducción.

Si en tu opinión pasar de un gesto humano al otro es de una gran creatividad, ¿por qué no sobra la obra?

—Porque creo que todas las obras que se han compuesto, todas las sinfonías, todos los poemas, se han hecho solamen-

te porque no somos felices. Y es artista aquel que trabaja sistemática y despiadadamente en la zona que media entre su infelicidad real y el vislumbre del Paraíso. Nos sobran las obras porque no hemos sido felices. Si fuésemos felices, estarían absolutamente de más. De allí arranca una concepción que considero revolucionaria, y que implica una crítica a lo que se ha venido haciendo. Ya se escribió *Cien años de soledad*. Entonces los poetas reducidos a cinco, diez, quince líneas... ¡Claro, cualquiera me puede desmentir, decirme: tú estás loco, viejo, mira estas cinco líneas perfectas! No niego esa posibilidad. Sé que hay grandes poemas. Pero después de Neruda, y de algunas cosas de Cardenal, no he visto una concepción de obra, propuesta nueva. Frente al absoluto fragmentarismo de la época que estamos viviendo, sobre todo aquí, en el Cono Sur, hay que oponerle proyectos que sean cada vez más globalizadores. Dar una cultura de la no resignación. Se quiere condenar a la poesía a que sea un género estrictamente de doscientos ejemplares, y de cuadernillos... ¡Definitivamente no! Ahora bien: asumir un trabajo de esa magnitud implica muchos riesgos, de todo tipo. Ahora que ya estoy en la segunda parte de *La vida nueva*, siento una infinita alegría, pero también estoy asustado. Es más fácil en realidad internarse por caminos recorridos. Mi intento es incor-

porar elementos dentro de algo global. Y dentro de esa totalidad, hay una ruptura, que exige a mi juicio una nueva crítica.

—¿Existen atisbos de esa nueva crítica?

—Los semióticos tienen todos los elementos, las herramientas, pero tienen que pensar de nuevo. Son necesarios nuevos parámetros conceptuales. Yo me hago responsable de un parámetro: lo que entiendo por nueva emotividad.

—¿Cómo la definirías?

—Es un amor por el hecho de estar vivo, que arranca de lo más descarnado de nuestra propia experiencia, de lo más material. Amor de vivir. Cuando yo he visto en Chile, o en otros países (incluso Estados Unidos) experiencias de una increíble miseria humana, impresionantes, como la de diez personas viviendo en un cuarto de dos por un metro, pensaba: ¿por qué la gente no se suicida, cómo se puede seguir vivo así? La única respuesta válida que tenía era: porque a pesar de todas las evidencias que indican lo contrario, estamos construyendo el Paraíso. Hay un sí básico que todos estamos diciendo. Por eso no se opta por el suicidio, masivamente. Hay un sí básico a la vida.

—¿Y en el caso de un no potencialmente tan poderoso como la acumulación de armas nucleares?

—Creo que el sí lo abarca.

No sé si habrá un Apocalipsis. En todo caso si hay un Apocalipsis, ese Apocalipsis ya empezó. Ya está ocurriendo: para cada persona que es torturada, que sufre hambre, que es humillada, la guerra atómica ya comenzó. El problema nuestro no es que tengamos diez mil o treinta mil muertos, o un millón de exiliados, o siete mil desaparecidos. El problema es que haya un muerto, un exiliado y un desaparecido. En el asesinato de una persona está el fracaso de toda la humanidad. Ante todo eso en lo que tenemos que pensar, para mí la nueva emotividad implica la valoración del gesto humano. Porque existe la *Divina Comedia*, porque existe el *Quijote*, porque existe la *Pietà*, porque existe el *Canto General*, la barbarie se hace más bárbara, y la violencia infinitamente más violenta. Porque a través de la historia del arte, lo que nosotros somos ha ido dando testimonio de lo mejor de nosotros mismos. En cada pincelada de un cuadro, en cada línea de un poema, por débil que sea, hay tal cantidad de amor expresado, que la barbarie, en contrapunto, tiene que ser infinitamente más bárbara. Esto no es gratis, viviendo en las condiciones en que vivimos. Porque somos sobrevivientes. Cualquier país que ha pasado por una dictadura militar, con la barbarie que eso significa, y con la tragedia que siempre dejan en su camino, sabe que los que estamos vivos somos

sobrevivientes. Esa felicidad infinita de ser un sobreviviente, no hay que perderla: ahí está la creatividad, ahí está el gesto poético. Entender que toda la historia del mundo fue hecho para que tú y yo estemos conversando en este momento.

En tus libros impresiona el uso muy peculiar del paisaje, que pasa a ser personaje individual o colectivo. ¿Tienen base real, o son paisajes míticos, incluso metafísicos?

—Para mí los paisajes no son más que grandes telones vacíos que se van llenando con la pasión. La cordillera de los Andes que nosotros vemos ahora no es la misma que la que veíamos hace quince años. Distinta es y otra. Aquello que era una especie de símbolo nacional, hoy día no es más que una metáfora de nuestro aislamiento.

—Dentro de este siglo, ¿hay algún autor o movimiento con el que te sientas identificado?

—Sí, James Joyce y Neruda. Me interesa una combinación tan extraña como la del *Canto General* de Neruda con el *Finnegan's Wake* de Joyce. Creo que ahí hay dos extremos artísticos de nuestro siglo. El *Canto General* es la obra de ingeniería más grande que se haya escrito en nuestros países. Precisamente releer, volver a ver el proyecto del *Canto General*, su estructura, es uno de los grandes desafíos. Hubo toda una época en que se desdeñó el *Canto* en

función de *Residencia en la Tierra*. Sin embargo a mí ver la *Residencia* es algo más fácil de lograr. El verdadero esfuerzo creativo está en el *Canto*. Desde luego, no se lo puede escribir de nuevo. A esta altura es un libro que tiene mucha ingenuidad: nunca hace referencia a quien habla, por ejemplo. Pero es el libro.

Respecto a la literatura latinoamericana, ¿cuáles son tus puntos de referencia?

—A Onetti lo considero un gran maestro, un fuera de serie. Es de los que han tomado la posta de la gran poesía. Es gente que se sostiene cada vez más: Arguedas, Rulfo, Onetti, Donoso (el de *El obscuro pájaro de la noche*), García Márquez por el intento de *Cien años* (no es que me guste mucho, pero me fascina la creación de todo un Génesis). Con Cortázar me pasa algo muy raro: me encanta. Pero no sé si recuerdas la vieja polémica entre Arguedas y Cortázar, y que Cortázar lo trata en el fondo de provinciano a Arguedas, que a su vez dice que él es un "provinciano de este mundo". Pasados los años he vuelto a releer a Arguedas y a Cortázar juntos y Cortázar me parece infinitamente más provinciano que Arguedas. Arguedas me parece mucho más revolucionario, con una escritura más radical, innovadora: la mezcla del quechua, todo. A veces fracasa, pero son grandes fracasos, como el *Finnegan's Wake* de Joyce.

LA LITERATURA EN TECNICOLOR

REVISTA
MENSUAL



Llegó **QUIMERA**, la mejor revista de literatura en lengua castellana. Con toda la información sobre la actualidad literaria en 74 páginas de excelente diseño, ágiles e inteligentes.

QUIMERA

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

Nº 62: El sexo del diccionario, o las paradojas y discriminaciones a las que conduce, en manos de hombres, la utilización de ciertas palabras de mujeres. Escribe Alvaro García-Meseguer. **Entrevista con Christa Wolf:** una visión de la "otra" Alemania. **Nilo abajo con William Styron,** quien revela, en un viaje real, el río inmemorial. **Más críticas, reseñas y noticias.**

Pintada



la columna de Juan Pablo Renzi

EL PINTOR está duchándose, de pie, en una bañadera antigua. Piensa que puede resbalarse y mira, entonces, hacia la jabonera blanca, ahuecada entre los azulejos blancos, que tiene una agarradera blanca, enlozada, que muy bien puede servir para estos casos de emergencia. Enganchados en la agarradera ve una gran esponja de color verde-azulado-claro y un largo cepillo amarillo, de esos para fregarse la espalda, junto a un jabón lila claro que hace un rato había dejado en ese lugar. Con los ojos cerrados, mientras recibe la sensación entre molesta y placentera de agua golpeando y cayendo sobre su cara, piensa una imagen, imagina un cuadro. "Ve" una gran forma verde delimitada por curvas amplias enlazadas con una diagonal amarilla resaltada, aquí y allá, por fragmentos de una forma oval violeta, contenidos en una inquietante y variables profusión de luces blancas diferentes. Piensa que es una buena excusa para pintar un cuadro, ha visto algunos colores y formas que han golpeado sus ojos más fuertemente que el agua de la ducha, ha sentido que la tibieza de algún recuerdo inubicable es mayor que la del agua. Inmediatamente se le ocurre imaginar qué hubiera hecho Van Gogh con una imagen así. Al rato pasa a Duchamp, luego rebobina y se detiene en Juan Gris.



EL PINTOR SALE de la bañadera, se está secando y, mientras hace esto, vuelve a mirar la jabonera. El cepillo es tan cepillo en su constitución como tal, que sólo le sugiere el olvido de no haberse frotado la espalda, que ahora le pica. La esponja está perdiendo agua, y su forma tiene menos prestancia que hace unos minutos; el jabón está cubierto de espuma y el óvalo casi no se ve. Se da cuenta de que si trata de registrar los colores, ese conjunto ya no evoca aquel extraño olor o ese sabor indefinible, como en el fondo del paladar, que lo remitían, a su vez, a la visión de un zaguán oscuro y una puerta cancel de vidrios biselados, por los que se podía ver una ligera luz acaramelada, en algún momento y lugar impreciso de su infancia. Entonces recuerda que algunos verdes pálidos de algunos paisajes de Van Gogh nunca le habían gustado, y que tampoco le decían nada algunas geometrías verdes de Gris. Después piensa en el cepillo amarillo colocado verticalmente en una caja prismática blanca con frente de vidrio, y la palabra Dadá le produce escozor.

YA VESTIDO, entra en el taller donde lo espera una tela cuadrada de dos metros de lado que la noche anterior había pintado de un color rojo frío, ligeramente violáceo, y casi uniforme, que ya está completamente seco. Mientras recuerda "La blusa rumana" de Matisse, echa en un tarro un litro de esmalte blanco, luego le agrega una buena cantidad de un rojo anaranjado y un poco de verde para atenuar su intensidad. Mezcla todo con parsimonia mientras mira fijamente el campo rojo. Saca el palo de mezclar, toma el tarro y arroja su contenido contra la tela. Mientras ve cómo el color rosa se desplaza, chorreándose, sin contención e irregularmente, hacia el borde inferior del cuadro hasta depositarse en montoncitos en el piso, toma un pincel redondo y traza una raya blanca caprichosa que cruza los dos campos, el rosa y el rojo. Luego se sienta y enciende un cigarrillo, siempre mirando lo que ha hecho, preguntándose qué saldrá de allí. Todavía le falta mucho, se dice, pero se va a llamar "Pato".

Las puertas de la percepción

"Si las puertas de la percepción estuvieran abiertas veríamos las cosas tal cual son, infinitas", escribió William Blake hace casi dos siglos; a partir de esa idea, Jim Morrison bautiza *The Doors* a su grupo de rock en los años '60. Morrison venía de hacer cine y poesía y se acerca al rock desde una perspectiva literaria y artística poco frecuente. Las siguientes notas apuntan algunos de sus temas más recurrentes; las acompañan versiones castellanas nuevas de la conocida canción "El fin" y su poema "Oda a los ángeles".

por Pablo Fuentes

LOS DIAS SON BRILLANTES Y LLENOS DE DOLOR: Jim Morrison ha desarrollado la mayor parte de su obra poética a través de la canción, dentro del género del rock. Esta elección no es casual si se considera el perfil lírico de Morrison configurado por una escritura de límites, de fronteras. Un límite básico trasvasado es el marcado entre poema y canción. Morrison conjuga una forma mixta de textos que se escuchan y que se leen, ambas maneras posibles —y necesarias— de acercarse a su producción.

TOMA LA AUTOPISTA HASTA EL FIN DE LA NOCHE: Existen dos figuras recurrentes en la poesía de Morrison que cumplen la función de marco para el desarrollo de los textos: la ruta y la ciudad. Ambos elementos sirven como escenografía que gatilla la indagación del poeta, y son, también, los puntos seminales de la cultura norteamericana contemporánea, los paradigmas del paisaje moderno.

La ruta es un recurso metafórico frecuente en la literatura norteamericana. El tratamiento de la imagen *ruta* que hace Morrison, los seres que por ella circulan, la figura del viajero homologada a la del poeta que transforma la realidad mediante una percepción exaltada, son los predominantes en canciones como "El fin", "Reina de la autopista" y "Blues de la hostería".

En Morrison la ciudad encapsula los dos polos fundamentales de la existencia humana: el nacimiento y la muerte. Todo empieza y termina en la ciudad, es el punto de partida y la zona terminal de todo empeño, lo sexual y lo mortal se conjugan en ella. Una trampa dulce.

LA ATRACCION DEL CINE RESIDE EN EL MIEDO A LA MUERTE: Jim Morrison crea un nuevo género: el poema-film. Este género se constituye sobre tres variables: una, es el tipo de imagen sintética y plástica que recuerda a la estética del plano cinematográfico; otra, sería la refe-

rencia permanente a los ojos como los órganos sensitivos por excelencia del hombre moderno ("El ojo es dios. Y el mundo / porque tiene su propio ecuador"), y finalmente, lo que hace a la propia organización interna de algunos textos donde la secuencia de los versos, su enlazamiento, remiten a una forma particular de montaje, una consecución de planos y semiplanos donde cada verso podría funcionar como un fotograma que contiene una imagen o un concepto con vida propia como en los textos del álbum *An American Prayer*.

"Para Morrison, la muerte es siempre el final, no hay apuestas a la eternidad, es en la vida donde hay que quemar las naves, aun con el riesgo de precipitar el fin."

SOY EL REY LAGARTO, PUEDO HACERLO TODO: Las canciones de Morrison están llenas de imágenes animales: caballos, leones, serpientes, lagartos, sapos. Las referencias a animales y a cierto tipo particular de personaje urbano, marginal o en estado límite, constituyen un elenco circense donde es muy raro que haya diversión; estas imágenes sintetizan un nivel de dramaticidad intenso o, a lo sumo, una euforia exasperada, ambigua ("La celebración del lagarto").

Los reptiles son la especie animal más recurrente y siempre están asociados a lo visceral, lo primitivo, lo antiguo. Son señales de un viaje arqueológico de retorno. El reptil es el animal menos civilizado aunque, sin embargo, la serpiente ("El fin") es, según el mito bíblico, la que introduce al hombre en el conocimiento, por la serpiente el hombre es hombre. El ser humano contiene un reptil, cada reptil es el boceto de

un ser humano: "La gente se parece a los primitivos lagartos, tiene una joya dentro del cráneo" ("El ojo").

SOY UN ESPIA EN LA CASA DEL AMOR: La mujer, cierta clase de mujer, aparece como uno de los personajes más asiduamente y mejor trabajados por Morrison. Estas mujeres ("Maggie McGill", "Reina de la autopista", "Mujer de Los Angeles") se caracterizan por cierta excepcionalidad que se sintetiza en su condición de semimarginales, de nómadas. Morrison habla de la soledad cuando habla de estas mujeres, habla de la imposibilidad de dar cuenta absoluta de aquel que se ama:

"Los perros del carnaval devoran los rasgos / no puedo ver tu rostro en mi mente."

LA CARA EN EL ESPEJO NO SE DETENDRA: En Jim Morrison hay una permanente apelación a un otro. Casi siempre habla en segunda persona. El yo en Morrison se enuncia destituyéndose, no se afirma, siempre vacila hacia algún otro. En los últimos textos se opera una serie de restitución del yo, pero es un yo diferente, se ha sintetizado con esa segunda persona.

La locura está larvada cada vez que el yo se enuncia. Para Morrison enloquecer es volverse niño, es retroceder a formas no adiestradas de sensibilidad, es estar receptivo a las señales más ínfimas del mundo: "Espíritus amontonados en la frágil mente de cáscara de huevo de un niño" ("Despierta"). Esta idea no es romántica ya que para él la realidad es reversible, la locura contiene a la cordura y viceversa. La locura que escribe Morrison es dolorosa, no rechaza la realidad, sirve para captar sus regiones más veladas por las convenciones, la ilumina desde otro ángulo.

"Retrocediendo profundamente en el cerebro / retrocediendo más allá de mi dolor. / Atrás donde no existe la lluvia / y la lluvia cae suavemente sobre la ciudad / sobre la cabeza de todos nosotros" ("La celebración del lagarto").

ESTE ES EL FIN: La muerte parece tener el lugar de un interlocutor privilegiado en sus últimos textos. Para Morrison, la muerte es siempre el final, no hay apuestas a la eternidad, es en la vida donde hay que quemar las naves aun con el riesgo de precipitar el final (Morrison muere a los veintiocho años).

"Te voy a decir esto, / ninguna recompensa eterna / nos perdonará por malgastar el amanecer" ("La WASP").

Morrison encarna la muerte en una figura: el asesino. Hay

dos canciones emblemáticas de la concepción de la finitud en Morrison donde aparece significativamente esta figura: "El fin" del primer disco y "Jinetes en la tormenta" del último. Ambas se pueden leer como un mismo texto que abre y cierra el circuito de su obra.

"La muerte hace ángeles de todos nosotros / y nos da alas / donde teníamos hombros / suaves como garras de / cuervo." ("Una plegaria americana").

ESCUCHANDO UN PUNADO DE SILENCIO: Todo el recorrido poético de Jim Morrison se podría resumir en la primera canción del primer álbum de *The Doors*: "Abrete paso". El trabajo del poeta es el pasaje del mundo de las certezas, de lo reconocible, de lo acabado, al mundo del interrogante, la conjetura, la pregunta. El pasaje implica una nueva percepción de lo real como síntesis incompleta, el

mundo como espacio a conquistar. "Sabes que el día destruye a la noche / la noche divide el día / ... / ábrete paso hasta el otro lado." En la poesía las palabras cifran un acto. El acto, para Morrison, es preguntar desde la vacilante certeza de la percepción del poeta. "¿Ya has nacido y aún así, / estás vivo?" ("Una plegaria americana").

Pero al poeta sólo le quedan las palabras, ése es su único recurso. Morrison sabe que ese recurso es peligroso pero el único capaz de iluminar u oscurecer ciertas zonas de nuestra experiencia en el mundo, el único que da sentido a su tarea: "Las palabras encubren. / Las palabras son veloces. / Las palabras se parecen a bastones. / Plántalas y crecerán. / Mira cómo vacilan. / Yo siempre seré un hombre de palabras / mejor que un hombre pájaro".

Traducción de Marta Esviza Garay
Jim Morrison

EL FIN

Este es el fin, hermosa amiga
Este es el fin, mi única amiga, el fin
De nuestros planes elaborados, el fin
De todo lo que resiste, el fin
Sin seguridad ni asombro, el fin
Nunca volveré a mirarte a los ojos
¿Puedes imaginar que seremos
Tan ilimitados y libres
Desesperadamente necesitados
De alguna mano extranjera
En una tierra desesperada?
Perdidos en un Romano desierto de dolor
Y todos los niños están locos
Todos los niños están locos
Esperando la lluvia de verano

Hay peligro en la orilla de la ciudad
Toma la autopista principal nena
Extrañas escenas dentro de la mina de oro
Toma la autopista del Oeste nena
Cabalga en la serpiente
Cabalga en la serpiente
Hasta el lago
El antiguo lago nena

La serpiente es larga
Siete millas
Irrita a la serpiente
Es vieja

Y su piel es fría
El Oeste es lo mejor
El Oeste es lo mejor
Ven hasta aquí y nosotros haremos el resto
El ómnibus azul nos está llamando
El ómnibus azul nos está llamando
Conductor, ¿adónde nos estás llevando?

El asesino despertó antes del amanecer
Se puso las botas
Se llevó un rostro de la antigua galería
Y atravesó el hall
Fue hasta la habitación donde vivía su /hermana

Y después hizo una visita a su hermano
Y después atravesó el hall
Y llegó a una puerta
Y miró adentro
"¿Padre?"
"Sí, hijo"
"Quiero matarte
Madre, quiero..."
¡Wooh! ¡vamos ya!

Vamos nena aventúrate con nosotros
Vamos nena aventúrate con nosotros
Vamos nena aventúrate con nosotros
Y encuéntrame detrás del ómnibus azul
El ómnibus azul, tú sabes, vamos ya

Este es el fin, hermosa amiga
Este es el fin, mi única amiga, el fin
Duele dejarte libre
Pero nunca me seguirás
El fin de la risa y de las dulces mentiras
El fin de la noche en que intentamos morir
Este es el fin



ODA A LOS ANGELES
Mientras pienso en Brian Jones*, difunto

Soy un residente de la ciudad
Me han elegido para representar
el príncipe de Dinamarca

Pobre Ofelia

Todos esos fantasmas que él nunca vio
Flotando hacia la condena
Sobre una vela de hierro

Vuelve, valiente guerrero
Zambúlette
En otro canal

Caliente piscina untada
¿Dónde está Marrakesh?
Bajo las cataratas
la furiosa tormenta
donde cayeron los salvajes
al anochecer
monstruos del ritmo

Has dejado tu
Nada
para competir c/ el
Silencio

Espero que te vayas
Sonriendo
Como un niño
En el frío residuo
de un sueño

El hombre ángel
compitiendo c/ Serpientes
por sus palmas
y dedos
Reclamó al final
Esta humana
Alma

Ofelia

Se va, empapado
en seda

Sueño
de cloro
loco y ahogado
Testigo

El trampolín, el salto
la piscina

Eras un peleador
una musa de almizcle adamascada

Eras el desteñido
Sol
para una tarde de TV

iguana
disidente de una mancha amarilla

Mira ahora dónde has
llegado

al paraíso de la carne
c/ los caríbales
y los judíos

El jardinero
encontró
El cuerpo, exuberante, flotando

Cadáver afortunado
¿Qué es esta pálida materia verde
de la que estás hecho?
Haz agujeros en la piel
de la diosa

¿Apestará
Llevado hacia el cielo
A través de las salas
de concierto?

Sin esperanza

Réquiem para un pesado

Aquella sonrisa
Aquella mirada lasciva
de sátiro gordito
ha saltado arriba
hacia el barro

* Guitarrista de *The Rolling Stones* que fue encontrado muerto, en 1969, flotando en una piscina. Morrison moriría en la misma fecha, dos años después. (N. de la T.)

LIBROS DE TIERRA FIRME

Colección de poesía TODOS BAILAN

Ultimo Reino
ANTOLOGIA
Raúl González Tuñón
TODOS BAILAN
Arnaldo Calveyra
CARTAS PARA QUE LA ALEGRIA IGUANA - IGUANA
Alberto Pipino
REVERSOS
Joaquín Giannuzzi
ANTOLOGIA (1958-1984)
Juan Octavio Prezn
CORTAR POR LO SANO
Angela Fizzani
LA CAJA DE CRISTAL
Jorge Fondebrider
EL IMPERIO DE LA LUNA
Alejandro Archain
A TIENTAS
Agustina Roca
EL OJO DEL LLANO
Daniel Guillermo de la Rosa
LA ROSA ESCONDIDA

TALLERES GRAFICOS

HUR SRL

producción gráfica integral de libros, revistas, diarios, folletos, programas, etcétera.

Nuestros clientes:

- Catálogos editorial
- Puntosur editores
- Siglo XXI
- Alianza editorial
- Diario de poesía
- Ediciones Ultimo Reino
- Ediciones La Lámpara Errante
- Ediciones del '80
- Clepsidra / Filofalsia
- Libros de Tierra Firme

Av. Juan B. Justo 3167, Bs. As.
TEL. 855-3472 y 854-9982

PREMIER

Todas las revistas que usted no encuentra habitualmente, de temas como:

**SOCIOLOGIA/
POLITICA/
PSICOANALISIS/
LITERATURA/
COMICS/
CINE...**

están en:

Librería PREMIER

Rodríguez Peña 452
Tel. 46-4959

Diana Bellessi
 "Dual"

Doble el dedo
 roza
 los pechos que emergen
 de un espacio dual

La sigo y toco
 en su rozar
 la seda de la lámina
 áspero volumen
 invisible que la enmarca

Arena es el sostén

Redondos
 nuestros dedos
 ahuecan aprietan
 y deslizan hacia el cuenco
 de la mano

no los pechos
 irreales de la estampa

mas su doble
 su dedo de la otra

en ficción que tiembla

Derrumbado el muro del objeto
 aquél
 abre sus puertas

Madreperla
 Cenital
 el ojo
 cortado por la trampa

vio

¿saciado
 el instante del deseo?

¿del abrazo
 que incorpora para siempre?

el edén

o la casa de la muerte?

Un segundo antes
 su dedo roza

doble
 el cuerpo de la Otra

Duerme
 en sueño intemporal
 La gota de rocío

escarcha

leve rasgadura de la piel
 sobre su cara

¿Uña
 diente

filo del objeto
 rasga

la imagen
 tersa de la rosa?

En el edén

Las hojas tiemblan
 suaves y precisas
 por el peso
 de una gota

Dentro
 la secreta turbulencia
 de la Otra

El polvo perfecto
 se deshace

párpado
 Pechos vivos acceden

¿al deseo que los toca?

¿a la ficción que tiembla
 en su tantálica

diadema
 y desarma
 la rosa del edén?

Rozo
 una
 y la otra

¿para amar?
 ¿para armar?

aparición
 que reconozco

pero más

el borde oscuro
 la pieza que no encaja
 la fresa
 de olor desconocido

y aún
 aquélla
 tenebra en el rojo
 donde la lengua sabe
 y sin embargo

perdida de sí

No reconozco

Entera
 rosa del día
 Tu belleza precaria
 lo que anhelo

Atrás el sueño

Quién lo recuerda

¿Empieza a perderlo
 en azarosa vocación
 de llenar un hueco?

Devuelve
 bordado en plata

la imagen astillada
 en otro espejo

pero doble
 la boca reflejada
 y aquella que refleja

se unen

en opaca contracara

Detrás
 el beso en
 plata
 del espejo

Los cuerpos
 recuperan aquél:

tocar

Rosa imperfecta del edén

vuelta temporal

amada para siempre
 por su acceso

no a la ficción que tiembla
 en su tantálica diadema

sino

al roce

del dedo

sobre tu pecho

Gianni Siccardi

La bella del Líbano

LA BELLA DEL LIBANO

Ella es más hermosa
que los recuerdos
que entornan deliciosamente
los párpados
de las mujeres del Líbano.
Que el aire que azotan levemente
las palabras
de las mujeres del Líbano.
Que el desatino y la furia
que derrama por el día
la gracia
de las mujeres del Líbano.

Ella es más hermosa
que el espectáculo de las calles
abarrotadas de espaldas
por la máquina de la oración
en el Líbano.
Que los saltos aterciopelados de los gatos
en las noches opulentas
del Líbano.
Que las rutas sacrílegas
que atraviesan los ojos
de los imposibles rufianes
del Líbano.

Ella es más hermosa
que la mirada solitaria
de los que dan de comer a los pájaros
en los parques del Líbano.
Que la unción de los vagabundos
encargados de escuchar la noche
en el Líbano.
Que los pensamientos últimos
de los suicidas
en los puentes que cabalgan
sobre el Litani en el Líbano.

Ella es más hermosa
que las miríadas de soles que se
encienden
en las medallas cuidadosamente
lustradas
en el pecho de los generales del Líbano.
Que el lento estiércol
de los sonoros caballos militares
en la insolación
de los días de desfile del Líbano.
Que los lípidos bombardeos
y las turbias conferencias de paz
en el Líbano.

Ella es más hermosa
que la luminosa fantasía
de los falsos adivinos
y los verdaderos profetas del Líbano.
Que la borra del café
que dibuja
los caminos del futuro en el Líbano.
Que la ciencia del porvenir
que corre
por los oscuros canales del tiempo
tan vertiginosamente en el Líbano.

Ella es más hermosa
que los lazos de sangre que unen
la humedad, la tortura y los sueños
en las corruptas, hediondas prisiones
del Líbano.
Que el viento que bate
el árbol de los recuerdos indelebles
de los condenados a muerte
del Líbano.
Que el llanto de Dios
que humedece los cabellos
de las víctimas inocentes
del Líbano.

Ella es más hermosa
que la alegría eterna
y las penas violentas
de los jóvenes enamorados
del Líbano.
Que la luz de plata y seda
que sube hacia el cielo
cuando el amante entierra el cuchillo
en el pecho del amante
en los pobres hoteles
del Líbano.
Que la emoción desnuda
de los encuentros furtivos
los besos en la garganta
las citas secretas
las cartas inesperadas
los viajes de regreso
que galvanizan los destinos
de los hombres y las mujeres
del Líbano.

ARTE POETICA

No tengo un mensaje secreto
ni gestos ni salmos
ni verdad ni certeza
pero cuando el olvido
va hacia el Sur
mis pies van hacia el Norte

Mi vida no es ejemplo
ni regla ni armonía
mi pasado cabe
en una caja de fósforos
pero mi futuro flota
en la eternidad
y si no puedo probar
lo que ha sucedido
es porque no tengo la cabeza
construida con el pan cotidiano

Mis días no corren
por el espléndido rostro
del presente
y nunca acierto
a poner mi mano sobre la tierra
justo cuando caen
las primeras gotas
de modo que mi cuerpo
sigue sus costumbres
sin esfuerzo ni audacia
ni plan ni sensatez

Camino bajo una mirada protectora
mezclando lo verdadero con lo falso
lo falso con lo verdadero
embriagado
por el perfume inasible del ocio
errando aquí y allá
persiguiendo la droga de la palabra
la luz de la palabra
la alegría de la palabra
Pero no para todos
no para los que tienen la frente
apoyada en el hombro del mundo
no para los que sueñan sus sueños
no para ellos
hombres de buen sentido
sino sólo
para los oídos indelebles de los amigos
en los que cabe toda la verdad
las manos de los amigos
que tejen y destejen
las hierbas del paraíso
la boca generosa de los amigos
que siempre acude a la cita
la cabeza íntima de los amigos
que retumba en nuestro pasado
la mirada secreta de los amigos
que repara los mecanismos del tiempo
el silencio de los amigos
que late en la oscuridad

Diego Bigongiari

"Halley" y otros poemas

HALLEY:

detrás del Cuerno de Africa, en marinos parajes desiertos
como los baños de un subterráneo
un oscuro traficante ofrece al Escorpión giboso y flaco
aquella onza de heroína que todo el mundo busca
inyectarse en las pupilas. Escorpión examina en silencio
la mercadería, y guiña un ojo a Sagitario. Toda la galaxia
en las venas azules, ser por un instante
el saxo de Coltrane. Y cada noche un poco más de luz
en esos gramos de polvo, pálido Sagitario con los
ojos cerrados. Y el espinazo recurvo de Escorpión
que se recuesta dulcemente en el Océano.

HAY DEMASIADA LUZ EN LA MAÑANA

hay demasiada luz en la mañana
como en las fiestas patrias de la infancia
el Océano Indico recuerda
aquellos enormes patios de escuela
con hileras de guardapolvos inmaculados al viento
banderas celestes y blancas
escarapelas
nubes de algodón
y soles de papel plateado

QUE ES EL MUNDO, Y QUE ES LA VIDA?

qué es el mundo, y qué es la vida?
—disimetrías, y enfermedades de la materia,
campos de energía que se intersecan en un Yo
casi vacío.

el viento salado me abofetea, la noche oncosa
saluda mis cabellos, un viejo faro de luz china
se aleja del través.

vamos así, los vagos pensamientos a la espalda, deslizándose
hacia el espejo de popa.

EL PLACIDO VAIVEN DEL CARGUERO

el plácido vaivén del carguero
en la noche sin lunas de Borneo

la luz de kerosene de un parao de pescadores malayos
la recurva proa negra en las curvas negras de la noche,
la luz intermitente de un jet
que desplaza a Conrad de la escena —en quince minutos
los rascacielos de luces de Singapur

y un poco más a babor, Júpiter se adagia
sobre el agua

OCEANOS NAVEGADOS EN SUEÑO

océanos navegados en sueño
aguas de otro color, jamás visto
donde crecen árboles y entre columnas
de luz lunisolar se levantan
las transparentes ciudadelas del mar
y la inhallable esquina
de una calle china y una corte veneciana

—en el aire de alta mar hay siempre
cincuenta mujeres de jade
perros que ladran a las olas
muecas de seres olvidados hace tiempo
verdes prados que flotan
medias de nylon
policías en uniforme
y vestigios
de extraños delitos cometidos por la gente de la tierra

Gianni Siccardi nació en Bánfield, provincia de Buenos Aires, en 1933. Participó en las ediciones conjuntas tituladas *Cinco poetas* (1960) y *Poesía junta* (1961). Publicó *Conversaciones* (1962) y *Travesía* (1967). Actualmente edita una hoja mensual de poesía.

Diego Bigongiari nació en Buenos Aires en 1956. Publicó *Tatuajes* (1983). Ausente del país desde hace muchos años, viaja por el mundo como marino.

Daniel Samoilovich Rusia es el tema

EL TIEMPO Y LOS AMANTES PUNKY

En este cartel en el que ahora
sólo se ven absortas las montañas
interrumpidas por una nube blanca en la
/qué flotan relojes
—muchos—
hubo hace tiempo una pareja desnuda
falsamente parada entre los abismos
/azules
ataviada tan sólo por su expresión de
/hastío
punky o infinito
arrobamiento y por
varias docenas de relojes.
El tiempo, del que Horacio habló
como envidioso fugitivo, aquí fue apenas
irónico ladrón, se llevó el rojo
del cartel y con él la punky
hastada y tierna desnudez de los amantes.
En cien relojes la aguja detenida
marca la hora del crimen; testigos
son los Andes, afortunadamente azules.

PORTO DOS OSSOS

“La angustia del amor te aprieta la garganta
como si nunca más fueras a ser amado.”

Apollinaire

¿Pero cómo
se hará de noche si la sombra no sabe qué
/hacer
contra el pulido azul de la bahía?
Ya están negros los cascos de los barcos
y el cielo rayado de mástiles negros
y el agua todavía resplandece.
En el bar, las siluetas
que la tarde cortó de su papel plateado
toman whisky y murmuran
en media docena de lenguas. Y tu botella
se va poniendo igual a todas las botellas.
¿Pero cómo
se hará de noche si la noche titubea
ante el escudo azul de la bahía?
Acaso alguien
venga nadando de los barcos, y por la
/estela
negra que dejen sus invisibles brazos
entre la noche al mar. Entonces sí, antes
/que llegue
el nadador será de noche y se habrá
/abierto
la mano que en un puño
tu corazón tenía.

ENTRE ZARZAS

Entre zarzas, al galope.
En un claro del bosque, verde
donde la reina mora reina
en desgarrón sobre las cañas.
En la quietud que el ojo
memorioso a la escena fabrica.
Entre el helado
asombro del taique larguilíneo
y el celaje que escande un cielo rosa,
una niña, sus ojos dulcemente
ensimismados en la furia de un deseo sin
/tope,
sobre un alto caballo de crin blanca
galopa. No más de diez segundos. Entre
/zarzas.

RUSIA ES EL TEMA

Rusia es el tema, los poetas rusos:
“Puse acentos —dice la mujer— aun donde
/no se ponen acentos
para que la gente sepa cómo pronunciar:
Pásternak, Ajmátova”.
Rusia es el tema: ¿de dónde saca tantos
/libros? Hace calor.
Afuera, el sol ablanda el asfalto y estoy
/cansado.
Como una lluvia caprichosa
—esto es, gobernada por un azar que no
/podemos comprender—
caen ahora los acentos sobre las
/desprotegidas palabras.
Las originales, las verdaderas,
están en cirílico: letras dadas vuelta,
palitos perversos atravesando los signos
/conocidos,
arañas bailando
en torno a un hombre alto con un bastón.
Es mi abuelo, regresa a su casa
caminando entre las casas bajas del
/domingo.

Al pasar frente a la metalúrgica
hay barritas de hierro en la vereda,
/acentos sueltos, restos sólidos
del trabajo que las chispas hicieron
allí adentro, en la densa oscuridad
de la semana cancelada por una cortina.
Para mi asombro, mi abuelo habla mal de
/toda la familia:
es un personaje de historieta
rodeado de arañitas cirílicas encerradas en
/un globo blanco
como esos insultos tan atroces
que el guionista no acertaba a expresar
/sino por víboras, espirales, pequeños
/hongos atómicos del mal humor.
Se cortaba tratando de afeitarse
y los espirales se caían de su sitial sobre
/botellas
mordiendo la mesa de luz profundamente,
con un dibujo negro.
Rusia es el tema, la muerte
y los acentos cambiados.

PAISAJE DIURNO CON LUNA

La luna, alta en un paisaje
con montañas nevadas.
Son las cinco, y asomada al celeste,
tímida aún, quien viene de la noche
abstracta y apenas insinuada,
es más bella que el lago
más bella que el oleaje.
Hay algo terrorífico
en el preciso contorno de las cosas
en la calma de muerte de los montes
bajo la luz echados.
Se curva, se curva la espadaña
y el ojo es reclamado por el súbito
brillo de las varas flexibles.
Ahora vuelven a su sitio, pero alguien
ha sido herido, un trazo
grabóse empecinado en la página ilegible.
La luna no es así: contra las muchas
y sangrientas cosas
prefiere el corazón a veces
un ensueño lejano
y frío, una promesa.

Antonio Marimón Sargazos

LA CURVA DE HUGHES

A Domingo Marimón, in memoriam

Allá va, lo presiente el pavimento de la
/curva de Hughes,
Abren el aire los buscahuellas,
Allá pasa, lo verán por el seco riacho de
/Desaguadero,
Los puentes grises del Diamante,
Las salinas del norte.
“Yo paseaba —dice— y me pasó Juan, me
/pasó Gulle, me pasó Ataguile,
Hasta que apareció un puntito rojo en el
/espejo,
¿Era Oscar! ¿Ese bárbaro!...”
Allá sube a un baqueano que lo guíe en el
/barrial de Ceres,
O funde el motor junto a una arboleda
/apacible,
Y de las casuarinas asoma, como una
/ironía,
La iglesia de Paraná.

Con sus ojos de hurón o de vampiro cruza
/la espesura en el doce,
Mientras lo esperan en Santiago, lo ven
/como una luz en Copiapó,
Lo aguardan, saben que ya llega, que ha
/de llegar,
Que llegó a Temuco.

“Pegaditos con Oscar —dice— volvimos a
/pasarlos a todos.
A Juan, a Marcilla,
Y en la cordillera nos pusimos detrás del
/peruano Alvarado,
Que había nacido en esas sierras...”

Y tú te ves en la madrugada, junto a tu
/padre,
A centímetros de la radio.
En la cocina caliente tú, un niño, notas
/un círculo verde en el dial,
Que oscila como una ola, y por ese punto
/crees seguirlo,
Estar detrás suyo en Pergamino,
Pasando por Río Cuarto, ya, ya llegando
/el número doce a Mendoza.

Apagamos las luces —dice—, lo seguíamos
/a Alvarado.
Si él doblaba, doblábamos,
Si él se mataba, nos matábamos...”

Oyes su relato en el gran jardín de la casa
/de piedra,
El río se adivina en la barranca y el calor,
/la pereza,
El viejo sentado, son como un remanso de
/paz que añosas,
Exhausto el hilo de tu nombre en la
/danza de las letras.

Cuenta de Enrique —Céline
/sudamericano—,
De cuando esperaban las ediciones de
/Crítica,
Y veían árboles falsos en el pueblo,
Mujeres de falsos corpiños de satín, que
/hablaban solas.
Cuenta de hombres huecos en el lazareto
/de los drogados, los putos,
Los tuberculosos, los locos, los muertos y
/las muertas,
Y de los ojos cerrados de Justo Suárez.

“Llegamos con Oscar, rueda a rueda a
/Arequipa —dice—,
La ciudad de las casas blancas...”

Ya no hay lápiz que lo borre ni voz
/humana que lo quite del asfalto
de la curva de Hughes.
Ahí está el Loco, el Viejo,
El buitre con un ánima de compañía en el
/asiento.

Si todavía hay poema,
Si Whitman o Villon, Neruda y Discépolo
/no escribieron en vano de héroes,
Pobres, golfos, de fracasados y tahúres,
De pícaros de letrina que siluetean al Pibe
/Ernesto en el humo de los cigarrillos,
Quizás esté allí,
Como un dios lar, íntimo,
Y pasa con el doce, temblor rojo y blanco.

Y tú, cada día más solo, colérico,
Sabes que el texto no lo revive, y nada se
/recupera
Si no es la convivencia en la propia caída,
Pasos carentes de ruido, niebla,
Gestos más crueles que el suyo cuando
/apretó el gatillo.

SARGAZOS

“No envejecas”, dijo, “No te vuelvas viejo”,
Yo contesté que pasaría a despedirme
/más tarde
Y él pidió que no lo hiciera,
“Te voy a extrañar, sabes”, dijo, “Vete a la
/chingada”.
Yo alcé mi brazo con el puño cerrado en
/discreto arco,
Sus ojos que evocan algo de naturaleza
/por el vigor de su brillo, no me miraban.
Levantó apenas su puño, más abajo de la
/mitad del pecho,
Tal vez sólo a la altura del cinturón,
Lo noté anciano pese a la barba prolija,
Rotunda alrededor de su mejilla de proa
Que viaja en los Sargazos de la meseta.

DESNUDEZ

Hora errática, hora detenida en una plaza
/de la ciudad.
El quisiera que hubiese un café abierto,
Quizás un puesto de diarios.
Previo a ese instante existía un orden
Que el azar posterga como un ruido en
/sordina,
Como el vibrar de un espíritu dentro del
/agua o del cristal.
Extraña inquietud es carecer de líneas
/escritas.
Sus ojos, como los del murciélago para la
/noche,
Parecen hechos para una conformación de
/líneas en cierta página.
La escritura es un huso,
Como un imán en la ruta secreta de un
/túnel,
Y no la hay.
Hora grávida de insignificancia.
Tras una torre de pizarra,
La nube amarilla anuncia un fuego que no
/se concreta,
Sólo es fugaz belleza en el cielo.
El nada ve, cuando no lee vive a ciegas.
Su mirada tiene el agobio del ángel caído,
No ya a la desolación, sí a una imprecisa
/desnudez.

Daniel Samoilovich nació en 1949 en Buenos Aires. Ha publicado dos libros de poemas: *Párpado* (Ed. Megápolis, 1973), y *El mago y otros poemas* (Ed. de la Flor, 1984). Desde 1982 edita y codirige la revista *Juegos para gente de mente*.

Antonio Marimón nació en San Rafael (Mendoza), en 1944. Posteriormente residió en Córdoba hasta que en 1977 se instala en México por una década. Allí publicó *La escritura blanca* (U.N.A.M., 1981) y se desempeñó como periodista, profesión que hoy ejerce en la Argentina.

CENTRO CULTURAL GENERAL SAN MARTIN

Sarmiento 1551 Buenos Aires

**5.000.000 DE
PARTICIPANTES
EN 4 AÑOS
DE LIBERTAD**



**Municipalidad de la
Ciudad de Buenos Aires**
Secretaría de Cultura

Charles Bukowski



Fiel a una imagen de tipo duro, cínico, mujeriego, alcohólico empedernido y fullero profesional, Bukowski, cuyos primeros libros fueron publicados a principios de los años '60 por pequeñas editoriales alternativas, goza hoy de una fama que, seguramente, nunca pudo imaginar en el pasado. Es un escritor a la page sin habérselo propuesto. Para el público de habla castellana la celebridad de Bukowski se sustenta en una serie de volúmenes de narrativa publicados en la España posmoderna. No obstante Bukowski, ciudadano de Los Angeles nacido en 1920 en Alemania, es ante todo poeta. Así lo demuestran los veinte títulos de poesía publicados hasta hoy, reunidos luego en *The Days Run Away Like Wild Horses Over the Hills* (1969), *Mocking-bird wish me Luck* (1972) y *Burning in Water, Drowning in Flame: Selected Poems, 1955-1973* (1974), sus tres grandes antologías, todavía inéditas en castellano. Caracterizado por Fernanda Pivano, una de esas "especialistas" que surgen a la sombra de los escritores de moda, como "un poeta que narra acontecimientos desprovistos de acontecimientos, sin nada de musical y desconocedor de las reglas métricas, arraigado en el romanticismo norteamericano que canta nobles borrachos, putas sensibiles, artistas desgraciados", Charles Bukowski es un poeta de largo aliento en la veta whitmaniana, que confiesa que "la poesía siempre es lo más fácil de escribir, porque se puede escribir cuando uno está completamente borracho o completamente feliz o completamente desgraciado. Siempre se puede escribir un poema. Así que un poema es algo muy cómodo, es una expresión emotiva que salta afuera".

Quizás sea necesario dejar que el tiempo pase para que, agotado el modelo y su parodia, Bukowski pueda ser juzgado en su verdadera dimensión: un poeta prolífico y circunstancial capaz de verdaderos momentos de belleza.

Traducción de Nina Gerassi y Jorge Fondebrider

La ciudad sin nostalgias

UN POEMA ES UNA CIUDAD

un poema es una ciudad llena de calles y
/cloacas
llena de santos, héroes, mendigos, locos,
llena de banalidad y borrachera,
llena de lluvia y trueno y períodos de
ráfagas, un poema es una ciudad en guerra,
un poema es una ciudad preguntándole a
/un reloj porqué,
un poema es una ciudad quemándose,
un poema es una ciudad en armas
sus peluquerías llenas de borrachos cínicos,
un poema es una ciudad en la que Dios
/cabalga desnudo
a través de calles como Lady Godiva,
donde los perros ladran de noche, y
/ahuyentan
la bandera; un poema es una ciudad de
/poetas,
la mayoría de ellos muy similares
y envidiosos y amargos...
un poema es esta ciudad ahora,
a 50 millas de ninguna parte,
9:09 de la mañana,
el gusto a licor y cigarrillos,
sin policía, sin amantes, caminando en las
/calles,

PARA JANE

225 días bajo tierra
y sabes más que yo.
hace tiempo te sacaron la sangre,
eres un palo seco en una canasta.
¿así es como funciona?
en este cuarto
todavía hay sombras
de las horas de amor.
cuando te fuiste
te llevaste casi
todo.
me arrodillo por las noches
delante de tigres
que no me dejan en paz.
lo que fuiste
ya no va a repetirse.
los tigres me han encontrado
y no me importa.

URUGUAY O EL INFIERNO

debería haber sido México
a ella siempre le gustó México
y Arizona y Nuevo México
y los tacos,
pero no las moscas
y ahí estaba yo
parado—
seguro
visible
vestido
esperando.
el cura estaba enojado:
había estado discutiendo con el chico
durante varios días
sobre el derecho que su madre tenía
a un entierro católico
y al final resolvieron
que no podría ser
en la iglesia
pero él diría
la cosa en la tumba.
al cura le importaba
lo técnico
al chico sólo le importaba
la cuenta.



este poema, esta ciudad, cerrando sus
/puertas,
encerrada, casi vacía,
fúnebre sin lágrimas, envejeciendo sin
/piedad,
las montañas rocosas,
el océano como una llama de lavanda,
una luna desprovista de grandeza,
una música pequeña desde las ventanas
/rotas...
un poema es una ciudad, un poema es una
/nación,
un poema es el mundo...
y ahora meto esto bajo el vidrio
para que sea escrutado por un editor loco,
y la noche está en otra parte
y damas gris pálido permanecen en hilera
un perro sigue a otro perro hasta el estuario,
las trompetas transportan a patíbulo
así como los hombres pequeños gritan
/contra cosas que
no pueden hacer.

CISNE DE PRIMAVERA

los cisnes mueren también en primavera
y allí flotaba
muerto en un domingo
torcido
girando en la corriente
y caminé hacia la rotonda
y encima
dioses en carrozas
perros, mujeres
giraban,
y la muerte
bajó por mi garganta
como un ratón,
y oí a la gente llegar
con sus cestas de picnic
y risa
y me sentí culpable
por el cisne
como si la muerte
fuera algo vergonzoso
y como un tonto
me fui
y les dejé
mi hermoso cisne.

yo era el
amante
pero lo que a mí me importaba
estaba muerto.

sólo éramos 3:
hijo,
propietaria,
amante. hacía
calor. el cura lanzó sus palabras
al aire y
entonces había
terminado. caminé hacia el
cura y le agradecí las
palabras.
y nos marchamos
subimos al auto
nos fuimos.

debería haber sido México
o Uruguay o el infierno.
el hijo me dejó en mi
casa y dijo que me escribiría sobre una
lápida pero sabía que mentía—
si hubiera habido una lápida
la habría puesto
el amante.

subí y prendí la
radio y bajé
las cortinas.

UTILICE LO QUE ES SUYO

BIBLIOTECAS MUNICIPALES

"Ricardo Güiraldes"
Talcahuano 1261, de 9 a 20 hs.
44-1840

"Manuel Gálvez"
Córdoba 1558, de 8 a 20 hs.
44-4723

"Miguel Cané"
Carlos Calvo 4319, de 8 a 20 hs.
922-0020

"Leopoldo Lugones"
La Pampa 2215, de 8 a 20 hs.
783-1567

"Antonio Devoto"
Bahía Blanca 4025, de 8 a 20 hs.
50-4320

"Martín Del Barco Centenera"
Venezuela 1538, de 8 a 20 hs.
38-1271

"José Mármol"
Juramento 2937, de 8 a 20 hs.
781-7871

"Carlos Guido y Spano"
Güemes 4601, de 8 a 20 hs.
773-5862

"Joaquín V. González"
Suárez 408, de 8 a 20 hs.
28-2481

"Mariano Pelliza"
Cranwell 819, de 12 a 20 hs.
631-0961

Centro Cult. Gral. San Martín
Sarmiento 1551, de 12 a 19 hs.
46-1251 (Int. 282)

"Brig. Gral. C. Saavedra"
C. Larralde 6294, de 10 a 20 hs.
572-0746

"Rafael Obligado"
Crainqueville 2233, de 12 a 20 hs.
59-8640

"Benito Lynch"
Pje. Irupé 6714, de 9 a 20 hs.
687-1977

"Luis de Chorroarín"
Sdo. de la Frontera 5059, de 10 a 17 hs.
602-9341

"B. Fernández Moreno"
C. Arenal 4206, de 9 a 20 hs.
855-7508

"Estanislao Del Campo"
Pje. de las Artes 1210, de 12 a 20 hs.
923-5250

"Enrique Banchis"
Caseros y La Rioja, cerrada por refacción.

"Hilario Ascasubi"
César Díaz 4219, de 12 a 20 hs.
566-5171

"José Hernández"
Boquerón 6753, de 12 a 20 hs.
641-3673

"La Prensa"
Pepirí y Aconquija, de 9 a 17 hs.
91-3941

"Evaristo Carriego"
Honduras 3784, de 13 a 20 hs.
86-2194

CONSULTE EL CATALOGO CENTRALIZADO: 41-2488



Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires

Secretaría de Cultura

Psicoanálisis: La peligrosa autoridad

"Sabemos que el saber psicoanalítico no es un saber entre otros, que en él, como en la literatura, la falta de sentido, el agotamiento de la comprensión, encuentran su lugar; pero sabemos también que allí donde se erige el psicoanálisis en norma, en discurso tutor, la literatura, que vive de la ruina de cualquier autoridad, muere. Nada queda de su poder de sorpresa, de su poder de inquietud." En estos términos, Alberto Giordano (1959), profesor de literatura de la Universidad de Rosario e integrante del Consejo de Redacción de la revista "Paradoxa", reflexiona sobre los excesos hermenéuticos de la lectura psicoanalítica.

Por Alberto Giordano

A propósito de Felisberto Hernández, de lo que considera el "foco" de sus narraciones, Roberto Echavarrén¹ habla de "suceso fantástico". "El suceso fantástico", dice, "consiste en la introducción de lo inexplicado, de un misterio, en relación a un supuesto código de verosimilitud, lo cual equivale a dejar en suspenso ese código." Diferente del relato maravilloso tanto como del realista, "el relato fantástico", agrega Echavarrén, "carecería de código de representación propio. Pondría internamente en cuestión la posibilidad de un código".

Más allá de lo equívoco que pueda resultar el recurso al término "fantástico", las afirmaciones de Echavarrén, según creo, dan cuenta en su generalidad de aquello que es esencial en las narraciones de Felisberto. Más aún: si afirmamos (y en esta afirmación se "sostiene" lo que aquí vaya a argumentarse) que lo propio de la experiencia literaria es la puesta en suspenso de nuestras convenciones, la conmoción de nuestras certezas, las nociones de "suceso fantástico" y de "literatura" se recubren. Escribir, en el sentido literario del término, es, como lo quiere Felisberto, "sorprender" las ideas que nos habíamos hecho de la realidad, provocar su vacilación: impregnar de extrañeza y lejanía lo familiar y cercano.

Las citas de Echavarrén pertenecen al primer capítulo de su libro. La caracterización del "suceso fantástico" desarrollada en él presupone un "programa" de lectura: la exigencia, para quien lee, de respetar el "misterio", de no ceder al deseo de explicarlo; la exigencia de dar testimonio por la lectura, del valor de la incertidumbre y la interrogación. Es de lamentar que en los siguientes capítulos de su libro, en el comentario que realiza en cada uno de ellos de una narración de Felisberto, Echavarrén no haya sabido (tal vez por exceso de saber) responder a esa exigencia. Lamentamos que no haya encontrado el modo de preservar la extrañeza inquietante de la que el arte de Felisberto es causa.

¿Por qué fracasa Echavarrén? En la relación que se establece entre su discurso crí-

co y el discurso del psicoanálisis está la respuesta. Echavarrén fracasa porque erige al psicoanálisis en código de verosimilitud, en principio de explicación. Lo extraño, lo misterioso de las narraciones de Felisberto dejan de serlo cuando se los habla en términos de "goce" y "angustia", en términos de "trauma" y "deseo". Por la fuerza de los conceptos psicoanalíticos la extrañeza y el misterio devienen algo ya sabido, devienen familiaridad. A modo de ejemplo, cito un momento de la lectura de Echavarrén de *El caballo perdido*:

"Este caballo, que da título al relato, es el cuerpo del niño en tanto separado brutalmente de su gozo, en cuanto cuerpo traumatizado. El caballo suelto, el caballo perdido, no es un cuerpo libre y gozoso, sino, paradójicamente, un cuerpo en un atolladero, bloqueado, separado del ejercicio de una disciplina gozosa."

Esta conversión de la literatura al psicoanálisis, esta reducción de la escritura del recuerdo a una historia psicoanalítica, clausura cualquier vacilación, ahoga, bajo su enunciación asertiva, cualquier efecto de incertidumbre. Sabemos que el saber psicoanalítico no es un saber entre otros, que en él, como en la literatura, la falta de sentido, el agotamiento de la comprensión, encuentran su lugar; pero sabemos también que allí donde se erige al psicoanálisis en norma, en discurso tutor, la literatura, que vive de la ruina de cualquier autoridad, muere. Nada queda de su poder de sorpresa, de su poder de inquietud.

De un modo casi imperceptible, por la forma en que las lee, Echavarrén devuelve las narraciones "fantásticas" de Felisberto al realismo. ¿Qué sentido tiene esa palabra en este contexto? Defino al realismo como la exigencia planteada a la literatura de adecuarse a una cierta convención de la realidad, es decir, de servir a una cierta creencia en lo que la realidad es. Que esa convención de la realidad sea histórica, sociológica o psicoanalítica es, en el límite, indiferente; en todos los casos lo esencial permanece: la certidumbre acerca de lo que la realidad es, la servidumbre de la literatura a esa certeza.

Cuando Echavarrén lee en *El caballo perdido* la historia traumática de un cuerpo, los avatares de ese cuerpo entre el goce y la ley, no hace más que reducir la narración literaria a ejemplo psicoanalítico, ejemplo de lo que en otro lugar, fuera y antes de la narración, ya se sabe. Sin decirlo, muestra que para él la literatura vale no por lo que tiene de irreductible sino porque sirve para representar, para volver a hacer presentes los lugares comunes de un saber que le es exterior. Subrayo lo fundamental: es la estrategia de lectura de Echavarrén, esa nueva modalidad de la *exégesis hermenéutica*, la que transforma las extrañas narraciones de Felisberto en relatos realistas. Subrayo la solidaridad entre hermenéutica y realismo.

Suspendo aquí el comentario del trabajo de Echavarrén, pretexto para la enunciación de estos argumentos, y examino otra lectura, la que realiza Gerardo Mario Goloboff de la obra poética de Borges.² El discurso crítico y el psicoanálisis se encuentran esta vez cuando Goloboff pasa, rápidamente, del *leitmotiv* del espejo en la poesía de Borges al "estadio del espejo" en la teorización de Lacan. Desde ese artefacto psicoanalítico se explica, según Goloboff, el "problema de la identidad" que los poemas tematizan. Los gestos se repiten: a la vez que se instituye al psicoanálisis como fundamento, se orienta, se impone un sentido a la lectura. Para Goloboff el sujeto de la obra borgeana (sujeto productor de los poemas que no debemos confundir —se nos advierte— con la "persona" Borges) no habría cumplido o habría cumplido de una manera distorsionada el estadio de identificación frente al espejo. Sujeto problemático, situado en el origen de los poemas, conseguiría a través de ellos resolver su conflicto: conseguiría en los poemas "reconocer su identidad".

La hipótesis es fuerte. Goloboff la verifica leyendo en el "Poema del cuarto elemento" y en "Emerson" lo que el "inconsciente de la palabra" escribe más allá de lo que en esos poemas se dice. Así, por ejemplo, en su lectura del "Poema del cuarto elemento" atiende a la repetición de dos "fragmentos vocálicos" (*or* y *ge*) que interpreta como "índices anagramáticos". Por un procedimiento semejante a los de la Cábala, oculto tras las palabras, se forma un "Nombre": Borges. Para Goloboff este poema "es un típico texto donde Borges construye, a través de la palabra poética, su doble —Borges—, y gracias a él se construye a sí mismo, hallando, de un modo 'fugitivo' su identidad perseguida y buscada". El poema

produce lo que otras instancias del mundo (los espejos, los otros escritores, el padre) no han permitido: "la construcción por un otro" (Lacan, citado por Goloboff), la construcción de otro con quien identificarse y poder establecer así la propia identidad. En la interpretación de Goloboff, el "cuarto elemento" al que el poema se refiere es el agua, pero es también "Borges", ese nombre que viene a completar un conjunto en el que se incluyen además "Padre", "Madre" y "No-rah": la familia.

Goloboff narrativiza, hace de la relación entre los poemas y su sujeto productor una historia: la historia de una subjetividad vacilante en busca de la identidad perdida. Historia clásica, casi folletinesca, en la que no falta un final (aunque "de un modo fugitivo") feliz. Narrativizar por la lectura una obra poética, transformarla, como lo hace Goloboff, en un relato no me parece, en principio, un ejercicio desafortunado. Lamento sí que ese relato se construya convencionalmente, de acuerdo a convenciones psicoanalíticas; que el narrador someta su arte a certezas ya adquiridas y renuncie al ensayo (a la invención) de nuevos modos de narrar. Lamento que Goloboff, lector-narrador, se prive de un gesto literario por dejar en manos del psicoanálisis el sentido de su búsqueda, por someter esa búsqueda a un sentido.

"La literatura es un juego y jugar es imposible si no se está dispuesto a experimentar la seducción vertiginosa de la suerte."

Hablé antes de "exégesis hermenéutica" para poner de relieve lo tradicional, más allá de la modernidad de los contenidos y de las referencias, de este canon de lectura. Retomo y especifico la caracterización. En los trabajos de Echavarrén y Goloboff reconozco la estrategia de la *exégesis alegórica*: la duplicación del texto literario por su remisión a otro texto, garante del sentido; la duplicación de las narraciones de Felisberto y de la obra poética de Borges por su remisión masiva a los lugares comunes del psicoanálisis. A modo de fundamento se establece una proporción: A es a B lo que C es a D: la Ley es al cuerpo gozoso lo que la maestra es al narrador de *El caballo perdi-*

do; la identificación, la "construcción por un otro", es al "yo" lo que lo "escrito" en el "Poema del cuarto elemento" es al sujeto que lo produjo. Luego, cada lectura se orienta, según un juego de correspondencias, en el desarrollo de esa proporción original. Lo dicho: nada más tradicional que esta forma de comentario, pero, también, nada menos literario, menos psicoanalítico.

Sucede que no siempre la canonización del psicoanálisis va acompañada en nuestros críticos de una buena lectura de lo que el discurso psicoanalítico transmite. Se toman sus temas, sus conceptos, pero se desconoce lo que ese discurso tiene de singular, aquello que lo acerca precisamente a la literatura. Así, por ejemplo, cuando Goloboff hace de lo escrito la ocasión para el reconocimiento de la identidad, la posibilidad para el sujeto de encontrar su lugar en la familia, desconoce lo que cualquier interpretación psicoanalítica y cualquier lectura literaria saben: que ese más allá de lo dicho que en la lectura se inventa desautoriza a la obra, desorigina su enunciación, muestra una falta de identidad en su origen; desconoce que el lazo entre lo dicho y lo escrito no es de complementariedad (una voz dice, según Goloboff, lo que la otra no puede decir) sino de suplementariedad (son por lo menos dos las cosas que, a la vez, se dicen; y en esa escisión de lo dicho se muestra la falta de un decir). Sucede que Goloboff dice "sujeto-productor" pero piensa en "autor", o, en todo caso, que el sujeto al que Goloboff hace referencia poco tiene que ver con el sujeto del psicoanálisis, con el sujeto de la lectura.

En cuanto al psicoanálisis", "Es Barthes el que habla, "puede enseñar a leer allí donde eso no era esperado. Se lee notando lo que no se esperaba notar. El psicoanálisis enseña a leer en otra parte." Fascinado por su poder de explicación, por lo que supone que el psicoanálisis sabe, el hermenauta olvida esta lección psicoanalítica. Olvida que disponer de un código es condenarse a reproducir lo ya codificado, lo ya sabido. Olvida que el que ya sabe no lee; que leer es menos reconocer que inventar, menos identificar que dejarse sorprender. Olvida que la literatura es un juego y que jugar es imposible si no se está dispuesto a experimentar, más allá de cualquier saber, "la seducción vertiginosa de la suerte".

¹ En *El espacio de la verdad, Práctica del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1981.

² *Leer Borges*, Buenos Aires, Editorial Huemul, 1978.

Una nueva visita

No siempre por motivos literarios, la obra de Raúl González Tuñón suscitó—suscita tantos fervores como desdén. Integrante atípico de la oleada vanguardista de los años 20, virtual fundador de la moderna poesía política en lengua española y precursor en el hallazgo de una entonación argentina—más exactamente, porteña o rioplatense— para el discurso poético, a Tuñón se le debe, salvo unas pocas excepciones, un abordaje que renuncie a los cómodos clichés de “nuestro mayor poeta social”, “el poeta de Buenos Aires” o “el poeta de los atorrantes, los circos y los titiriteros”; rótulos que, aunque no le son ajenos, escamotean las razones de una perdurabilidad más sólida. Esto es: por qué sigue conmoviendo a los adolescentes que se le acercan sin condicionamientos, cuando los hechos de que habla son ya remotos, y por qué la historia se repite para muchos que al cabo de los años vuelven a él, curtidos por otras experiencias y lecturas.

Si algunos malentendidos—propios y ajenos— lo colocaron como un “marginal” del campo literario durante los años 50, los jóvenes del sesenta (la generación de la Revolución Cubana y The Beatles, la del *pop art*, el culto al “amor libre” y la búsqueda de una mitología porteña) encontraron en Tuñón la síntesis que necesitaban. Las poéticas hoy en boga, en cambio,

no alcanzan a advertir otra cosa que “sentimentalismo”, “realismo” y “compromiso” en una producción que no exhibe grandes reflexiones metafísicas ni vistas acrobacias verbales. A Tuñón hay que buscarlo en otro lado; concretamente—y contrariando su voluntad explícita— en dos: el del revolucionario que abrazó como imperativo ético una causa y, como tal, compuso textos con la contundente e inmediata eficacia de un buen *slogan*, y el del creador de turbulentos paraísos artificiales, alucinantes universos autónomos.

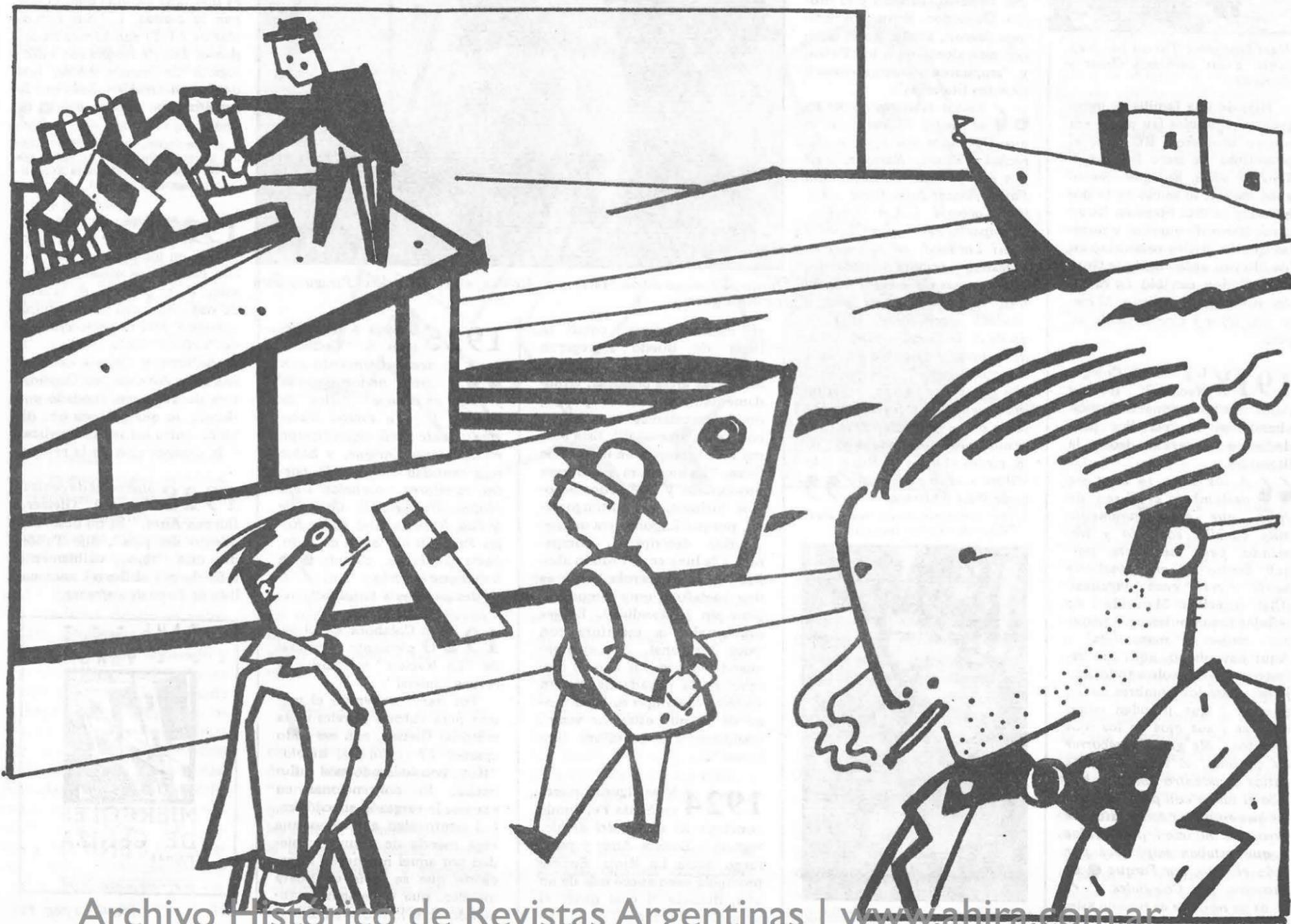
Aunque en ambas facetas se manejó con destreza, la primera interesa—vista desde hoy— a la historia de la literatura. La segunda es literatura, poesía: materia verbal organizada para dejar el saldo de una experiencia estética, emocionar. Tuñón produce—como Apollinaire, como Woody Allen, como su amado Brueghel— la ilusión de que el mundo es habitable y maravilloso, si se tienen los ojos aptos para detectar la maravilla. Pura ficción, obviamente, impecable arte de prestidigitador y de titiritero; ardid de ilusionista que astutamente escoge ciertos elementos de la experiencia vivida y de la cultura (incluidos sus aspectos políticos, claro) para insertarlos en otro orden, mucho más real ante los ojos del lector: el del contacto con el mito. Como su abuelo, el imaginero español, Tuñón construyó imágenes que afectan directamente, sin intermediaciones racionales, algunas necesidades básicas del espíritu. Muy pocos en este país (Girondo, Ortiz, Molina, Bayley, Madariaga, Vasco) se le acercan en ese terreno.

La idea de un *dossier Tuñón* estuvo en los planes de esta revista desde que Héctor Yánover la sugirió, antes del primer número. La reciente reedición de *Todos bailan* por Libros de Tierra Firme y un cierto redescubrimiento de Tuñón que parece notarse en Buenos Aires (un espectáculo teatral basado en sus textos, varios homenajes, artículos en diarios, poemas leídos por radio) indicaron que acaso éste es el momento. Revisitar a Tuñón implica, en este caso, volver a los poemas con una mirada limpia ya del sarro que dejaron los intereses personales y grupales, y también—aunque cueste— del recuerdo de un hombre polémico y que-rible.

Daniel Freidemberg

La preparación del *dossier* estuvo a cargo de Daniel Samoilovich y Jorge Fondebriber. Este último seleccionó, además, algunos poemas entre los menos conocidos de *Todos bailan*. Los autores de los artículos aparecen consignados en cada caso, Daniel Freidemberg armó la cronología bio-bibliográfica y los dibujos de ésta y otras páginas del *dossier* son originales de Roberto Pazos. *Diario de poesía* agradece la colaboración de Néilda Márques de González Tuñón, Adolfo Enrique González, José Luis Mangieri y Héctor Yánover.

GONZALEZ TUÑÓN



Cronología

1905 Raúl González Tuñón nace el 29 de marzo en Buenos Aires, en el barrio de Once, a pocas cuadras de la estación de igual nombre.

“Creo que el hecho de haber nacido oyendo los pitazos de una estación de ferrocarril, el haber ido todos los domingos durante mi infancia al puerto a comer pescaditos fritos con mi abuelo Manuel Tuñón, y las historias que me contaba mi padre sobre mi otro abuelo, el imaginero, incidieron en mi vida extraordinariamente. Porque mi amor por los puertos y el vagabundaje me vienen de ahí.”

en Horacio Salas, *Conversaciones con Raúl González Tuñón*, Ed. La Bastilla, Bs. As., 1975



Raúl González Tuñón (de pie), junto a sus hermanos Oscar y Enrique.

Hijo de una familia de inmigrantes españoles (su padre era obrero zapatero), RGT fue el penúltimo de siete hermanos. Uno de ellos, Enrique, cuatro años mayor, lo inició en la bohemia y la vida literaria. Entre otros libros de cuentos y novelas que la crítica revalorizó en los últimos años, Enrique González Tuñón escribió *La rueda del molino mal pintado*, *El cielo está lejos* y *Camas desde un peso*.

1918 Ingresó al Colegio Nacional Buenos Aires. Ambos hermanos Tuñón abandonan los estudios para dedicarse al vagabundeo y la literatura.

“A los 13 o 14 años me deslumbró el Paseo de Julio, que era seguramente muy canalla, sombrío y tremendo, pero fascinante, porque dentro de esa canallería había cierta cosa angelical. (Cien lucecitas. Maravilla / de reflejos funambulescos. / ¡Aquí hay mujer y manzanilla! / Aquí hay olvido, aquí hay refrescos. / Pero sobre todo mujeres / para los hombres de los puertos / que prenden como alfileres / sus ojos en los ojos muertos.) Me gustaba recorrer las cantinas, el Riachuelo, los patios de adentro donde se bailaba el tango con pianola, lugares que eran un poco equívocos pero que no eran prostíbulos y que estaban salpicados por todo el bajo, por Parque Patricios, por Colegiales.”

de un reportaje de Horacio Salas para la revista “Análisis”, 1969

Primeros poemas.

“Empecé a escribir poemas contemplando la ciudad, los barrios de la ciudad, los tipos de la ciudad. Y descubrí que hay temas aparentemente no poéticos, tal el caso del caballo muerto. No es un espectáculo grato, claro, pero un día caminando por Parque Patricios encontré uno y escribí un poema. Me impactó. Entonces, eso quiere decir que la poesía puede estar también en un basural. La poesía está allí donde el poeta fija su mirada. Y seguí escribiendo [...], de modo que todos mis poemas fueron inspirados por la realidad, a la que yo añadía mi caudal de fantasías. Y eso creo que es la poesía.”

de un reportaje de Pinky, en “Siete Días”, 1975

1922 Viaja con Enrique a Montevideo, donde escribe gran parte de *El violín del diablo*. Escribía —dice RGT en una autobiografía inédita— “deslumbrado por Darío, Baudelaire, Carriego y Héctor Pedro Blomberg —el de los poemas de los puertos y los mares—, José Asunción Silva, Herrera y Reissig”. A fines de ese año regresa a Buenos Aires, publica por primera vez un poema en “Caras y Caretas” y comienza a colaborar en la revista vanguardista “Inicial”.

1923 Ingresó a la redacción de la revista “Proa”, dirigida por Ricardo Güiraldes, que difundió en Buenos Aires el ultraísmo y otras tendencias recién importadas de Europa por Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo y el propio Güiraldes. Estos dos últimos fueron, según RGT, quienes más alentaron a los Tuñón y “ampliaron nuestros conocimientos literarios”.

“Luego vino esa noche en el Hotel Majestic en la que Güiraldes nos leyó, a Marechal, Olivari, Enrique, Arlt y a mí, poemas de León Paul Fargue, Saint-John Perse y Valéry Larbaud. [...] A Marechal lo impactó Perse, y a Olivari y a mí Larbaud, en especial su sugestivo y errante *Barnabooth*, esos poemas de la aventura, del tren expreso. En mi poema titulado precisamente ‘Recuerdo de A. O. Barnabooth’, hablo de ‘esperar y amar eternamente las cosas vagas’, y, cosa rara, aún las amo y espero. [...] Además pienso que influyeron en parte de mi obra, algo de la cautivante aventura dada-surrealista, cierto clima a lo Rilke, a lo Milosz y el ímpetu gigante de Walt Whitman.”

de *Conversaciones con Raúl González Tuñón* (op. cit.)



RGT en la redacción de Crítica.

Empieza a colaborar activamente en el periódico “Martín Fierro”, que dirige Evar Méndez y en torno al cual se nuclea el grupo de Florida (Borges, Güiraldes, Leopoldo Marechal, Girondo, Horacio Rega Molina, Ricardo Molinari, Jacobo Fijman, Macedonio Fernández y Carlos Mastronardi, entre otros).

Respecto al grupo rival “de Boedo”, RGT declaró a la revista “Análisis” que “en el fondo no fue tan profunda la diferencia: los martinfierristas [...] teníamos más interés en la búsqueda de nuevas formas expresivas, no negábamos el pasado. [...] Nos interesamos en el tango, en el arrabal: en cambio los de Boedo, que eran también amigos nuestros (Barletta, Yunque, Castelnuovo) estaban en una constante social un poco vaga. De todos modos tanto



Junto al famoso avión Matabaco, de Crítica, en el que voló al Paraguay para cubrir la guerra.

el martinfierrismo como la línea de Boedo segregaron influencias decisivas, los primeros en las artes plásticas, y fundamentalmente en la poesía, donde rescatamos la metáfora con valor funcional”. Esta última idea la amplía en el libro de Salas: “La metáfora que Borges proclamaba y que todos nosotros hicimos, era antilugoniana, porque Lugones era un metafórico descriptivo: comparaba a la luna con el fondo abollado de una cacerola, lo que es una metáfora muy simpática, pero sin profundidad. Borges proclamaba la metáfora con valor funcional. Por ejemplo cuando el negro le dice al moreno en la payada de *Martín Fierro*: ‘el tiempo es la tardanza de lo que está por venir’, compone una metáfora funcional”.

1924 Vive algunos meses en Santa Fe, donde concluye *El violín del diablo*, regresa a Buenos Aires y parte luego hacia La Rioja. En esa provincia permanece más de un año, durante el cual dirige el periódico “El látigo” y escribe

la mayor parte de *Miércoles de ceniza* mientras protagoniza pintorescas aventuras con Ulises Petit de Murat, Conrado Nalé Roxlo y Carlos de la Púa.

“En esa época, estábamos convencidos de que nunca tendríamos un lector, vivíamos una bohemia forzada y natural. Ahora nadie se animaría a salir con los fondillos rotos o a dormir en los tranvías, como los Tuñón. Juancito Caminador vestía un brillante, viejo, gastado trajecito marrón, pero en todos sus avatares estaba sostenido por las circunstancias mágicas de su propia persona. [...] Yo introduje la gomina y los pantalones Oxford” en *La Rioja*.

Ulises Petit de Murat, citado por Héctor Yánover en la antología *Raúl González Tuñón*, de Ediciones Culturales Argentinas, Bs. As., 1962

do pretendía asustar a los burgueses, a la manera de su admirado Baudelaire”, escribió RGT en el prólogo a la segunda edición. Conjuntamente a *Miércoles de ceniza*, *El violín del diablo* fue reeditado en 1973 por La Rosa Blindada, Buenos Aires.

También en 1926 se editan *La musa de la mala pata* (Olivari), *Tierra amanecida* (Mastronardi), *El juguete rabioso* (Arlt) y *Don Segundo Sombra* (Güiraldes). Un año antes, habían sido publicados *Luna de enfrente* (Borges) y *Calcomanías* (Girondo).

“Tuñón es primo hermano de Borges (Luna de enfrente, Cuaderno San Martín) y del Rega Molina de Domingos dibujados desde una ventana, y del Nicolás Olivari del Antiguo almacén ‘A la Ciudad de Génova. Todos ellos vienen de Valéry Larbaud y de Apollinaire que descubrieron la lírica de la ciudad. Antes, toda la lírica estaba en las campiñas por oposición a las ciudades oscuras, hacinadas, malolientes, prosaicas. [...] Es recién en el 1910 europeo, con el futurismo, con Apollinaire y Marinetti, que se descubre la ciudad. La descubren todos de golpe. Los Utrillo y los Ferdinand Léger, los Chirico y los Carrá y los Maiaovski. [...] En cierto modo es algo así como si sólo en este siglo, el hombre se hubiese resignado a vivir en la ciudad, con la ciudad. (Boedo y Florida) no son más que dos barrios de la ciudad. [...] Se trata de ver si referimos con morosidad lo turístico del suburbio o lo dramático de los arrabales. Pero lo que viven todos, es una luna de miel apasionada con la ciudad. [...] Sus héroes (los de RGT) son héroes ciudadanos. Los de Borges son mitológicos de manera obvia. Los de Tuñón también. Sólo que la metáfora no es tan evidente.”

Julio Gaier, carta a Héctor Yánover, incluida en la antología de Ediciones Culturales Argentinas (op. cit.)

1927 Para escribir una serie de notas sobre la vida en los ingenios azucareros, pasa varios meses en Tucumán. Es el primero de la serie de viajes que, casi ininterrumpidamente, realiza como cronista de “Crítica” hasta 1934.

Adhiere al Comité de Intelectuales Jóvenes pro Candidatura de Yrigoyen, fundado por Borges, lo que provoca una división entre los martinfierristas y la desaparición de la revista.

1928 *Miércoles de ceniza*, Editorial Gleizer, Buenos Aires. “Es mi descubrimiento del país”, dijo Tuñón de este libro, visiblemente influido por el Borges nacionalista de *Luna de enfrente*.



(sigue en pág. 19)

Raúl González Tuñón: El margen y la política

Frente a Tuñón, la Buenos Aires de los años '20 se presenta como espacio urbano en proceso de cambio. Su sensibilidad se agudiza en la percepción de los márgenes sociales, los desechos y las víctimas de la transformación, y de los ámbitos cosmopolitas que rodean el gran puerto. La ciudad escenográfica de RGT es la de los pobres, los criminales, los marineros de paso, las prostitutas, los opiómanos. Se trata de un nuevo pintoresquismo, diferente del de los costumbristas y de la mitología urbana que Borges está inventando.

por Beatriz Sarlo

"Yo les invito a conquistar el porvenir."

RGT, *La calle del agujero en la media*

Raúl González Tuñón lleva a cabo en poco más de diez años, desde mediados de 1920 a mediados de 1930, operaciones de carácter ideológico y estético que difieren de las de la vanguardia martinfierrista. Lee algunos surrealistas, a los que mezcla desprejuiciadamente con restos de Baudelaire y Whitman en cruces culturales que no estaban presentes en Borges o Gironde; trabaja sobre tópicos que, hasta entonces, habían sido monopolizados por la "literatura social", conservadora desde el punto de vista estético; incorpora productivamente la dimensión política a su poesía y construye, en ella, un nuevo tipo de escritor, viajero y testigo: no sólo el que mira e inventa, sino el que juzga y agita. También por eso, Tuñón altera las formas del viaje literario y rearma el *carnet de voyage* en sus primeros libros de poemas.

Ninguna de estas operaciones puede ser entendida al margen de los cambios operados en el proceso de modernización cultural y urbana. El periodismo profesional se consolida en diarios como "Crítica" y "El Mundo" en cuyo espacio surgen especialidades nuevas: el cronista deportivo, el de policiales, el especialista en notas de color, el enviado especial a los escenarios de grandes sucesos internacionales, el cronista reportero que debe manejar las modalidades del *interview* y conectar la información nacional con la que proviene de los cables. La redacción es, formal y funcionalmente, un espacio moderno donde se entrecruzan informaciones e imágenes con un ritmo acelerado y una dimensión mundial. En ese marco desprolijo, improvisado y cambiante, se consolidan las nuevas formas de la escritura periodística, desde la titulación hasta la longitud de las notas, pensadas para un lector diferente del de los grandes diarios tradicionales como "La Prensa" y "La Nación". Se requieren textos relativamente breves, de gran impacto, con sintaxis poco complicada y un

montaje interno basado en cortes rápidos. Este oficio, inventado y aprendido casi al mismo tiempo, supone en quien lo ejerce una disponibilidad temática amplia, capacidad para la variación, percepción rápida de acontecimientos y personajes, sensibilidad para los detalles y lo pintoresco, versatilidad intelectual para el manejo de dimensiones políticas, culturales y sociales, observación de alto perfil aunque no necesariamente profunda. Con "Crítica" y "El Mundo" el proceso de

merge en la bohemia de las redacciones y le exige lanzarse desde allí a los espacios marginales donde están las notas interesantes, los perfiles desconocidos del *fait divers* , los personajes de la crónica sensacionalista o de la crítica de costumbres, los misterios de Buenos Aires; en *El otro lado de la estrella* escribe: "Conozco desgraciados, trotacaminos, entes anacrónicos, cantos rodados, traídos y llevados hacia playas inexorables. El mundo de las ciudades pasa indiferente al lado de esos seres. Las ciudades se los tragan. Nadie ve sus lágrimas, ni oye su absurdo lenguaje, ni ve la sorda carcajada que contrae sus rostros cuando estalla la locura, ni lee la simple noticia policial que habla de cadáveres encontrados en el río. Nuestra profesión, que es una de las más amargas, nos ha puesto siempre en contacto con esa gente. Recordamos muchos tipos y casos. Angustiosas

de posiciones de izquierda en el campo intelectual argentino, que ya se había consolidado tanto como para tolerar la emergencia de una fracción progresista donde se incluían simpatizantes socialistas y anarquistas o compañeros de ruta del partido comunista. La escritura de izquierda ya no estaba confinada entonces a periódicos marginales o a publicaciones exclusivamente partidarias. Esta progresiva legitimación tiene lugar aun cuando los avatares políticos posteriores a 1930 desencadenen algunas persecuciones a intelectuales.

La ciudad sin nostalgias

Finalmente, frente a Tuñón está Buenos Aires como espacio urbano en proceso de cambio. Su sensibilidad se agudiza en la percepción de los márgenes sociales, los dese-

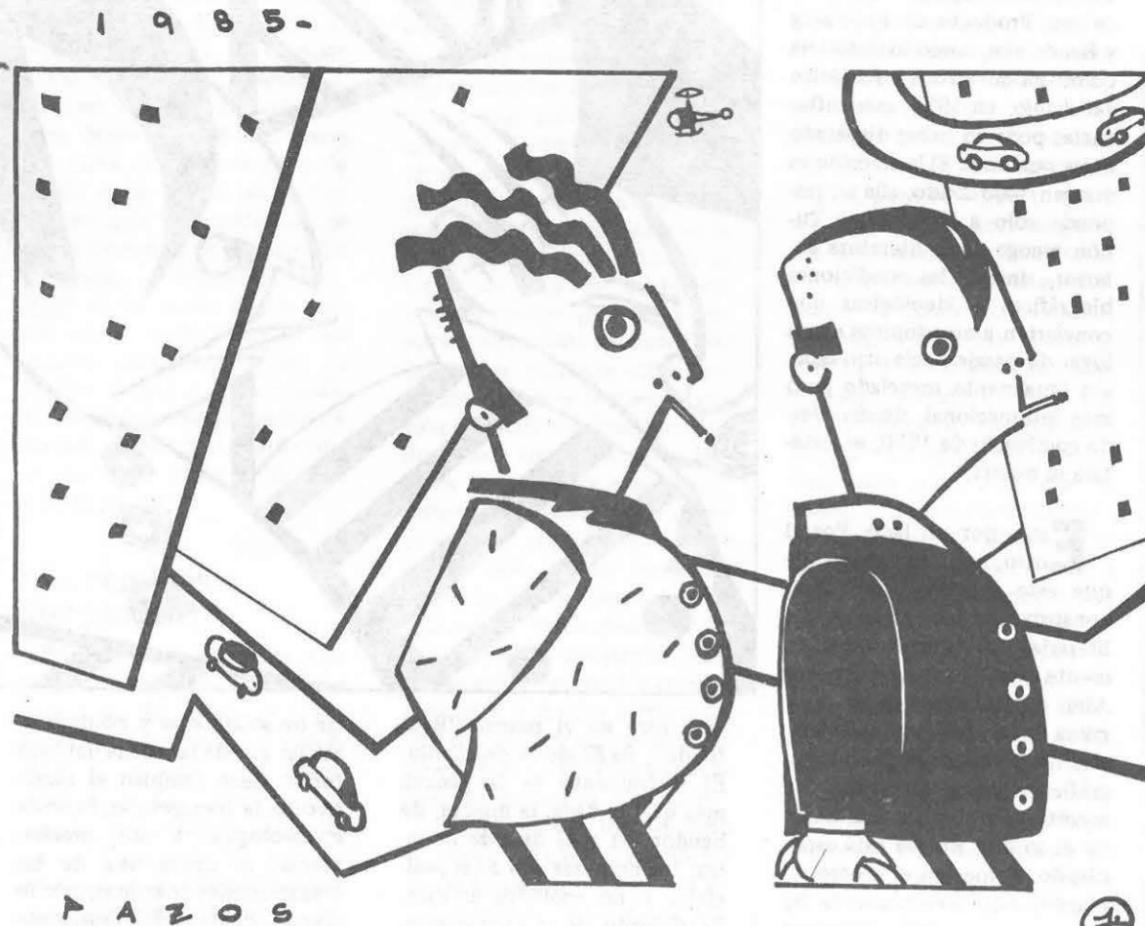
A partir de su primer libro, publicado en 1926, la poesía de RGT describe un itinerario desde el margen cosmopolita al internacionalismo. El desplazamiento origina, a su vez, transformaciones poéticas aunque algunos rasgos (como el del ritmo de canción o el versículo) persistan prácticamente desde el comienzo. En este itinerario, Tuñón pierde muy notorias influencias presentes en sus primeros libros, pero conserva el registro pintoresco e irónicamente sentimental que luego se combina con el tono de poesía pública y cantable de la etapa francamente política.

"Psicológica como ideológicamente, Tuñón no puede experimentar el arrabal con la mansedumbre pretérita de un patio."

En la dedicatoria de su primer libro, *El violín del diablo* , a sus hermanos Oscar y Enrique, Tuñón, como si supiera de quién se diferencia, avisa que los que publica son "versos alejados del Buenos Aires manso y cordial como un patio". El libro concluye, asimismo, con una promesa que, naturalmente, no va a cumplir: "Prometo, amigos míos, ir hacia el patio manso / del arrabal porteño, generoso y cordial. / Dejar aquellas locas piruetas de payaso, / y en las cajas de música de los patios criollos, / agua de amistad, agua de corazón, volcar".

La promesa no se cumple, por varias razones. Tanto psicológica como ideológicamente, Tuñón no puede experimentar el arrabal con la mansedumbre pretérita de un patio. Su poesía se define en tiempo presente o tensionada hacia el futuro (cada vez más futura a medida que se politiza). El patio y el arrabal ya son, en la literatura, condensaciones de la nostalgia, una forma del pasado que RGT desconoce. Su concentración en el presente admite el pasado sólo bajo la sintaxis del flashback explicativo o pintoresco pero no melancólico. Esta orientación temporal es efecto de una temprana orientación ideológica, lingüística y práctica. Por su biografía, Tuñón es un argentino nuevo, nieto de inmigrantes españoles, criado en un barrio de Buenos Aires con centro en Saavedra y Rivadavia, carente de tradiciones mayores, excepto el vie-

(sigue en pág. 18)



cambio de la escritura periodística, que había tenido uno de sus puntos de viraje en Payró, allá por la vuelta del siglo, consolida y generaliza sus innovaciones.

Tuñón hace de estos cambios en el *métier* condiciones de producción también de su literatura. Su lugar de "periodista estrella", para quien se fletan aviones especiales durante la guerra del Chaco, le otorga una inédita libertad de movimientos y contactos relativamente fáciles con Brasil y Europa. Pero, además, lo su-

llamadas telefónicas, urgentes reclamos, extraños suicidios, súbitas desapariciones, lacónicos avisos. "Cuando, a causa de nuestros frecuentes viajes perdíamos de vista a tantos desdichados, el balance, al llegar, resultaba trágico. El uno estaba en la cárcel y la otra se había tirado bajo un coche subterráneo". Es la misma materia de la poesía de Tuñón, prima manera.

Hay otro dato que afecta también las condiciones en las que escribe Tuñón. Se trata de la relativa legitimación

chos y las víctimas de la transformación, y de los ámbitos cosmopolitas que rodean el gran puerto. Tuñón ve a la ciudad en tiempo presente y casi no incurre en la celebración nostálgica de su pasado, proponiendo una poesía libre, en lo esencial, de "carrieguismo".¹ La ciudad escenográfica de RGT es la de los pobres, los criminales, los marineros de paso, las prostitutas, los opiómanos. Se trata de un nuevo pintoresquismo, diferente del de los costumbristas y de la mitología urbana que Borges está inventando.

(viene de pág. 17)

jo vínculo del abuelo con la política. Su ciudad, entonces, es la de la transformación social y topográfica. Los nexos que elabora desde la adolescencia remiten a relaciones adquiridas que carecen de un pasado prestigioso común: nada que reivindicar sino las posibilidades de futuro. Mezcladas con éstas, los residuos presentes en los márgenes, un mundo folletinesco y baudelairiano de conspiradores, traficantes de drogas, prostitutas judías y morfínomanas turcas, delatores y buscavidas. El arrabal del tango, el almacén y el compadre son sólo una orilla del recuerdo, que va perdiendo productividad poética: "Me invitó a que bebiera. / Para no contrariarlo / me endulcé de una caña / amarga / como un cimarrón sin bombilla. / Y como no quería que se entrara / hasta mi pensamiento el camarada aquel— / yo lo hice orilla / y estuve bordeando su silencio".

La microescena desborda de reticencias: el oxímoron de la caña amarga que endulza, la aceptación llena de reservas de la invitación, el escándalo referencial del cimarrón sin bombilla, la casi ausencia del malevo de almacén, una orilla tenue que Tuñón, al revés de Borges, rechaza fuera de su mundo poético.

Para RGT, el arrabal porteño, una invención de la vanguardia, es literariamente poco interesante. Por un lado, está demasiado próximo a sus experiencias biográficas; por el otro, en esa lógica de la confrontación que preside las elecciones literarias, ya había sido convertido exitosamente en materia poética, de un modo en que Tuñón no podía competir. Pero, además, sus vínculos con el arrabal pertenecen al pasado y a la adolescencia. Cuando Tuñón escribe *Violín del diablo*, antes de los veinte años, ése es el espacio del cual se parte, del cual se separa para constituir su literatura. Era un espacio a la vez demasiado familiar (cargado del pesado realismo de la experiencia barrial) y demasiado inventado (su estetización ya era un hecho en la literatura argentina).

La idea de ciudad en la poesía de Tuñón tiende a ser refractaria al barrio, porque se trata, en lo esencial, de la escenografía de una ciudad nueva o de un espacio transformado por el cosmopolitismo. De allí su obsesión con el puerto y el exotismo de los bares y perigundines del Paseo de Julio. Se trata, obviamente, de un espacio de mezcla y no del homogéneo arrabal donde las relaciones son directas y el conocimiento mutuo ineludible. En esta escena moderna y a la vez deteriorada por la marginalidad y la extranjería, RGT trabaja con la exacerbación de lo heterogéneo: marineros que tienen diferentes pasados (miserias europeas o insurrecciones obreras) y diferentes lenguas, cuyo contacto es siempre puntual, fugaz y de-

ceptivo. Esta representación de la ciudad, tan inventada como las orillas de Borges, a partir de diferentes elecciones referenciales, coloca a la inmigración y al extranjero desde la perspectiva del margen: tematizada como diferencia lingüística y social, como pérdida y como privación del lugar de origen, como fracaso de las ilusiones. El violín del alemán Werner Land suena para "dos ramerías de miradas sombrías", "marinos de todas las naciones", "la escoria de la vida", "borrachos", "un cocainómano", "los tristes y los venci-

*"A la alucinación,
estado poético
clásico,
se agrega el
escenario de la
droga, y el poema
representa un medio
clandestino,
sórdido
y transgresor."*

dos". Este es el margen que Tuñón construye y el que puede ver. Producto de Blomberg y Baudelaire, como lo denuncia Calou en su crítica a *El violín del diablo*, en 1922, esas influencias podrían haber disparado otras opciones. Si la elección es margen/bajo fondo, ella no responde sólo a tópicos que Tuñón recoge de la literatura anterior, sino de las condiciones biográficas e ideológicas que convierten a esos tópicos en un lugar de pasaje hacia otro espacio igualmente mezclado pero más internacional, donde, desde comienzos de 1930, se instalará su poesía.

Esto, por un lado. Por el otro, la contingencia de que este margen, que Tuñón construye como escenografía literaria, era también efectivamente visible en el Buenos Aires de 1920 para quien recorriera la ciudad según itinerarios no limitados social o topográficamente. Tuñón hace un recorte y traza un mapa: borra de él lo que Borges está escribiendo, coloca en el centro un margen que efectivamente ha visto pero al que es necesario encontrar una forma. Una condensación de este margen es "A las tres bolas", de *El violín del diablo*. En el almacén de compra y venta está inscripto un mundo de segunda mano, organización del desorden y del azar, suma de desechos, parataxis: la mantilla, la corneta, la jeringa, los tomos de Kant, el violín, un braguero y un abanico, el traje de payaso, la daga, el álbum de estampillas, la pistola y los cuadros. Cada una de las inclusiones relata una historia de fracaso: son los rastros materiales de las ilusiones perdidas. En este espacio, RGT inscribe también su poesía, cuando dedica *Miércoles*

les de ceniza: "Te envío este libro, cuyo destino —justo y honroso destino de las grandes obras—, será sin duda el rincón de alguna casa de compraventa, adonde sólo tú podrás ir a rescatarlo". Síntesis de la mezcla urbana de oficios, profesiones, vocaciones, formas de vida, personajes, gustos, el almacén de baratillo habla también de los fracasos de esa mezcla. Y la ciudad que produce esa acumulación en el margen es la que le interesa, poética e ideológicamente, a Tuñón.

Bajo fondo

Este margen también es el delito y la solidaridad. No el coraje legendario de los guapos, sino la mezquindad del miedo de los pequeños rateros: "unión de los que van a la deri-

giro gogliardesco a todos los temas, poeta "realista", es decir, próximo al mundo social que es tópico de su literatura. Tuñón construye una subjetividad poética que tampoco pasea por el bajo fondo, sino que está allí. Elige el vocativo "hermanos" y todo el poema (a través de un montaje bien moderno de una historia de robo, cárcel y amor) produce el efecto de una proximidad que tiene obvias razones ideológicas. La superposición es también temporal: el poema no evoca, no dice en pasado, trabaja para crear la ilusión de la contemporaneidad y la pertenencia.

Proximidad y no piedad: por eso Tuñón es anticarriaguista, aunque en su primer libro puedan encontrarse uno o dos versos a lo Carriego. Poe-

cho. // Y después... Una larga procesión milagrosa... / Una ascensión divina... Una maravillosa / variedad de colores mágicos. Un bazar / sonoro y unas barcas brujescas y livianas. / Cien espasmos, cien vidas y cien danzas paganas / y la mitología soberana del mar".

Evidentemente, estos paraísos artificiales, evocados con toda la parafernalia modernista y decadentista, están lejos del Buenos Aires "manso y cordial". Pertenecen, si no al registro realista de la ciudad moderna, a su registro moral. Esto, escrito a comienzos de los años veinte, indica (frente a las alegorías elusivas de Chiappori, para mencionar un ejemplo) una transformación de los espacios donde puede ubicarse la literatura. El deficiente poema de Tuñón informa sobre nuevas condiciones ideológicas: la puesta en escena del fumadero hace retroceder lo censurado. A la alucinación, estado poético clásico, se agrega el escenario de la droga y el poema, más que un estado, representa un medio clandestino, sórdido y transgresor. Algo estaba cambiando para que las normas que definen lo posible de una escritura admitieran la inclusión de este poema en el primer libro de Tuñón. Es poco importante averiguar si las posteriores desmentidas de RGT acerca de su relación con la droga fueron más verdaderas que estos poemas. Su publicación es indicativa de cambios más profundos que la moral de izquierda que, más tarde, impulsa a Tuñón a denegar las experiencias representadas.

Por otra parte, en las *Agua-fuertes porteñas* de Arlt pueden encontrarse varias menciones a la circulación de droga, fundamentalmente cocaína, en Buenos Aires: los canillitas de Corrientes la ofrecen al mundo del varieté y las ricas mujeres hastiadas. Testimonios de la época aseguran que podía comprarse en las farmacias del centro, pidiéndola como "aspirina de un peso". El mismo Tuñón incluye, en *El otro lado de la estrella*, "Doce relatos muy breves", dedicados a Carlos de la Púa, como estampas de Buenos Aires, escritas desde una perspectiva costumbrista, que sugieren la pesada densidad del bajo fondo y los fluidos contactos que el cronista mantiene con este espacio. Una de las estampas es el retrato del pasador de droga, diseñado desde una simpatía evidente que bloquea todo juicio moral. Más aun, el título es "El vendedor honrado", un diario que pasa la droga entre los dobleces del periódico, cuyo precio asciende en ese caso a tres pesos; su relación con el narrador es la de la confianzuda amistad de la calle. Esto ya podía ser dicho en Buenos Aires.

Y también aparecer como trama irónica de un poema de amor, que exhibe las marcas de una doble interlocución: la dedicatoria a Janet Gaynor y Mimí, nombre literario-barrial de la muchacha a quien se habla en el poema: "Tu cueva me



va", dice en el poema "Bajo fondo", de *El violín del diablo*. El instrumento es la ganzúa más que la daga; la música, de bandoneón más que de guitarra; los nombres son alias policiales y no apellidos criollos. Escribiendo de y en ese margen. RGT elige un alias significativo: "A la mentira de arriba / prefiero la cruel verdad de abajo. / [...] / Esta noche, estaré con vosotros, hermanos. / Con vosotros beber quiero esta noche. Iré / no como los psicólogos o los raros; las manos / en el pecho, que no, les juraré. / Iré como un amigo, nada más compañeros. / Abrid vuestra guarida y vuestro corazón. / A la luz amarilla de los viejos mecheros / estrechadme las manos. Yo soy François Villon".

Este es el primer alias de Tuñón (Juancito Caminador será el segundo). Villon, poeta de los ladrones, ladrón él mismo, poeta irónico que impone un

sía de solidaridad y no de nostalgia: en ella la escena del bajo fondo tiene también el atractivo de la transgresión, literaria e ideológica. Y allí, precisamente, se opera una de las transgresiones máximas, por lo menos dentro del horizonte moral de la literatura argentina: la droga. "Candiles moribundos", es el texto de la droga en su forma más espectacular, la del fumadero de opio: "Entramos en la alcoba. Una amarilla luz / temblaba sus caducas pretensiones de astro / y los dos nos tendimos en el sucio camastro / con los ojos abiertos y los brazos en cruz. / De repente brillaron unos raros ojillos, / luego dos manos flácidas —pájaros amarillos— / salieron lentamente de un ángulo del techo / trayéndonos dos pipas con dos rojas estrellas. / Las tinieblas vinieron y nos fuimos con ellas. / Murciélagos de sombra cubrieron nuestro le-

cansa, / la luz en voz baja que hay en tu cueva. / Iré en busca de una esperanza / nueva. / Repuja / topo / arañita de la aguja / —qué dirás si yo me dopo. // El mundo echa olor a cocina, / affiche de Puloil se estrella / contra el papel de cocaína / al pie de la oscura botella. / Es lindo, parece que llueve / claro cristal el frío bravo. / Muchacha, que ya dan las 9, / para ti yo resulto un clavo. / Busca un burgués, / olvidate de mí. / Tu ya es la culpa, te llamas Mimi / y tu nombre no tiene revés”.

Podría decirse que la presencia de la droga está casi sistematizada en este poema, que traduce el tema romántico del hastío en una versión irónica y antisentimental. El poeta y el mundo se oponen (“búscate un burgués / olvidate de mí”) porque las formas del hastío son inaceptables desde la perspectiva de la moral social. Pero la resolución formal de esta oposición no es el tópico del poeta maldito sino la afirmación de una salida, también inaceptable: la “esperanza nueva” vinculada con la “arañita de la aguja”. Tuñón procesa elementos y escenarios de la vida moderna y de su imaginario, el cine, y lo hace a través de una producción de efecto de lengua oral y de una sintaxis fragmentada. Ninguna de las imágenes se desarrolla por completo: tal como aparecen pueden considerarse pedazos de una imagen mayor que el poema desarticula y respecto de la cual se recorta. Los fragmentos se vinculan por contigüidad y yuxtaposición: la cueva del topo y de la araña, la cueva cinematográfica, la cueva del ámbito romántico-sentimental, la cueva de la droga. Pero la droga se trama y se integra en los objetos y escenarios más triviales: el affiche de Puloil y el papel de cocaína forman un collage y, en el nivel simbólico de la materia, también una mezcla indecible: dos polvos blancos. La nitidez de las imágenes y de los cortes, el ritmo sobresaltado con un acento prácticamente en cada sílaba, la nitidez como valor del código simbólico (el frío es un cristal claro), la ironía antisentimental, todo en este texto remite al “efecto cocaína”, opuesto al de los poemas de la morfina, como por ejemplo “Tango”, también de *Miércoles de ceniza*.

La legitimación o, por lo menos, la aceptación ideológico-literaria de este tópico se opera a partir de estrategias de representación del margen social que, además, colocan al poeta en el centro. Un yo trashumante e irónico,² dispuesto a la partida más que al recuerdo de lo que se deja no puede producir jamás un efecto de nostalgia: de ahí la mínima relación de RGT con la poesía del tango o el carriguismo. En verdad, aunque dos poemas de *Miércoles de ceniza* llevan el título de “Tango”, es significativo que convoque a “los malevos de Vacarezza y de Pacheco”, también de *Miércoles*

de la literatura y no de una ficción personal y evocativa. Por otra parte, del tango se dice: “Eras una palabra demasiado repetida. / Vieja luna sonora rodando en la vereda / hacia el poniente que ahora te anida”.

Decididamente, no es el tango la zona popular que le interesa a Tuñón. La música de feria y de barraca, la chanson, los sonidos y los instrumentos del jazz o de las orquestas de circo, las cajas de música y las canciones del guignol lo atraen y se convierten en leit-motiv formal y temático de muchos poemas posteriores a *Miércoles de ceniza*. Se trata de lo popular europeo más que de lo regional porteño. La imagen que diseñan estos sonidos es la de una ciudad construida de fragmentos de ciudades, entre las que Buenos Aires no tiene una colocación central, aunque se la mencione como la ciudad de la patria. Los ritmos internacionales del parque de diversiones o del chansonnier internacionalizan la poesía de Tuñón, a la que el impacto de España incorpora el romance y el compás de marcha.

En *Miércoles de ceniza*, todavía, hay dos poemas donde RGT se empeña en un gesto de autocrítica literaria frente a la ausencia del porteñismo y sus ritmos. Uno es el homenaje a Ricardo Güiraldes y el otro un epitafio revisionista donde Tuñón hace la apología, que no repetirá después, de Juan Manuel de Rosas. Parte del clima de ideas de fines de 1920, estos temas no entran ni profunda ni duraderamente en la literatura de Tuñón. En el poema a Güiraldes puede leerse el alivio con que se afirma que el canto “gaucho” ha muerto para siempre. No es esa la voz a la que aspira y cuando se define como “poeta de Buenos Aires”, se trata de una ciudad cuya orilla es Europa y no la pampa.

Los caminos que parten

Tuñón, paralelamente, está construyendo su nuevo personaje. Es, como los materiales de su poesía, un patchwork y un espacio de cruces culturales. En *Miércoles de ceniza* ya se llama Juancito Caminador y es la figura que se desplaza en el itinerario poético y biográfico desde el bajo fondo porteño al margen internacional y de allí a la política. Su bagaje ideológico y experiencial mezcla “las películas de Betty Bronson y las peleas de peso pluma” y sus gustos ponen en evidencia el mismo principio de cruce cultural: “mi pájaro preferido es el chingolo y mi bebida el gin del viejo Tom”.

Juancito Caminador es un marginal (su primera profesión atribuida es la de prestidigitador), que transita entre el espacio de la barraca y el circo hacia el mundo socio-político moderno. Es, en este sentido, una máscara muy próxima a la del yo que Tuñón ha ido definiendo en sus primeros libros

Tuñón no comienza refiriéndose a él en primera persona (como cuando le atribuye desde el título sus propios poemas) pero deja claramente establecida una figura identificatoria armada con los mismos restos culturales con los que él ha trabajado hasta el momento: “Un libro de poemas de Arturo Rimbaud. Un ratoncito de la suerte... Un conejito de la India. Una maravillosa miniatura de Chaplin hecha con miga de pan y escarabajos. Un laboratorio parecido a las cámaras fotográficas de los balnearios, y serpentina, puñales, armarios, calaveras, sombreros, plumas, vajillas, botones...”.

Con esta figura de Juancito Caminador, RGT inicia el último tramo del pasaje que lleva su poesía de los márgenes portuarios y cosmopolitas de Buenos Aires a los márgenes internacionales de las grandes ciudades europeas que aparecen en *La calle del agujero en la media* (1930), cuya dedicatoria traslada el libro desde el espacio porteño de las dedicatorias anteriores, al de París, el espacio por excelencia de la renovación: “A Edmundo Guibourg, a Daniel Schweitzer, a la mesa cordial del restaurant de Léon y Baptiste, en la rue des Martyrs. París, 1930”. En este libro, desde su mismo título, Tuñón impone una mirada argentina sobre una perspectiva y un paisaje socio-cultural internacional. Se trata de un nuevo carnet de voyage, posterior y diferente al que, con Gironde, inaugura el viaje moderno en la literatura argentina. Ahora se trata del viaje del periodista y del bohemio que, por el camino, va siendo asaltado por cuestiones políticas cuya respuesta vendrá en la poesía radicalmente internacional que produce la guerra de España. Primera forma de la pregunta y primera respuesta: “¿De quién es la vida? ¿Quién está haciendo la vida? / Oh, nosotros, nosotros, somos comparsas. La vida es de los millonarios, de los atletas, de los perfumistas, de los aviadores, de los contrabandistas y de los escribanos. Somos comparsas, comparsas como leones que se sacan la cabeza en los circos y saludan”.

Tuñón va a ir modificando el tono y la tensión ideológica de la respuesta. Esta es una de las operaciones que realiza a lo largo de los años treinta en su poesía, apoyado en algunos presupuestos: que existe una sabiduría de la partida, del extrañamiento, de la lejanía y del choque cultural, que puede enriquecer y complicar el saber sobre el margen social y las transgresiones; luego, que existen transgresiones más fuertes que las de la moral privada o el desafío a las costumbres establecidas, transgresiones más fuertes que el crimen, que, sin embargo, sigue interesándole profundamente. Su saber del bajo fondo y el margen porteño-inmigratorio, desplegado en los primeros libros, le permite producir un conocimiento poético de esos márgenes, el ma-

chuelo de la Villette y el Boul Mich parisinos: un margen como condición de otro. El período de acumulación primera, la formación del thesaurus de periodista estrella y escritor bohemio afectado por las transformaciones de la vanguardia, liberaron su escritura de las constricciones tardomodernistas que la marcaban en un comienzo. Por lo demás, la experiencia de la Francia de entreguerras proporciona densidad vivida a las alusiones que, hasta entonces, venían sólo de la literatura. En París, RGT se coloca en un nudo de códigos culturales que comienzan a incluir la política. El viaje es así una necesidad y una condición de la literatura: “Para que bebamos la rubia cerveza del pescador Schiltigheim / es necesario no asustarse de partir y volver, camaradas. Estamos / en una encrucijada de caminos que parten y caminos que vuelven”.

Viene de Buenos Aires (“tres veces más grande que París y tres veces más pequeña”) y su yo poético se articula en la mezcla de “espíritu” europeo y “temperamento” argentino. Su saber es el saber caótico del azar objetivo y los itinerarios culturales: barracones de feria, titiriteros, la “alcantarilla del mundo”, burgueses tranquilos y ensimismados, burgueses crueles, guerreros y codiciosos, muchachas libres para quienes un rayo de sol anuncia la revolución, prostitutas, delatores policiales, actores de cine como William Powell y Victor McLaglen, pueblos argentinos que son iguales a los norteamericanos inventados por Hollywood y que se mezclan en la enumeración (“Chilecito, Totoral, Hootville, Medicine Bend”), puertos y suburbios atravesados por los disparos de la mafia. El thesaurus del poeta se amplía incorporando nuevas referencias culturales que se cruzan con las referencias anteriores. François Villon y el cinematógrafo producen un efecto nuevo: “Conoció a una duquesa que amó a François Villon / y un día, en una gresca, le alcanzó su pañuelo. / Tu viste el mismo gesto para George Bancroft / y en lugar de pañuelo le alcanzaste un revólver. / Oh, lo que tú sabes de mujeres y de hombres, / de juramentos y de sacrificios y de escapadas súbitas. / Evelyn Brent amiga de los ladrones y las prostitutas, / carne viva del alma, luminosa y desnuda”.

El viaje, biográfico y poético, es condición de esta expansión del saber y las figuraciones, de esta internacionalización de los mundos referenciales. El itinerario fantástico y diletante, muy cinematográfico, incluye el París de las catedrales y de las insurrecciones, los mataderos y el Père Lachaise, las imágenes de todas las ventanas de Europa, de los mesones españoles, los bares de Montparnasse y el Barrio Latino. Las figuras son también internacionales; pertenecen, por un lado, al imaginario cine-

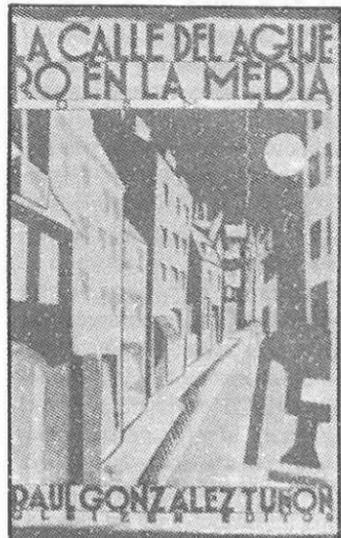
(viene de pág. 16)

“En mi casa tengo un ejemplar de Luna de enfrente, que está dedicado con una humildad extraordinaria. ¿Sabés cómo dice? Con su letra chiquitita, puso ‘al otro poeta suburbano’, atención, no dice al otro poeta de Buenos Aires, que sería una cosa muy ambiciosa, como diciendo en Buenos Aires hay sólo dos poetas. [...] En esa época, Borges, que entonces veía perfectamente, era un encanto. Macedonio Fernández lo había influido muchísimo y Macedonio era un hombre maravilloso, muy bondadoso, pero a veces amablemente sobrador. Un tipo encantador que tocaba la guitarra y convidaba con bombones. Un día le dijeron ¿por qué no escribe más? y él dijo ‘Borges escribe por mí’. [...], Yo conservo esa imagen maravillosa del Borges que nos hizo mucho bien a todos nosotros, que nos enseñó muchas cosas, que nos metió en el juego de la metáfora del cual él se burla ahora un poco, y que sin embargo tenía gran valor.”

de Conversaciones... (op. cit.)

1929 Primer viaje a Europa. Con el dinero obtenido al ganar el segundo premio municipal con *Miércoles de ceniza* (en prosa, el segundo premio corresponde a Borges y el tercero a Enrique González Tuñón), RGT invita a su amigo Sixto Pondal Ríos.

Recorren varias ciudades españolas y se radican en París, donde Tuñón escribe *La calle del agujero en la media*.



“Creo que a mi regreso, llevaré una lección de entusiasmo y de modestia. Al contrario de ciertos literatoides latinoamericanos que vuelven a su país hablando de todo sin haber salido del gran boulevard o el bullicio elegante de alguna boîte —que a mí también me gusta, aunque prefiero los barrios proletarios como Menilmontant, el bar Mussette de la plazuela de Contrescarpe, las tabernas y las carnicerías de la rue Mouffetard, la plaza du Tertre y la plaza Blanche— donde es ‘toujours dimanche’, las ferias ambulantes y el camión cocina donde, siguiéndolo barrio tras barrio, como apenas por dos francos y me queda para un buen ‘coup de rouge’, un tinto francés maravilloso. [...]

No me faltarán deseos de ir a Rusia antes de volver a mi país. Me atrae más que nunca lo mismo que el comunismo. Aquí se discute mucho sobre esto, y también sobre la Italia fascista. [...]

(sigue en pág. 21)

(viene de pág. 19)

matográfico o al mundo del delito; por el otro, a la fraternidad internacional de la bohemia y también a la insurgencia popular, como Petruschka. Esta flexión internacional le permite a Tuñón hablar en presente del arrabal porteño con las nuevas imágenes tomadas en París. Y viceversa, cuando el riachuelo de la Villette aparece como un desagüe suburbano de las orillas de Buenos Aires: "calle que vienen de los mataderos / y traen todo el rumor y todo el polvo de ese arrabal". Asimismo, los sonidos de la cultura popular se fijan en la música de la modernidad por excelencia, el jazz: "latiendo su sonido irregular, loco, sobre la tarima, es el corazón del tiempo".

Creo que este margen cosmopolita, de prostitutas, vagos, conspiradores y ladrones, como el que Walter Benjamin describe en sus ensayos sobre el París del siglo XIX,³ hace posible el desplazamiento ideológico-poético de RGT desde la ideología antiburguesa de sus primeros libros a la poesía de la revolución de los siguientes. Este viaje es anunciado en *La calle del agujero en la media*: "Anduve bebiendo el buen vino rojo y alegre como una canción, / rojo y alegre como una revolución. / [...] / Yo quisiera explotar una bomba, derrocar un gobierno, / hacer una revolución con mis manos amigas del cristal, de la luz, de la caricia".

Sin embargo, en *La calle del agujero en la media*, Tuñón no encuentra sino esporádicamente otro tono para su poesía. El impacto de la política será traducido más tarde. Otro impacto, el de los ritmos populares, sigue proporcionando la matriz rítmica y sintáctica a la mayoría de los poemas de este libro. Y ésta es una novedad en la poesía culta: Tuñón trabaja la chanson, sin inflexiones pasatistas o nostálgicas; por el contrario, dentro de su esquema elabora la sintaxis de corte rápido que caracteriza las zonas más interesantes de su poesía. Quizás el mejor de estos textos sea "Marionettes", donde al trabajo sobre el ritmo se agrega la utilización del non-sense en el estribillo ("las marionettes dan, dan, dan tres vueltas y después se van"). La dimensión cultural popular de las marionetas se combina con la dimensión también popular del ritmo de canción y con la elección de héroes como Petruschka. Esta mezcla produce además un patrón expositivo regido por las oscilaciones entre la perspectiva subjetiva (un poeta que cuenta estas historias de marionetas a su querida) y la perspectiva objetiva y carnavalizada (la parodia de la historia europea como relato de marionetas y, también, la historia europea como epopeya de bandidos, merodeadores y trotacaminos). En este poema la alegoría está presente en su sentido benjaminiano: no como organización de totalidad, sino como sintaxis de fragmentos. El ritmo de canción es un signo for-

mal del vínculo con el mundo popular; una elección de pauta rítmica y de rima tan fuerte como las figuraciones presentadas.

Las dos dimensiones de la poesía de RGT, la del margen (en este caso una muchacha que es casi un ángel azul) y la de la insurrección entran en relación de contigüidad y de cruce en "Petrouchka", escrito así con grafía francesa. El poema mezcla el lirismo erótico y la pulsión revolucionaria, yuxtaponiendo dos deseos que todavía conservan una relación contradictoria: "Ternura de canciones marineras dormidas sobre el vientre verdo de los puertos. Aceite piadoso de la luz, ternura de canciones conocidas por mí, vagabundo de los muertos. Puerto, partidas, las palabras más lindas que conozco. Puerto, adioses, mástiles, partidas, gaviotas, aventuras, retornos. / Tus ojos hacia adentro y el temblor de mis manos sobre tus senos. Tus ojos duros y perfectos. Fiereza de la santidad y de la pasión; acero de caminos; voluntad alargada por todas las vías de la tierra. Puentes de hierro sobre llanuras calientes. Todas las vías conocidas por mí, vagabundo de estaciones abandonadas. / Muñeco incendiario de granjas felices y tiendas varas que te has apiadado de nuestro dolor. / -Camrada: aún queda un camino para la revolución. / Pero prefiero tu carne verde y brutal de Greta Garbo. / Con mi débil acordeón fatigado de inútiles madrugadas te seguiré por todas las rutas del mundo, solo, mirándote y danzando a tu alrededor como los mansos ojos de los gitanos. / Oh, muchacha, a tu capacidad de pecado y santidad. Oh, ángel impuro".

Bandidos y proletarios

La ausencia de nostalgia por el pasado se abre en RGT al ejercicio de la ironía y, particularmente en los poemas con ritmo de chanson, de la comicidad o la parodia. Construida con estos elementos, la referencia transita del suburbio porteño al bajo fondo y de allí al margen internacional; por el camino, hay miradas que ya descubren la aurora roja. El otro rasgo central de esta sensibilidad poética es que su internacionalismo no es jamás efecto exótico: argentino del mundo, Tuñón ve a la Villette y al Riachuelo al mismo tiempo y no existen en su ideología normas de moral literaria que le impidan ajustar su foco sobre el margen europeo. Su libertad es, en este sentido, similar a la de Girondo.

Otra dimensión de esta referencia es el mundo de los bandidos, que conoce en el cine o en el ejercicio del periodismo. En *Poemas de Juancito Caminador*, una cita de Fred Pasley remite a una obra clásica entonces sobre la mafia norteamericana. Pasley también era periodista y su libro, *Al Capone: the Biography of a self-made man*, le proporciona a

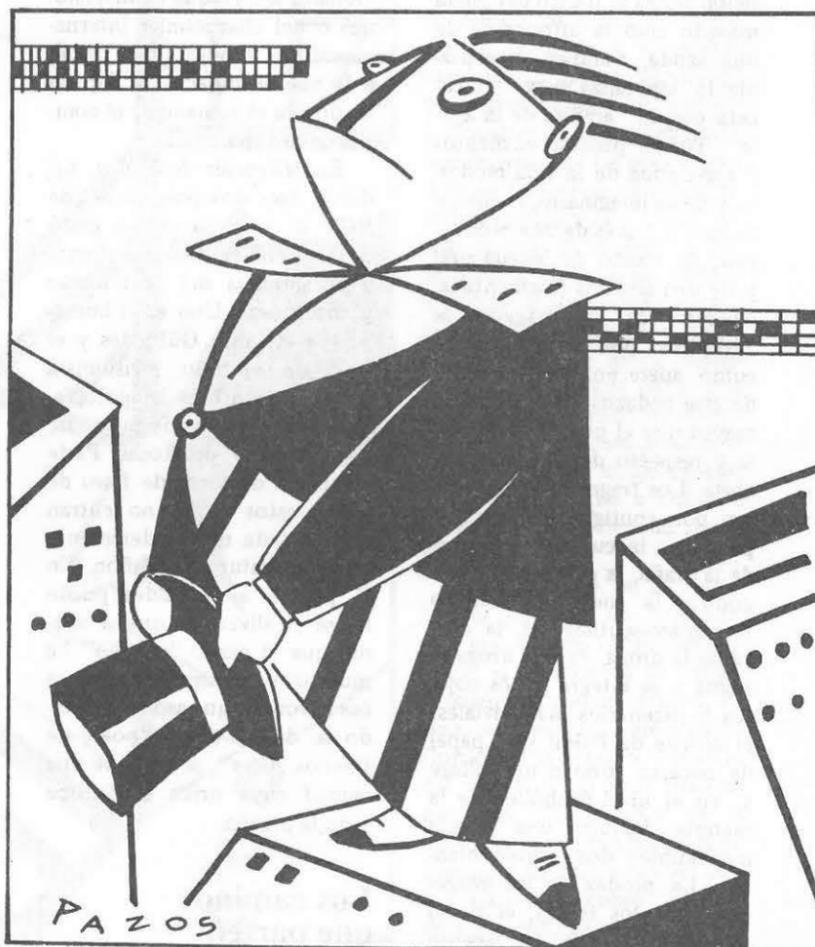
Tuñón la historia del poema "Los seis hermanos rápidos dedos en el gatillo". Son los hermanos Genna (Bloody Angelo, Antonio, Mike, Peter, Vincenzo y Sam), en quienes Tuñón condensa la legendaria guerra de pandillas que ensangrentó a Chicago en 1925, después de que uno de los rivales mayores de Capone, Dion O'Bannion, fuera asesinado en noviembre del año anterior, desencadenando enfrentamientos que dejaron más de mil muertos, entre los que se contaron dos de los Genna, que hasta entonces controlaban el tráfico de alcohol en el lado oeste de la ciudad. Del asesinato de Mike y Tony Genna, hiperbolizando la muerte, RGT construye el poema y, a diferencia de Borges en *Historia universal de la infamia*, elabora una despedida melancólica, que es también un epitafio casi nostálgico de la mafia: "Y eran los días larga aventura sobre el acero, / altos camiones, puertas cerradas y canastillos, / alegres flores, naipes quebrados, nieve en la calle / los Seis Hermanos Rápidos Dedos en el Gatillo".

Pero, en este caso como Borges, Tuñón porteñiza, desde el punto de vista lingüístico, la exagerada historia de los Genna: "muerte de orilla", "sentimentales bandoneonistas", "naipes quebrados". Al mismo tiempo, el poema construye el mundo de los Genna con denominaciones que lo vinculan a la poesía del margen que Tuñón ya había escrito: "funambulismo, magia fullera, clima de circo / y amores fáciles en las riberas de los domingos".

Otro poema importante de *Todos bailan*, que se ubica en la serie internacional, es "Los negros de Scottsboro", a quienes, en marzo de 1931, un grupo de jóvenes blancos, en Jackson County, Alabama, acusa de ataques y violaciones. El partido comunista de Estados Unidos tomó la cuestión, denunciando un caso de flagrante injusticia emergida del racismo. Estos negros fueron sentenciados a muerte, pero ante una movilización gigantesca, la sentencia fue conmutada. La cuestión tuvo proyección mundial en la prensa comunista. Ambos poemas, el de los negros de Scottsboro y el de los hermanos Genna, definen una modalidad de la poesía de RGT en este período. Trabaja con la noticia policial o con acontecimientos protagonizados por la izquierda, Tuñón escribe con la actualidad internacional: son textos de denuncia y coyuntura a los que incorpora los recursos formales ensayados en años anteriores. Evidentemente fascinado por una poesía que sea recitable o, incluso, cantable, programa textos para leer en voz alta e incorporar a una circulación más amplia que la del libro. Su poesía está cambiando en contacto con la realidad sociopolítica y puede leerse como un corpus que procesa el impacto de la historia internacional, de donde extrae

nuevas posibilidades no sólo temáticas sino de construcción, en la medida en que estos nuevos textos de la primera mitad de los años treinta se orientan muy directamente hacia la intervención pública.

Por lo demás, el mundo intelectual de Tuñón se ha ampliado, a juzgar por el sistema de referencias culturales imbricadas en los poemas de *Todos bailan*. Esto sucede al mismo tiempo que define nuevamente el lugar de enunciación: el poeta deja a los marginales para alinearse con la clase, y en ese movimiento recupera o reconstruye la figura de su abuelo, obrero de blusa en la fábrica Snockel de Buenos Aires: "Estaba pensando que debo recuperar mi blusa y salir a la calle y hablar en voz baja en los sindicatos y en los entierros pobres. / Y ponerme de una vez en la línea con mi clase."



Algo no cambió, sin embargo: Tuñón sigue colocando a Buenos Aires (ahora quizás un espacio menos marginal y más próximo al mundo popular de la infancia) en línea de continuidad con los grandes mitos internacionales. En poemas como "Blues de los baldíos", desde el título mismo, se representa ese impulso ideológico y estético hacia los cruces culturales. Los baldíos no pueden ser explicados, ni figurados, ni organizados en recuerdo sin juntar a los discos Vitagraph con el organito, al Torito del Abasto con Thornpipe y Buffalo Bill y, en un montaje surrealista, Perla White paseando por estas orillas de las orillas. Si Tuñón había porteñizado a los mafiosos Genna, aquí norteamericaniza el potrero: se trata de una matriz constructiva, cuyas condiciones de posibilidad están en los saberes que Tuñón va incorporando, aunque sólo sea como carteles indicadores, como citas y nombres:

"Atención a Einstein, a Freud, a Spengler, a Gide, a Joyce, a Lawrence. / Los blues traen del sur de la Unión la tristeza negra. //...// Mostradme un blanco más poeta que Langston Hughes. / Traedme un Duke Ellington."

La poesía se desprovincializa a través de esta matriz y, también, por el pasaje de poeta marginal a poeta político, para quien la revolución es fundamento de valor ideológico, moral y estético de la literatura: "...y una muchacha me dijo: -Dejemos el amor para mañana. / Yo la seguí y ella entró al local del Sindicato / y sentí vergüenza por los versos que había escrito".

Tal actitud literaria e ideológica marca las diferencias entre esta fracción de izquierda del campo intelectual y los escritores de *Sur*, por un lado, y con la izquierda reformista, por el

otro. Con los primeros, Tuñón comparte varias zonas de la enciclopedia, pero haciendo un uso diferente de ésta; con los segundos no tiene en común franjas importantes del sistema de referencias, pero los une la participación decidida en los frentes antifascistas a partir de la guerra de España.

El impacto de la política afecta la poesía de Tuñón también en otro aspecto: para decirlo con la terminología de Tiniánov, se trata de la "forma larga" que abre posibilidades narrativas, evaluativas, expositivas, polémicas, oratorias. Quizás el texto más importante de esa modalidad sea "Historia de veinte años", poema ciertamente ambicioso de 178 versos. Es, en efecto, el recuento poético de veinte años de historia internacional, escrito para un interlocutor interpelado como mujer ("tus muñecas, tu retrato de novia").

El proceso, que funda y garantiza al poeta, tiene a su vez varias garantías ("Es Lenin, es nuestra esperanza"): en primer lugar, la revolución rusa y la construcción del socialismo; luego, la certeza del desmoronamiento de las monarquías y de la disolución del poder burgués a nivel mundial. Se trata de una visión optimista de la historia, de un romance. Los hombres y las mujeres, "seres en borrador", arrastrados por el movimiento incesante de una trama, padecen los acontecimientos año tras año (desde 1914 a 1923), pero los grandes fuerzas del proceso, las clases y sus dirigentes van imponiendo su diseño sobre el curso que, hasta entonces, sólo los contenía como víctimas. Occidente es el invierno, en este romance histórico: allí todo se ha secado o se ha podrido, mientras que "un gran resplandor viene de Rusia / y en el Volga cantan los insurrectos".

Si la imaginación histórica de Tuñón se modela sobre una matriz que opone muerte y podredumbre a resurrección revolucionaria en un movimiento lineal y necesario, su capacidad de variación en la representación de los acontecimientos es grande. Tiene sin duda, el sentido de lo concreto e, incluso, las alegorías, esos fragmentos de totalidad, son concretas: "Han pasado cuatro años desde que mataron a Jean Jaures / mientras tomaba su taza de café creme frente a la vidriera del Croissant. / Los nobles alemanes, austríacos, rusos, hacen el camarero y el ladrón, / el sirviente y el maquereaux, el cabaretier y el bailarín".

Estas representaciones están puntuadas por los versos que exponen las grandes líneas de situación, desde la traición socialdemócrata al proletariado hasta la cadena de producción montada a nivel gigantesco por el capitalismo. Otras grandes líneas van a revelar el desenlace inevitable de esta historia: Lenin avanza hacia Rusia, "ruge China en millones de coolies", Dmitrov pregunta "¿tenéis miedo a los comunistas?" El poema clausura su balance histórico con el canto a la construcción socialista: "Allí está la libertad en preparación, / allí está la dignidad del hombre, / allí está el arte reflorecido, / allí está el aire purificado, / allí está el viento de los trigales y la oscura / sinfonía de los tractores. / Allí está el Plan Quinquenal y sus Brigadas de Choque. / Fijate cuánta historia amontonada, empujada. / Fijate cuánto acontecimiento junto. / Y el más grande / y el único / —el hombre de la bicicleta / —el hombre del pan debajo del brazo / —el dulce amigo de los niños / camino de Petrogrado."

Aragón había escrito también cosas por el estilo; con este registro la literatura retoma un impulso público que, en América Latina, define una línea de grandes poetas, cuya obra política es quizás uno de los fenómenos culturales (si no literarios) más importantes de

este período. La poesía busca estrategias apropiadas a esta nueva función: la forma larga, la sintaxis y el ritmo de recitativo, la repetición y la impostación oratoria. Se quiere construir un lugar nuevo para estos nuevos textos. Su interlocutor futuro son las masas; pero sus lectores o escuchas presentes ya desbordan las zonas del campo intelectual a las que se habían limitado los movimientos anteriores de renovación estética. Las anécdotas en las cuales los poemas de Tuñón circulan anónimos por España durante la guerra civil, la centralidad de la intelligentsia (y de los poetas, en especial) en los frentes antifascistas, señalan esta ampliación del circuito poético.

Motivo ideológico de esta ampliación es, entre otros, la lectura de la historia que proponen estos poemas: con el desenlace firmemente asegurado, son, más que políticos, metapolíticos y metahistóricos porque "iseñan una línea de desarrollo inevitable, un punto de llegada y un conjunto de actores fijos. El fundamento de esta poesía radica en la certeza sobre la revolución y el convencimiento de que ya existe una patria para el socialismo. El curso futuro de la historia invierte el curso pasado, según una lectura simple y directa, realizada en clave moral y política. El peso de las transformaciones contemporáneas es enorme: la ideología constituye una matriz de escritura, define claramente un lugar de enunciación y un interlocutor, asegura un público, reduce la indeterminación sobre la función del poeta, inculca la convicción de que se escribe a favor de los grandes movimientos mundiales; separa al escritor del pasado nacional y lo internacionaliza; pone a su obra en contacto con las literaturas extranjeras, los foros y publicaciones mundiales, un vasto sistema de difusión y traducciones. Imaginariamente, toda la marginalidad rioplatense es abolida en este contexto planetario.

La función de la poesía es pública, de un modo desconocido hasta entonces. El escritor en vez de reclamar un lugar, lo encuentra producido por las redes de solidaridad y propaganda. Antes un marginado, ahora es un hombre que ocupa el centro de los acontecimientos. Su responsabilidad política le proporciona no sólo obligaciones. Y, seguro como nunca ante el desarrollo de los hechos, cree que ha adquirido una forma de entenderlos por completo. También recibe un elenco de nuevas referencias para sus figuraciones, un conjunto de alusiones culturales, un nuevo thesaurus de nombres propios, una geografía que la política vuelve universal. Cree que el valor de un texto ya no es decidido sólo por sus pares, sino por hombres y mujeres que participan en procesos más vastos que los de la literatura. Si no tiene un mercado, tiene, ciertamente, un público. Y si sus valores debían, antes, encontrar fundamentos contenciosos y pasibles de discusión, ahora reciben una legitimidad externa más decisiva que la legitimidad literaria.

La guerra española

La guerra de España acentúa espectacularmente los rasgos descriptos. El movimiento de apoyo a la república, que movilizó a 40.000 brigadistas internacionales, tuvo como uno de sus pivotes a los intelectuales. La poesía española de Tuñón comienza con la insurrección minera de Asturias, la llamada "revolución de octubre" que termina con una masacre. Como lo señaló Jury Lotman⁴ respecto de la literatura y las cartas de los decembristas rusos, la muerte no suscita el lamento sino la exaltación como destino. Sin duda, esta actitud también formaba parte del espíritu de la insurrección; las radios de las aldeas en lucha transmitían mensajes de sacrificio más que de victoria: "Estamos creando una nueva sociedad y no debe sorprendernos que el mundo que forjamos cueste sangre, dolor y lágrimas; todo en la tierra es fecundo, soldados del Ideal! ¡Levantad vuestros rifles! Mujeres: comed poco, sólo lo imprescindible. ¡Viva la revolución social!"

En este clima de impavidez ante la muerte se viven los comienzos de la guerra. Tuñón registra esto cuando viaja a España, lo mismo que puede leerse en casi todos los viajeros intelectuales de los años treinta. La ideología de la guerra está atravesada por un desafío permanente a la muerte; más aún, por la afirmación de la muerte en función de la nueva sociedad que surgirá de ella. La idea de muerte y no de victoria prevalece en muchos de los poemas españoles de RGT y, no casualmente, en aquellos, como "La Libertana", circularon anónimos, cantados por pueblo y combatientes: "Estaba toda manchada de sangre, / estaba toda matando a los guardias, / estaba toda manchada de barro, / estaba toda manchada de cielo, / estaba toda manchada de España. // Ven catalán jornalero a su entierro, / ven campesino andaluz a su entierro, / ven a su entierro yuntero extremeño, / ven a su entierro pescador gallego, / ven leñador vizcaíno a su entierro, / ven labrador castellano a su entierro, / no dejéis solo al minero asturiano".

La conversión de poesía política en poesía de muerte es una constante en los textos de *La rosa blindada* (1938). La historia avanza por encima de los cadáveres o, para citar a Tuñón que cita a Goethe, "por encima de las tumbas". La poesía puede hablar acerca de la muerte más eficazmente que el discurso político; puede fundar una mitología positiva de la muerte, en la medida en que los textos funcionan en el filo entre los escenarios reales de la guerra y la imaginación sobre la guerra. Una poesía que discute de este modo se apoya

sin duda, en las convicciones que se han venido analizando: la inevitabilidad de la revolución, la ética del sacrificio frente a la inmoralidad de la explotación, el carácter colectivo y, en consecuencia, inmortal, de los actores. La muerte, en este marco, puede ser pensada como "un puente de sangre hacia la revolución definitiva"; es una muerte feliz a pesar del fracaso; en el límite, religiosamente, la muerte es transitoria: "Hablemos de un hecho favorable al proceso de perfección. / La poesía, ese equilibrio entre el recuerdo y la predicación, / entre la realidad y la fábula, / debe fijar los grandes hechos favorables. / Hablemos de un hecho histórico favorable, feliz, a pesar del fracaso y de la muerte".

Las seguridades ideológico-afectivas eran fuertes y, después de 1936, se mantuvieron a lo largo de los años de guerra. Estas seguridades no dependían del desenlace de las batallas, de los frentes perdidos, de las regiones que caían en poder de los nacionales. Eran previas al acontecimiento puntual de la guerra y, en ese sentido, eran también metahistóricas y metapolíticas. Este es el clima que se vive desde el "inolvidable año 35" en España: bares llenos de intelectuales y poetas a la espera del alba revolucionaria, actos en el Ateneo de Madrid, la preparación discursiva e ideológica para la guerra. Los poetas están alineados; celebran luego la llegada de las brigadas, escriben como Brecht las canciones que, en todas las lenguas, llegan a España. El mundo parecía moverse en las convulsiones de la modernidad que, bajo la figura de la revolución, prometía lo radicalmente nuevo. Los temas de la renovación estética y política encontraban un inmenso laboratorio en España. Como en Rusia, los intelectuales podían volver a sentir que el futuro es hoy y la vida, como lo había querido Breton, estaba ya mezclada con el arte: "No vengáis a oír canciones por canciones. / La cueva de Altamira queda lejos. / No, no vengáis a ver la gloriosa tumba / en donde yace la vieja poesía. / Venid a ver mejor el río en donde nace la amapola de sangre".

La nueva poesía muestra al mundo el curso y la razón de la historia. Nunca más poderosa.

¹ Mientras la ciudad es ciudad del presente, el suburbio es en tiempo pasado: "Como el malevo y el gaucho te fuiste, viejo organito" ("Tango", en *Miércoles de ceniza*, 1928).

² Véase, por ejemplo, "Sale a las 8 de la noche", en *Miércoles de ceniza*: "La vida para mí / es un siempre partir y un poco quedar, / y para el tren que me ha de llevar / no tomaré boleto y al guarda le diré: / —¡Epa, epa! Así es la vida".

³ Véase: Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo*, Ed. Taurus, Barcelona, 1974.

⁴ Véase: Jury Lotman, *La Struttura del Testo Poetico*, Ed. Mulino, Milán, 1972.

(viene de pág. 19)

En cuanto a los surrealistas, de quienes se dirá con el tiempo —aunque no hayan realizado gran obra—, ¡qué bien han hecho!, continúan dando batalla contra lo congelado y retrógrado.

Presenció un suceso notable. Una representación de El perro andaluz, en el Studio 28. Yo fui uno de los que aplaudió con más entusiasmo y me ligué un palo en la cabeza, un pedazo de butaca que cayó inesperadamente sobre mí. Los provocadores fueron corridos.

de una carta de RGT a su hermano Enrique, París, 1929

1930 Golpe de Estado del general Uriburu. Cae el gobierno de Hipólito Yrigoyen y, con él, la dorada época en que —recordaba RGT— "los presidentes paseaban por la calle".

Tuñón regresa a Buenos Aires, donde aparece, con el sello de Gleizer, *La calle del agujero en la media* (El séptimo cielo), unánimemente considerado uno de sus mejores libros, reeditado en 1965 por La Rosa Blindada y en 1981 por el Centro Editor de América Latina, ambos de Buenos Aires.

1931 Viaja a Brasil a cubrir la revolución de Getulio Vargas.

Colabora en varias revistas de Río de Janeiro y escribe *El otro lado de la estrella*. Amistad con el "gran poeta" Manuel Bandeira.

1932 Corresponsal de guerra en el Chaco paraguayo. En 1933 vuela a la Patagonia y la recorre acompañando a un cazador de zorros.

Leer y viajar fueron las dos grandes escuelas de mi vida. Viajar se lo debo, en gran parte, al periodismo. Y así fue que conocí el mundo. Volé cuando era una aventura humana, cubrí todas las huelgas, conocí todas las miserias y me las acuerdo. Por eso estoy escribiendo.

citado por Nora Domínguez en Raúl González Tuñón, fascículo Nro. 97 de *Capítulo*, historia de la literatura argentina, segunda época, Centro Editor de América Latina, Bs. As., 1981 (único trabajo crítico extenso que se dedicó a RGT hasta el presente)

1933 Funda "Contra", "la revista de los francotiradores". Aparecen cinco números, entre marzo y agosto. Debido a la publicación en sus páginas del poema "Las brigadas de choque"—no incluido en libro— es detenido y pro-



(sigue en pág. 24)

Atardecer en el museo

“¿Se comprende por qué Tuñón escribía para el museo? En todo caso: porque el museo es el destino final de una poesía revolucionaria; porque el museo es la gran burla tramada por el hombre contra el conocimiento; porque al atardecer el museo se vacía de visitantes y en sus pasillos teje la ficción de sus ficciones.”

por Jorge Aulicino

Me parece que hablar de la poética de Raúl González Tuñón exige colocar exactamente la línea divisoria entre el poeta menor, el poeta que se finge menor y el político lúcido. Generalmente, se hace pasar esa línea entre el poeta político, desdeñable, y el lírico de notables hallazgos.

La actitud de Raúl González Tuñón hacia la política no fue, en primer lugar, ingenua, según me parece. Creo que su poética política no estuvo destinada en ningún momento a agitar las penurias de los oprimidos y a repicar el parche contra la iniquidad de los opresores, sino lisa y llanamente a exaltar la guerra. “El ciego está cantando. Te digo, amo la guerra”, explícita en *La calle del agujero en la media*. A diferencia de César Vallejo, que ve en la Guerra Civil española un enfrentamiento metafísico, en sí mismo grandioso, pero penoso, dramático, desgarrante, Tuñón juega con las palabras, hace coplas sonoras, se enardece ante la “ametralladora bailarina”. No en vano había escrito ya, precisamente, *La calle del agujero en la media*, donde se había exaltado con los hampones y otros personajes ávidos de acción.

Tuñón fue stalinista y está bien que muchos lo recuerden por eso. Neruda se arrepintió de haber creído en Stalin, Tuñón no. Su extraño poema a Stalin advierte que callará mientras todos griten —por la muerte de Stalin—, pero en cambio seguirá gritando cuando los otros callen.

Me ha fascinado siempre, en algunos revolucionarios, una mezcla de realismo salvaje, de tipo malthusiano, con un sentimentalismo de pantuflas y bata de entrecasa. Lenin, por ejemplo, que razonaba políticamente como un motor a explosión, solía enternecerse en la intimidad con viejas melodías rusas. Sistematizar un huracán, utilizar algo parecido al cinismo, que es lo que exige la conducción de una revolución, sin reparar en costos humanos, de día, y sollozar de noche con apelaciones al sentimentalismo, es algo que llama la atención. Lenin, es cierto, amaba a Pushkin, pero aborrecía a Maiakovsky. Probablemente, odiaba su abierta relación con la muerte. Tampoco hubiese amado a Tuñón.

Yo diría que la poesía política de Tuñón fue, por momentos, una soberbia poesía necrófila. Como la de Maiakovsky, una poesía para ir a la muerte.

Repique de tambores. Fascinante en toda la extensión del término.

Su profesión de fe política queda por fin aclarada en el poema a Stalin. Había sido, para Tuñón, y siguió siéndolo, un conductor de pueblos, que no ignoraba que los avances en cualquier terreno se pagan con cadáveres. Por lo menos —razonaría Tuñón— liberó a media humanidad de ser reducida a jabón.

Pero para poner en claro la línea entre el poeta y el poeta menor, en la poesía política de Tuñón, diría que sus poemas “cíviles” se dividen en canciones muy rítmicas, más propias de tabernas que de épicos ejércitos, otros tocados de alguna melancolía heiniana (por ejemplo, el poema a San Martín que comienza con este hermoso verso: “La sombra de la patria cruza su frente pálida”), y el resto son facturas que debía pagar, cuentas que se exigía a sí mismo, a veces apuntes que no se molestaba en trabajar, porque se creía —y estaba— tocado por la gracia.

Aquí se termina el Tuñón “político” y, también, cualquier Tuñón que tenga alguna relación con el campo del intelecto. Pero con esta salvedad: en este campo su mejor poema es, mal que le pese a cualquiera, el poema a Stalin. Comprensión cabal de que la lucha política no puede ser un sencillo vestir y desvestirse santos. Porque creía que lo sobrehumano de un héroe comprende lo diabólico, se quedó a solas con el cadáver del georgiano, mientras Neruda lo denostaba con la misma ligereza de adjetivos con que había insultado a Franco o enaltecido a las Brigadas Internacionales.

Después, sí, está “el otro” Tuñón, totalmente carente —y

lo digo con infinito respeto, ¿hace falta aclararlo?— de ideas intelectuales.

Sé cuánto me avergonzaría que Tuñón leyera esto. Pero aquí hago un elogio. Raúl González Tuñón fue un hombre que vio la Señal. Un santo laico. Creyó ser un hombre que amaba Buenos Aires. Se complació de su argentinidad. Se reía con ternura de que Borges le hubiese dedicado un libro más o menos con estas palabras: “A mi competidor en el cariño a Buenos Aires”. Tuñón, el que se define “triste y cordial como un legítimo argentino”, había escrito igualmente: “¡Qué horrible es la tristeza! Y los poetas creen lo contrario”. Yo creo que era solamente porteño. El puerto es salida, apertura, “agujero en la media”.

la literatura pintada para museos, y evitó el manoseo. Fue un artista siempre.

En torno a él se hizo silencio (silencio de los éticos, silencio de los “disciplinados” que primero veneraron a Stalin y después acataron sin chistar las tesis del Vigésimo Congreso del PCUS, silencio de los consumidores y silencio del fisco) y Tuñón trabajó en paz.

Algunos tarados continuaron extasiándose con sus “poemas comprometidos”: no se dieron cuenta ni de la profundidad del compromiso, que lo llevó a ser un paria en el Partido, ni de lo puramente ficcional de ese compromiso. Lo exaltaron, en fin, los revolucionarios que no tenían el cerebro de Lenin, pero sí el corazón en pantuflas.

¡Qué trampa hizo Tuñón con su texto sin trampas! ¡Qué de iletrados, qué de malos lectores!

¿Texto sin trampas? No, claro, era un texto lleno de trampas, de claraboyas y de escaleras de incendio. Estas cosas están mencionadas a menudo en sus textos y son, a la vez, sus recursos.

Veamos: Tuñón no escribe, propiamente hablando. Detrás de su texto no hay “una fuerte inteligencia moviéndose”, no al menos con la claridad que exigía Ezra Pound. Tuñón da la impresión de estar iluminando

“Tuñón fue un hombre que vio la Señal... un santo laico. Creyó ser un hombre que amaba Buenos Aires. Se complació de su argentinidad.”

siempre un diseño previo. Y también inconcluso. Sugiere algo que estaba: dibujo trampas, claraboyas, callejuelas, agujeros en medias. Ahora bien: por allí, en rigor, no se va a ningún lado. Sólo a otra trampa. Escribe “Sobre una mesa en Montparnasse” (esa trampa) para hablar de otras trampas: cabañas de troncos, Buster Keaton, Blancaluz, Turkestán. Raúl no sugiere magia: la realiza de este modo: Turkestán es un país que le gustaría conocer sólo porque le gusta la palabra Turkestán. Lo dice, lo declara. Cuando habla de *El gran Meaulnes* no hace falta saber cómo era el gran Meaulnes. Cuando habla, incluso, de la guerra, no hace falta decir que no habla de la guerra. Como un fumador de opio, vive envuelto en la atmós-

fera y la consistencia de las palabras. Algo que las palabras guardan más allá de la suma de todos sus significados.

Como es un panteísta, RGT no necesita las “ideas”. Ha visto la Señal (la de Dios, es claro), pero la señal se le escapa constantemente. De este modo le viene el ansia y la *saudade*; por eso, porque es porteño, hombre de partidas y no de llegadas. Porque es porteño y no porque es “argentino”. Como San Juan de la Cruz, siente la terrible paradoja de que Dios esté presente, en todo, como lo que es esencialmente, pero nunca completo. Insulas extrañas, soledad sonora, etcétera.

Esta torturante sensación de que se está viendo sólo un poco de Dios, pero un poco que no es un pedazo o una amputación, en cualquier objeto liberado de sus relaciones cotidianas (objetos de “museo”), define la tensión ansiosa de Tuñón, su voluntad de recrear las cosas como son: con ese todo de la divinidad que todas tienen, pero que no le impiden ser diversas, infinitas, simplificando en ellas el universo, pero ampliándolo sin límites.

De allí su amor por lo doblemente fingido: el teatro de títeres. por ejemplo, teatro que finge ser teatro, que finge la vida. La reivindicación de la gran transgresión del artista, aquella que le significó la expulsión de la República: si el universo visible eran sombras de la esencia sobre la pared de una caverna, y si era dado al filósofo leer en las sombras, ¿a qué venía el artista a copiarlas? Y más todavía: ¿a qué venía a copiarlas agregándoles sus propias imperfecciones? No se me antoja casual poner a Tuñón en la alegoría platónica: hubiese amado una caverna en la que se agitasen sombras. Amó el submundo del hampa. Amó las películas mudas.

¿Se comprende por qué Tuñón escribía para el museo? En todo caso: porque el museo es el destino final de una poesía revolucionaria; porque el museo es la gran burla tramada por el hombre contra el conocimiento; porque al atardecer el museo se vacía de visitantes y en sus pasillos teje la ficción de sus ficciones: De-gas baila con Da Vinci; fósiles danzan con pájaros; los mandriles se visten con uniforme y las máquinas rudimentarias son manejadas por héroes sonámbulos.

Tuñón fue potente y transgresor gracias a su Dios, que lo tenía. En nuestro español, encontró palabras para hacer una poesía que se adelantó al uso —por la literatura— de la concepción general de la historia: la superficialidad.

Da un placer terrible leer a Tuñón. Y quien lo haga no debe olvidar que es “nuestro, es argentino”. Pero no gana premios en el exterior donde vivimos.

ULTIMO REINO REVISTA DE POESIA

16/17

Textos y poemas de Olga Orozco, Roberto Echavarrén, Eduardo Espina, Javier Barreiro Cavestany, Guillermo Piro, Claudia Melnik, Susana Villalba, Lilita Ponc, Néstor Perlongher, Horacio Zabaijaregui, Edgardo Russo, Héctor Viel Temperley, Daniel Chirom, Carlos Schwartz, Fernando del Paso, Hugo Mujica, Rodolfo Fogwill, Emeterio Cerro, Víctor F. A. Redondo, Carlos Capella, Dino Campana, Susana Cerdá, Alberto Szpunberg, José Kozler, Reynaldo Jiménez, Alberto Vanasco, Nicolás Peyceré, Marcelo Di Marco, Fernando Aldao, Samuel Cabanchik, Enrique Blanco, Fanny Rubio, María Rosa Mó, Oliverio Gironde y Carlos “Chino” Latorre. Ilustraciones e historietas de Carlos Tirabassi, Rodolfo Azaro y Pablo E. Schugurensky.

EN VENTA EN LIBRERIAS —Rodríguez Peña 452, Corrientes 1555, etc.—

Y por él Tuñón entra y sale de la argentinidad: argentinidad que es auténtica cuando es babilónica y cosmopolita; argentinidad “obligatoria” cuando acepta la idea convencional de “patria”.

Trasmundos. Submundos. Subliteratura. Subyacencias. Impresiones. Olores. Colores. Como Cezanne, comprende Tuñón que no se trata de escribir (pintar) para otra cosa que no sean los museos. Lucidez ejemplar la de Cezanne: pintar para los museos. Lo decía literalmente. Museos: trasmundos. Apurar pues el paso del puente de lo escrito (lo pintado) que es, asimismo, lo público, para sumirse en esa materia quieta y encantada de los museos.

Así, aquel hombre que fue auténticamente político, había sido el que pasara por el agujero en la media y sería el que se libraría luego, en la vejez, al “rumbo de las islas perdidas”.

De esta manera, la trampa se consume: el inquietante manifiesto staliniano se incorpora al mundo simbólico, a las sombras de la caverna platónica, a la poesía de retazos, relumbros de circo, irrealidad de feria, de Tuñón.

R.G.T. eligió el exilio fructífero, la marginalidad partidaria,

Tuñón y después

“Poco importa que Raúl González Tuñón haya evitado lo abstracto y llegado a lo concreto a través de un dogma previo o del azar. Tal vez su oficio de periodista le haya servido para buscar la esencia en el detalle que crea lazos entre la subjetividad y la pura materialidad de las cosas; el hecho es que sus poemas tienen inmediato correlato en la experiencia del lector.”

por Jorge Fondebrider

En la obra de Raúl González Tuñón se observan elementos recurrentes que, a lo largo de la historia literaria local, van a gozar de una amplia descendencia. La misma podría explicarse, entre otras cosas, por el tratamiento temático que González Tuñón confiere a los valores inherentes del humanismo y por un modelo formalmente amplio que sus poemas proponen al lector. Así, el movimiento (entendido como desplazamiento, viaje, extrañamiento de la propia circunstancia y, por lo tanto, vía de conocimiento), la amistad, la justicia (de lo que se deriva la necesidad de reestablecerla donde falte y, por consiguiente, la revolución) y la memoria (que implica la recuperación del pasado y su registro en el presente) son núcleos a partir de los cuales Tuñón instaura un mundo artificioso y romántico, cuya vigencia está asegurada precisamente porque no se tratan en él ideas o conceptos abstractos, sino temas basados en experiencias comunes a la mayoría de los hombres. El ámbito de este mundo es la ciudad, que —como en Baudelaire o Apollinaire, poetas a los que Tuñón admiró— se transforma en el escenario “natural” de la existencia contemporánea.

Si bien un fuerte aire de época se registra en gran parte de su producción, la habilidad de Tuñón radica en su peculiar manera de captar determinados aspectos de la realidad considerados menores para contextualizarlos en una secuencia distinta; finalmente, en la luz particular que los mismos arrojan sobre el conjunto. A Tuñón le basta el hallazgo de un sandwich de carne fiambre en el bolsillo de un joven obrero ahogado en un accidente para hablar de la lucha de clases sin referirse concretamente a ella. En sus mejores poemas las hoces y las espigas de trigo quedan definitivamente descartadas, evitándonos el folklore político de la poesía del P.C.

En su libro de conversaciones con Horacio Salas, Tuñón declara: “Yo soy un repentista. [...] Pero mi forma de ver la vida tiene algo que ver con la frase de Sir Roger Bacon que encontré en una revista cuando estaba en el Colegio Nacional. La frase decía: ‘Contempla el mundo’, y eso es lo que he venido haciendo desde entonces, contemplar el mundo y contarlo, a mi manera, con mis ojos y mi sombrero.”

La mirada de Tuñón —como toda mirada— establece prioridades vinculadas a lo que el poeta interpreta como necesidad, pero, al mismo tiempo, se detiene en lo significativo, en lo que secretamente representa al conjunto. Poco importa que Raúl González Tuñón haya evitado lo abstracto y llegado a lo concreto a través de un dogma previo o del azar. Tal vez su oficio de periodista le haya servido para buscar lo esencial en el de-

La manera de Tuñón no es un descubrimiento exclusivo. Ya se mencionó a Baudelaire y a Apollinaire; conviene sumar a François Villon. Podría también establecerse una comparación entre “Prosa del Transiberiano y de la pequeña Juana de Francia”, de Blaise Cendrars, y algunos de los poemas de *La calle del agujero en la media*, para muchos el mejor libro de Tuñón, quien, pese a su gran conocimiento de la poesía en lengua francesa se cuida de no mencionar jamás al autor de *Documentales*. No obstante, aunque la similitud de intereses y procedimientos es muy grande, se puede decir que desde una perspectiva absolutamente argentina. Raúl González Tuñón fue uno de los primeros en escribir de este modo entre nosotros.

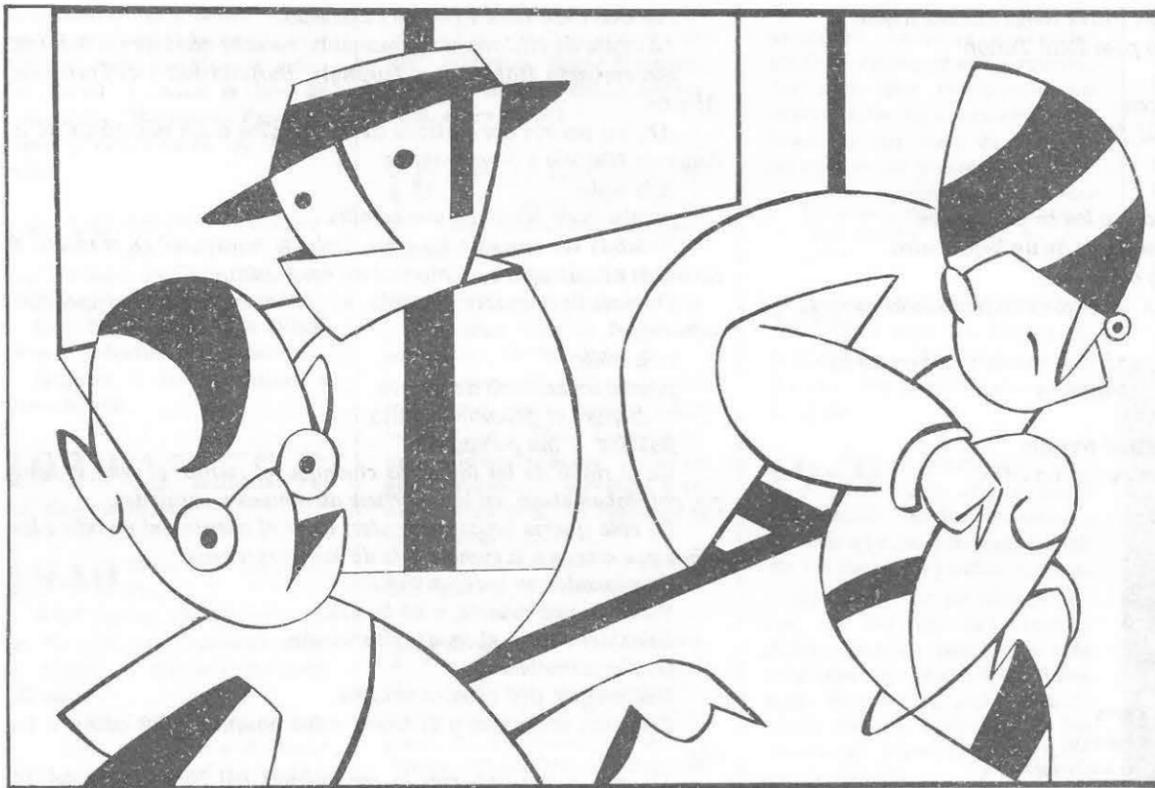
de los profundos cambios que desde mediados de la década del cincuenta se registraron en la sociedad argentina —que desembocarían, a su vez, en la aparición de una promoción de poetas fuertemente ligados a los aspectos políticos y sociológicos de la cultura—, pueda entenderse fácilmente el interés despertado por Tuñón en los jóvenes. González Tuñón había sido descartado por la cultura oficial, ocupaba un lugar ambiguo en el P.C. local —que con su característica esquizofrenia no sabía muy bien qué hacer con un intelectual “incómodo”—, y, poco a poco fue vinculándose con los jóvenes descontentos, que encontraron en él un interlocutor y en sus poemas, una salida a las sofocantes opciones del arte por el arte o el arte por otra cosa.

la literatura y la disolución de dicha modalidad. La primera vía permite a poetas dotados —como Gelman, Szpunberg, Juana Bignozzi— alcanzar su propia voz e instaurar su propio mundo; la segunda lleva directamente a la falsificación del tango y a las espigas y hoces que —abiamente, Tuñón evito.

“El lector de Tuñón lee una opción de vida.”

En 1962 *La calle del agujero en la media* y *La rosa blindada* son reeditados por la editorial que tomó su nombre de este último libro. Los dos textos representan cabalmente la vertiente épica y la vertiente lírica que los críticos atribuyen a la poesía de la década del sesenta. En ellos los jóvenes poetas de ese entonces reconocen un ilustre antecedente y modelos a seguir. Más adelante, ya empezados los años setenta, González Tuñón no es un autor “por descubrir”, como ocurrió con Borges y con Roberto Arlt; merced a los esfuerzos de la promoción del sesenta, existe un hábito de lectura de Tuñón, quien sigue siendo una fuente de estímulo permanente para los que recién empezaban a escribir poesía. Luego, durante los años de la dictadura, Tuñón se convirtió —por uno de esos afortunados golpes del azar— en el lazo obligado entre la tradición y el presente. Desaparecidos los libros de los poetas del sesenta, impedida su circulación, quienes empezaron a leer y a escribir poemas durante el período militar encontraron en las antologías de Tuñón —sobre todo la publicada por la editorial Losada— lo mismo que los jóvenes del sesenta: una opción no contemplada por el estado de las cosas. No obstante, conviene recordar que la revolución cubana y Viet Nam estaban lejos y que, por lo tanto, la Guerra Civil española era una referencia débil entre tantas otras referencias del pasado. Lo que se leyó en Tuñón, entonces, escapó a la coyuntura, a la urgencia. El ademán épico cedió paso a la intimidad obligada, al lirismo.

Con la ventaja del tiempo, hay un segundo grado en la poesía de Tuñón que apenas hoy se empieza a transitar. Existe la voluntad de comprender, más allá de los bruscos cortes sufridos por la linealidad de nuestra historia y de la poesía argentina, una de las obras más vigorosas surgidas en el país. Es probable, como señala Tuñón en su memorable *La cerveza del pescador Schiltigheim*, que estemos “en una encrucijada de caminos que parten y caminos que vuelven”.



talle que crea lazos entre la subjetividad y la pura materialidad de las cosas; el hecho es que sus poemas tienen inmediato correlato en la experiencia del lector.

La particular aptitud de Tuñón para fragmentar la realidad transportándola casi sin modificaciones desde la historia a la poesía podría describirse según el siguiente mecanismo: extraer algo del conjunto de los hechos reales y reubicarlo en un contexto diferente para asombrar al lector, para mover a la piedad y al reconocimiento que desencadenan la emoción. Sin embargo, ante tantos y tan torpes esfuerzos posteriores de otros poetas y del mismo Tuñón, la pregunta se impone: ¿basta parcelar la realidad para obtener poesía? No, media un artificio retórico en el que interviene la mente organizando las palabras, estilizando lo real, contradiciendo sus reglas. Cuando Tuñón no cae en la trampa que su manera “repentista” prohija, quiere irse al Turkestán, “porque Turkestán es una bonita palabra”, y a veces él lo sabe.

Por último, sindicado como padre del coloquialismo en nuestra lírica —junto a poetas como Olivari y César Tiempo, entre otros—, Tuñón es también uno de los mayores cultores del “idioma de los argentinos”, o más modestamente del habla porteña. Su lenguaje nos es reconocible; en esa mezcla de metros castellanos y veleidades francesas que asume su poesía, González Tuñón inserta argentinismos, giros locales e incluso algún lunfardismo; evita el voseo —que llegará hacia fines de la década del cincuenta a nuestra poesía “cult”—, pero se acerca al habla devolviéndonos —sin los titubeos de Carriego o de Baldomero Fernández Moreno, sin la impersonalidad de Borges— un relente de nosotros mismos.

Todas estas razones, parcialmente descriptas, permiten afirmar que el lector de Raúl González Tuñón lee poemas escritos en los márgenes de la realidad, que transmiten, asimismo, una opción de vida. Quizá por ello, como resultado

En 1956 González Tuñón prologa *Violín y otras cuestiones*, primer libro de Juan Gelman. Anota entonces las siguientes palabras, que bien podrían aplicarse a su propia poesía: “En su libro palpita un lirismo rico y vivaz y un contenido principalmente social, pero social bien entendido, que no elude el lujo de la fantasía. Juan Gelman no es un evadido de la realidad, como desearían los teóricos reaccionarios de un artepurismo imposible; ni tampoco un ‘editorialista en verso’, un simple propagandista, como querían que fuera los agrios críticos sectarios, los que ignoran que en la conciencia del poeta, del creador, habrá siempre un terreno inalienable que no podrá ser hollado.” Primero en Gelman y luego, con gusto dudoso, en Héctor Negro y en Julio César Silvain, Tuñón reconoce por escrito su posible descendencia. En su juicio —equivocado o no— se concentran las dos posiciones de su influjo durante la década del sesenta: la verdadera continuidad y el epigonismo; la actualización de una manera de concebir

Raúl González Tuñón

Poemas

RELATO DE UN VIAJE

Pasa una estación en el regazo del viento.
 Jefe telégrafo teléfono carpeta mapa horario todo vuela.
 Pasa un árbol con una escopeta
 pasa un niño
 pasa una canilla abierta
 pasa un pequeño féretro blanco con manijas doradas
 pasa adentro una niña que maduraba para los guardabosques.
 Estoy en el sur del Brasil en el corazón de la montaña
 estoy asomado a la calera
 los obreros trabajan
 las cigarras cantan todo el verano y al invierno estallan
 dónde irán a parar las cigarras de los trópicos
 oh las cigarras enamoradas del día dónde irán a parar las cigarras
 después de cantar todo el verano.
 Me entregan un telegrama que dice venga viernes Renée
 qué viernes cualquier viernes ella estará esperando
 ella estará recostada
 ella tendrá la mano en el sexo cálido
 ella estará soñando con la cabeza en la ventana.
 Vertiginosamente me alejo venga viernes Renée
 veletas pasan pasan caminos pasan torres venga viernes Renée
 ella no sabe que yo también paso pasa Raúl Tuñón
 dicen los obreros de la calera
 las muchachas de los bosques dicen
 las cigarras del trópico dicen Raúl Tuñón pasa.
 Veo sepulturas recién abiertas
 veo cruces
 veo atajacaminos estrellándose contra los trenes rurales.
 Estoy apurado no sé dónde voy siempre de un lado a otro
 siempre cambiando barcos trenes aviones
 y mis amigos los viejos camaradas los viejos compañeros de escuela
 todos estarán apurados
 toda la vida estaremos apurados jamás nos quedaremos en un sitio
 las muchachas nos saludan con sus pañuelos
 adiós adiós
 mañana cuando estemos muertos qué terrible
 tal vez tampoco podamos permanecer en un sitio.

LOS PINGUINOS

Rumbo al país del hielo silenciosos
 millones de pingüinos hun pasado.
 Salúdalos muchacho agitando tu gorra
 en la tela brumosa de los antiguos barcos.
 Tú que has visto del trópico pájaros embriagados,
 polvo sutil en aire dorado y oloroso,
 danzas locas, mujeres con los cabellos sueltos
 y pruebas con puñales, hombres habilidosos.
 Tú que has visto los ríos de la Unión y el pequeño
 viento trabajador empujando gabarras
 donde iban jugadores fulleros, buscadores
 de oro y cabelleras rojas de unas muchachas.
 Tú que has visto pelear guapos en las tabernas
 con nombre de mujer y alma de fogonero
 y en las costas de España frescas pescaderías
 y en las costas de China pálidos fumaderos.
 Tú que has visto lujosos, fugaces automóviles
 y ciudades de asfalto, de acero y de cemento
 y ancianos inclinados en los laboratorios
 y niños orinando frente a los monumentos.
 Tú que has visto pañuelos despidiendo los trenes
 y ventanas cansadas de aguardar un retorno
 y has amado mujeres en todos los idiomas
 y del alma del hombre has descendido a fondo.
 Tú que has visto ciudades ahumadas, cementerios,
 fábricas destruidas, minas recién abiertas
 y la guerra, un recuerdo de luces y de ruidos
 y secas enfermeras entreabriendo las puertas;
 mira cómo del mundo en un frío costado
 más cerca de la muerte y aun debajo del cielo,
 rumbo al país que existe más allá de los hielos
 millones de pingüinos han pasado.

BLUES DE LOS BALDIOS

Sólo allí los chiquillos recogíamos la influencia telúrica.
 A la orilla
 pasaba la ciudad como un circo.
 Canto el fervor oculto de los baldíos, su clima universal, su geo-
 gráfica síntesis, el hilo de agua, los montículos, el musgo y los gatos
 flacos y los papeles inútiles y los ruidos y los ruidos.
 A la orilla
 pasaba mi padre con anteojos y "La Prensa".
 La marca Vitagraph, el organito, el Parque Lezama y Julio Ver-
 ne eran sus límites.
 Oh refugio de las banderas rojas de los mitines.
 Baldíos hondos o altos, que es lo mismo. Certeza de supra-reali-
 dades. Desde donde se veían las ropas ahorcadas y puestas a secar y
 los viajeros pájaros. Tan cosmopolitas.
 Baldíos orinados por perros sin dueño, socavados por los curas
 de al lado y el asesino de 1908.
 En el riñón de las inmensas ciudades.
 Baldíos. Tan de tierra.
 Qué éxito tuvieron en su tiempo las martirizadoras de niños y el
 hombre del Kalisay. Ay.
 Por qué todo tiene éxito en su tiempo.
 La Junta de Historia y Numismática no sabe nada de los baldíos.
 Sin embargo Robinson y Torphipe, Buffalo Bill y el Torito del
 Abasto...
 Ah, yo podría dar noticias de todos ellos a los miembros de la
 Junta de Historia y Numismática.
 A la orilla
 pasaba Perla White en una camilla.
 Volaban las tapas de las ollas. Daba la hora el sol en el muro. Y
 no había ningún apuro. Y morir se era seguro.
 Después se descubre el altillo, la chimenea, la claraboya, el con-
 sultorio.
 A la orilla
 pasaba un entierro de tercera.
 Y después se descubre el odio.
 Baldíos. Y tan poblados.
 En el riñón de las inmensas ciudades, el viento, el agua, el cam-
 po, golpeaban abajo, en la superficie de rampas y cavidades.
 La vida quería brotar, reventar, traer el aliento del mundo a los
 niños que crecen a la sombra fría de los altos muros.
 Encajonados en los inquilinatos.
 Viviendo una muerte, y no la vida.
 Lejos del viento, el agua, el horizonte.
 Qué amables baldíos.
 Qué amigos, qué amados baldíos.
 Ellos nos acercaban a la tierra, a los bosques, a los valles, a los
 ríos.
 No me impresionó más la confluencia del Neuquén y del Li-
 may.
 Y todos teníamos a Dios en los ojos. Y todos teníamos los tobi-
 llos heridos. Y en todos nosotros despertaba el poeta, el horterero, el
 obrero, el leader y el bandido.
 Baldíos generosos. Ellos no saben.
 A la orilla
 pasaba mi destino patético. Importante.

Raúl González Tuñón

(viene de pág. 21)

cesado por "incitación a la re-
 belión". Sale en libertad bajo
 caución juratoria.

“ Formemos nosotros cer-
 ca del alba matutina / las
 brigadas de choque de la poe-
 sía / demos a la dialéctica ma-
 terialista el vuelo lírico de nues-
 tra fantasía. / ¡Contemos a los
 niños la historia de Lenin! /
 Contra la vedette. / Contra los
 mesías / y los héroes / y toda la
 roña burguesa: / [...] descono-
 cemos la propiedad privada y la
 ley de la herencia / y desde esta
 hora todo aquel que no trabaje
 no comerá. / ¡Tenemos que
 destruir! el grito se repite ”
 en la historia.

fragmento de "Las brigadas de
 choque"

1934 Se afilia al Partido Comunista.

El otro lado de la estrella,
 con prólogo de Nicolás Olivari.
 Ediciones del Libro Rioplaten-
 se, Montevideo-Buenos Aires.
 Incluye una serie de relatos,
 diálogos líricos, casi teatrales,
 prosas poéticas. Por primera
 vez en un libro de RGT, apare-
 cen textos donde predomina el
 discurso político, a la manera
 de los boedistas. Ataque fron-
 tal a lo que denomina el "arte-
 purismo". En las antologías
 que preparó de su obra, Tuñón
 sólo rescató de este libro algu-
 nos textos de tono lírico, evo-
 cativos de sus viajes.

Dan tres vueltas y se van,
 obra teatral, en colaboración
 con Nicolás Olivari. Editorial
 Tor, Buenos Aires.

El Teatro del Pueblo, dirigi-
 do por Leónidas Barletta, estre-
 na *El desconocido* (La calle
 donde yace el corazón). Entre
 ese año y 1936 se estrenan en
 la misma sala *Reunión a media-
 noche* (La casa de remate) y *La
 cueva caliente*.

1935 Se casa con Amparo Mom y viajan a España a principios de año, donde permanecen hasta fines de diciembre.

Gracias a la amistad con Pa-
 blo Neruda (entonces cónsul de
 Chile en Madrid) y de Federico
 García Lorca, a los que había
 conocido el año anterior en
 Buenos Aires, se vincula al am-
 biente intelectual y desarrolla
 una intensa actividad literaria,
 mientras escribe *La rosa blindada*.

Colabora en "Caballo ver-
 de", la revista surrealista dirigi-
 da por Neruda, y otras publica-
 ciones españolas. Frecuenta,
 entre otros, a Gerardo Diego,
 Luis Rosales, Leopoldo Panero,
 Luis Buñuel, Pedro Salinas,
 Vicente Aleixandre, León Feli-
 pe y, muy particularmente, Mi-
 guel Hernández. Tuñón, que
 entonces "estaba con la fiebre
 extremista", como él la definió
 años después, "fue el primero
 de nosotros que blindó la rosa",
 declaró posteriormente Neruda.

“ Así como en los años '24,
 '26, '28, se influyen
 mutuamente Borges, Rega, Oli-
 vari y Tuñón; en el '35, el '37
 y el '39, sucede otro tanto con
 Neruda, Hernández y Tuñón.
 Esta vez en otro plano ya que
 los tres son en ese momento,
 poetas con una obra definida.
 La influencia sobre Neruda es
 más notoria y no sólo temática-
 mente como en el caso de Her-
 nández, sino conceptual-
 mente. ”

Héctor Yánover, del prólogo a la
 antología de Ediciones Cultura-
 les Argentinas.

Durante la permanencia de RGT en España se conoce su condena, en Buenos Aires, a dos años de prisión condicional por "Las brigadas de choque". Aparece en Madrid un manifiesto en su defensa firmado por García Lorca, León Felipe, Luis Cernuda, Aleixandre, Hernández y otros escritores y artistas.

En junio, viaja a París como delegado al Primer Congreso de Intelectuales por la Defensa de la Cultura. Amistad con Robert Desnos, Louis Aragón, Paul Eluard, Tristán Tzara, César Vallejo. Conoce a Pablo Picasso, Bertolt Brecht e Ilya Ehrenburg. Frecuentes encuentros y discusiones —sobre temas literarios y políticos— entre Neruda, Vallejo y Tuñón. Vallejo redacta un nuevo manifiesto contra la condena a RGT, que entre otros firman André Gide, André Malraux, Heinrich Mann, Anna Seghers, Jean Cassou y Waldo Frank.

1935 *Todos bailan (Poemas de Juancito Caminador)*. Editorial Don Quijote, Azul (provincia de Buenos Aires). Reeditado en 1987 por Libros de Tierra Firme, Buenos Aires.

En este libro, donde aparecen algunos de los más celebrados poemas de RGT ("Lluvia", "Surprise party en Doorn", "Los siete hermanos Dedos Rápidos en el Gatillo"), convergen el anarquismo lírico y el clima "mágico" de *La calle del agujero en la media* con una actitud de franca adhesión al comunismo. El personaje de Juancito Caminador, que ya había aparecido en *Miércoles de ceniza*, se presenta ahora como un "alter ego" del poeta, que reiterará ese recurso en libros posteriores. "Traigo la palabra y el sueño, la realidad y el juego de lo inconsciente, lo cual quiere decir que yo trabajo con toda la realidad", dice el poema denominado "Juancito Caminador".

Este personaje creado por él opera como límite entre el yo autobiográfico y el de ficción. [...] Su presencia opera como aglutinador de tendencias. Por un lado, ese yo de la primera etapa se transforma en otro personaje con nombre y apellido que, aunque pugna por identificarse a través de las alusiones biográficas, es otro. Además, si bien está más cerca del mundo mágico, del mundo de los sueños, de la ficción, este Juancito Caminador no olvida las luchas políticas. Es algo así como una especie de ventrílocuo literaria. [...] El ventrílocuo hace hablar al muñeco, pero éste puede lograr (y éste es el artificio) dar una sensación de independencia, [...] relación también ficcionalizada que permite poner siempre al descubierto el recurso.

Nora Domínguez, op. cit.

1936 *La Rosa Blindada (Homenaje a la insurrección de Asturias y otros poemas revolucionarios)*. Imprenta Federación Gráfica Bonaerense, Buenos Aires. Reeditado en 1963 por La Rosa Blindada, Buenos Aires.

Por primera vez en su obra, en parte de este libro RGT recurre al uso de formas tradicionales, particularmente el romance. En el prólogo, proclama que existe "poesía revolucionaria" cuando "el contenido

social corresponde a la nueva tónica", pero —advierte— "no hay que confundir técnica nueva con ocultismo poético, travesuras gramaticales, etc., o poemas sin ritmo. [...] Porque, generalmente, esa actitud poética que fue una reacción saludable contra el academicismo, está reñida con ese ritmo de marcha, de himno —para cantar— que debe tener casi siempre el poema revolucionario". Aunque expresa su respeto a los poemas "no revolucionarios", si son auténticos, les reclama "una actitud antifascista concreta".

Ocho documentos de hoy. Federación Gráfica Bonaerense, Buenos Aires.

1937 Tercer viaje a España, en plena Guerra Civil. Durante la defensa de Madrid, escribe numerosas crónicas y los poemas de *La muerte en Madrid*. Asiste a las sesiones del Segundo Congreso Internacional de Intelectuales, en Valencia, Madrid y Barcelona. Acompañando el congreso, viaja a París, donde participa de su clausura. Parte desde Amberes en un barco de carga, con Neruda, Amparo Mom y Delia del Carril. Conoce la isla de Guadalupe, Martinica, Panamá, Lima y desembarca en Valparaíso.

1938 *Las puertas del fuego*. Editorial Ercilla, Santiago de Chile. Crónicas poéticas de la guerra española. Con Neruda funda la Alianza de Intelectuales de Chile.

Regresa a Buenos Aires a fines de año.

1939 *La muerte en Madrid*. Editorial Ferial, Buenos Aires.

1940 Muere Amparo Mom.

RGT vuelve a Chile, en marzo. Se radica en Santiago, donde funda el diario comunista "El siglo".

Y en Chile puede decirse que descubrí a Nicanor Parra —no el actual divagador, convencional, un poco reaccionario— sino al lúcido poeta a quien alenté desde las páginas del suplemento dominical de "El siglo".

de Conversaciones... (op. cit.)

1942 *Himno de pólvora*. Ed. Diapasón, Santiago de Chile. Se acentúa el discurso político, hasta opacar otros aspectos. Dentro de este mismo período, Nora Domínguez ubica a *Primer canto argentino* y *Todos los hombres del mundo son hermanos*.

Muere Enrique González Tuñón.

1941 *Nuevos poemas de Juancito Caminador*, compuesto de cuatro libros: *Canciones del Tercer Frente*, *A nosotros la Poesía*, *Las estrellas y las islas* y *Caprichos de Juancito Caminador*. Editorial Problemas, Buenos Aires.

1945 Regresa a Buenos Aires. *Primer canto argentino*. Editorial Lautaro, Buenos Aires.

1948 Ingresa al diario "Clarín", donde escribe crónicas teatrales y de artes plásticas. Selección de poemas (1926-48). Edición

de amigos. Prensas de America-lee, Buenos Aires.

1952 *Hay alguien que está esperando (El penúltimo viaje de Juancito Caminador)*. Carabelas, Buenos Aires.

1953 Viaja a Moscú, integrando la primera delegación cultural argentina a la Unión Soviética. Visita varias ciudades de la URSS, Varsovia, Praga y ciudades de China.

1954 *Todos los hombres del mundo son hermanos*. Editorial Poemas, Buenos Aires.

Diario del viaje del año anterior, acompañado de poemas.

1955 De su matrimonio con Nérida Rodríguez Marqués, nace su hijo Adolfo Enrique.

1956 Prologa *Violín y otras cuestiones*, primer libro de Juan Gelman. Tuñón es adoptado como uno de sus principales precursores por la llamada "generación del '60" (Gelman, Juana Bignozzi, Horacio Salas, Alberto Szpunberg, entre otros).

1957 *La luna con gatillo (antología 1926-56)*, dos volúmenes. Cartago, Buenos Aires.

A la sombra de los barrios amados, Lautaro, Buenos Aires.

Empieza —según Nora Domínguez— el "período de síntesis", marcado por un mayor intimismo, que se prolonga hasta su último libro. Lo social y lo cotidiano-mágico aparecen en un marco de nostalgia y tenue melancolía. El discurso se vuelve más reflexivo.

La cueva caliente (teatro). Ed. Quetzal, Buenos Aires.

1958 Viaja a Tashkent, capital de la República Soviética de Uzbekistán, como invitado al Primer Congreso de Escritores de Asia y África. Visita Moscú, Estocolmo, Amsterdam y Ginebra.

1963 Apadrinada por RGT, aparece la revista y editorial "La Rosa Blindada", grupo del que participan, entre otros, Gelman, José Luis Mangieri, Carlos A. Brocato, Szpunberg y Ramón Plaza, varios de ellos —en ese entonces— recientemente alejados del Partido Comunista, lo que le crea a Tuñón inconvenientes con las autoridades partidarias.

Demanda contra el olvido, Ed. La Rosa Blindada, Buenos Aires. Colección de breves poemas de homenaje (a Rimbaud, Shelley, Katherine Mansfield, Brecht, Brueghel, Villon, entre otros).

Viaja a La Habana como jurado del concurso Casa de las Américas. Encuentro con Julio Cortázar, que lo recibe recitando "Eche veinte centavos en la ranura".

1965 *Diálogo de un hombre con su tiempo*. Hoy en la Cultura, Buenos Aires. Breve selección de poemas, mayoritariamente políticos, escritos entre 1925 y 1964.

Poemas para el atril de una pianola. Edit. Horizonte, Buenos Aires. Uno de los más típicos libros de su última etapa.

“El 'realismo romántico' al cual debe tender toda poesía, según González Tuñón, se afianza aquí en la conjunción de la fantasía y la conciencia. Los motivos de su poética anterior se mantienen, como también el uso de metros y géneros dispares, escoltados por un vocabulario sencillo, cuyo resultado es un verso más elaborado y más conscientemente construido.”

Nora Domínguez, (op. cit.)

Crónicas del país de Nunca Jamás, Ed. La Rosa Blindada, Buenos Aires.

“Tuñón es un surrealista de primera línea, aun comparándolo con los franceses. El surrealismo, dice Breton, es una forma de vida. Raúl la vive. Su poesía tiene ese toque de magia y funambulismo, ese gusto por la realidad recreada en el vivir peligrosamente. [...] Por eso la aparente disociación de los temas en la poesía de Tuñón tiene un nexo, el nexo es el clima cambiante de este siglo a partir de la Primera Guerra Mundial, un clima que reclama acción en un tiempo de gangsters, vedettes cinematográficas, revoluciones y guerras. Un siglo que como ninguno acerca a los hombres en la distancia y los aleja en el tiempo social y vivencial.”

de la presentación de Héctor Yánover a *Poesía de Raúl González Tuñón*, Eudeba, Bs. As., 1965

1968 Recibe el Gran Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía, compartido con Juan L. Ortiz.

1969 Se jubila, pero mantiene un escritorio en "Clarín" al que concurre a escribir por las mañanas y donde recibe a los poetas jóvenes.

El rumbo de las islas perdidas, Ed. del Alto Sol, Buenos Aires. Uno de sus libros más originales y acabados. Breve serie de poemas, articulada de modo de que cada uno de los versos del primero es el título de los restantes.

La veleta y la antena, Ed. Buenos Aires Leyendo, Buenos Aires.

1970 Obtiene el premio Pondal Rfos.

1971 Viaja a la Unión Soviética para asistir a las Jornadas Pushkinianas.

Por esa época, comienzan a difundirse algunos de sus poemas ("Los ladrones", "La fogata de San Juan") musicalizados por Juan Cadrón.

“Traté de hacer algo para ellos (Oswaldo Pugliese y Aníbal Troilo) y no pude. Y comprendí por qué. Porque realmente, para escribir letras de tango, hay que tener una técnica que yo no tuve. Hay que, prácticamente, nacer para eso. Y esta letra de tango que hice fue casi la única. Tanto Troilo como Pugliese, los dos me dijeron las mismas cosas cuando les llevé poemas míos: me dijeron 'Pero viejo, esto es poesía'. Claro que ellos se olvidaban de que toda letra de tango es poesía. Pero yo sé lo que querían decir y tenían razón. Discepolín se jactaba de ser poeta popular. Le hubiera molestado mucho saber, por ejemplo, que Nira Etchenique, en un momento, cuando pregunté

tan cuáles son sus poetas preferidos, dice 'Neruda y Discepolín' [...], porque hay un género muy respetable que es la poesía popular. ¿Para qué hacerlo un poeta culto si él era un poeta?”

declaraciones de RGT a Juan Cadrón, reproducidas por "Tiempo Argentino", Buenos Aires, septiembre de 1984

1972 Obtiene el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores.

1974 El 14 de agosto fallece en Buenos Aires. Una multitud asiste a su entierro en la Chacarita.

“El chico que llevaba la canadiense [...] saltó sobre una tarima que también podría ser de rematador público, de cura. Un púlpito marrón, de madera vieja, oxidada de palabras, resbaloso. Nosotros, dijo, los que lo conocimos en los últimos años aprendimos a... No recuerdo cómo siguió, pero no era de circunstancias, dijo mal, se le hizo un nudo en la garganta. Cuando no pudo más dijo basta. Chau Raúl. Creo que algún idiota aplaudió. Después sí comenzaron a llover palabras: los papelitos preparados, los poemitas, las anécdotas, la utilización grosera de algo que era dolor, sólo maldito dolor, ese cuerpo yacente, invisible y cegado para la luz, era envuelto en un paqueto de palabras.”

Ramón Plaza, "Clarín", agosto de 1975



Tuñón en "Clarín", 1975

Antología poética de Raúl González Tuñón. Selección del autor, prólogo de Elvio Romero. Losada, Buenos Aires. Primer libro de RGT que publica una editorial "grande" argentina.

1976 *La literatura resplandeciente*. Ed. Boedo-Silbalba, Buenos Aires. Único texto teórico de RGT, recoge crónicas, artículos y ensayos, de muy diversos orígenes y épocas, sobre temas literarios. Aunque trabajó durante años en su composición, el autor no alcanzó a revisar los materiales.

1977 *El banco en la plaza - Los melancólicos canales del tiempo*, Buenos Aires. RGT trabajaba en este libro cuando lo sorprendió la muerte.

1983 *Poemas de Buenos Aires*, antología temática de RGT. Selección de Luis O. Tedesco, prólogo de Héctor Yánover. Torres Agüero Editorial, Buenos Aires.

El tiempo en el poema

El pasado 24 de abril, en el Centro Cultural General San Martín, de Buenos Aires, comenzó un ciclo de discusión poética organizado por *Diario de poesía*. Allí, entre otras intervenciones, Elvio Gandolfo leyó la que se transcribe a continuación.

por Elvio Gandolfo

Cuando me anunciaron el tema de esta primera charla del *Diario de poesía* ("Metáfora e imagen"), me sentí poco entusiasmado, incluso irritado. ¿Metáfora? ¿Imagen? ¿Podía hablar yo de esos elementos, por separado? Confieso que mi bagaje teórico en poesía es escaso, no va más allá de algunas nociones recordadas confusamente de textos aislados, por lo general breves, nunca de tratados extensos. Pero la cuota de irritación (leve, no exageremos) provenía de otro factor. Al mencionarlas aisladas, al destacarlas, tanto la imagen como la metáfora sugieren una poesía que se basa justamente en ellas, por encima de otros valores.

Apareció después una punta de relativa perplejidad: al menos en lo que tiene que ver con la imagen, la molestia parecía contraponerse a la importancia que la imagen tuvo para mí y para otros compañeros de creación cuando empecé a escribir en Rosario, en los años '60. Tanto en los poetas *beat*, como en brasileños como Bandeira o Murilo Mendes, o en los exterioristas nicaragüenses, o en Aldana, o en Frutero, la imagen tenía mucha importancia. En otras palabras: creo que más bien sentí que la palabra "imagen" tomada por separado era el origen de la molestia. Preciando más, me irritaba la idea de una poesía basada sólo en la imagen, o en la que la imagen (y la metáfora) parecieran ser lo más importante.

Me pregunté qué me molestaba en los poemas cargados de imágenes: el Neruda desbordado, los ultraístas, los surrealistas "clásicos", "ejemplares". Creo que era la idea de construcción del poema como un *montaje* de imágenes que tratan de asombrar, de provocar un efecto sobre el lector. Curiosamente, al pensarlo había estado a punto de decir "el espectador" en vez de "el lector". El lapsus provenía de asociar la poesía al cine, cuando en realidad hace unos años pensaba que el cine era más bien la culminación de la narrativa (así como la música sería la de la poesía).

Descubrí simultáneamente la fuente de la superposición, y el hilo para explicar qué es lo que me importa en cuanto a la imagen (y muy en segundo término en cuanto a la metáfora). Dicha fuente era un excelente texto de Andrei Tarkovski, el director de cine ruso recientemente fallecido, uno de los pocos en que los puntos de

contacto del cine con la poesía son evidentes, inevitables (otro, en el extremo opuesto, sería Godard). Tarkovski escribió un extenso trabajo teórico sobre la figura cinematográfica. Creo que la imagen me interesa cuando se acerca a lo que él llama figura. Para ejemplificarla, Tarkovski comienza por emplear justamente una forma poética: el *haiku* japonés, brevísimo y a la vez insondable. Allí destaca un primer elemento: el hecho de que dichos poemas pierden su sentido último, son *continuamente* insondables.

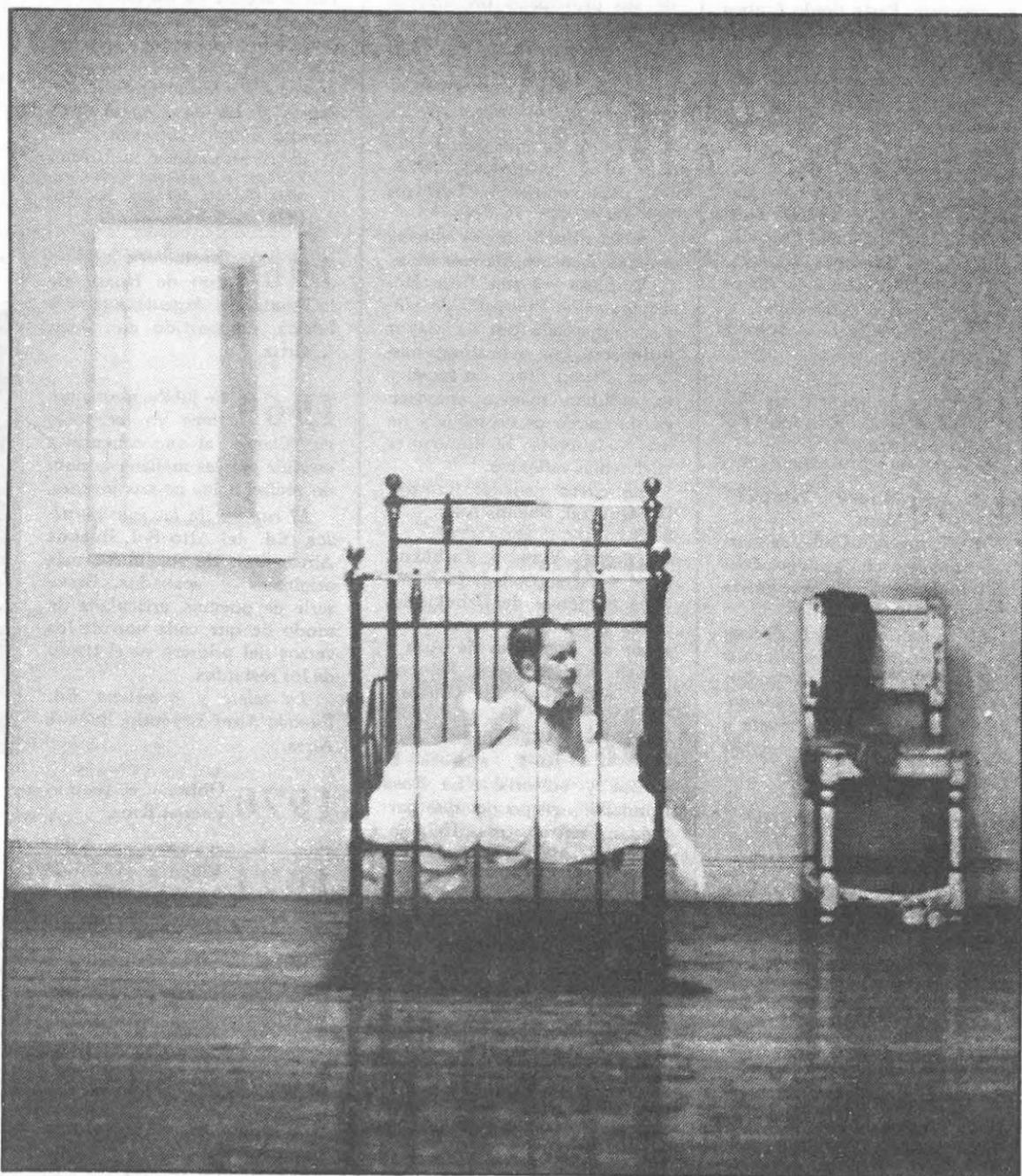
que me interesa en poesía sería la que expresa el transcurso del tiempo en el interior del poema. Haciendo el reemplazo de la palabra cine por poesía, de la palabra plano o film por poema, se aplican a ella otras afirmaciones de Tarkovski: "Sólo el film es una obra de arte", dice. "En cuanto a sus componentes, no podemos hablar de ellos sino bajo la condición de que comencemos a desmembrarlo artificialmente en elementos." Justamente la sugerencia de tratar por separado la imagen y la metáfora me parecía que apuntaba a ese tipo de desmembramiento, que se encuentra, por ejemplo, en la raíz de casi toda la investigación biológica y médica occidental: separar los elementos del poema me provoca la misma sensación de rechazo que la famosa

montaje (término que describe muy bien el tipo de poema acumulativo que me fastidia, y cuya caricatura serían algunas cadenas de greguerías de la zona más "ingeniosa" del gran Gironde) está predeterminado por el transcurso del tiempo en el plano. En el caso de la poesía, por el que transcurre en la línea o la estrofa.

Montar un film (un poema) correctamente, sin defectos, encontrar la variante ideal de montaje", dice Tarkovski, "significa no impedir la reunión de las escenas separadas, porque todo pasa como si se montasen solas por adelantado." Porque el ensamblado de las partes (en nuestro caso las líneas) "depende del estado interior del material". "El ritmo del film [del poema] se crea en

¿Cómo percibimos el tiempo, en la figura cinematográfica o poética? "Cuando a través de los acontecimientos se siente una significación particular, lo que equivale a la presencia de la verdad en el plano [o en las líneas del poema]. Cuando se siente con nitidez absoluta que lo que se ve en el plano no es sólo visual [o lingüístico, o gráfico], sino que deja comprender algo que se propaga fuera de él, algo que permite abandonarlo para salir a la vida."

"Separar los elementos del poema me provoca la misma sensación de rechazo que la famosa rana abierta viva en las clases de biología de la secundaria, para que viéramos cómo latía, separado, su corazón, hasta detenerse."



Fotograma de *El Sacrificio*, de Tarkovsky.

La rana y el latido

La zona central, sin embargo, es para mí la que tiene que ver con el tiempo. Tarkovski se opone a Einstein, quien afirma que el cine es fundamentalmente montaje. Para él su esencia descansa en cambio en el ritmo, al que define como factor "que expresa el transcurso del tiempo en el interior del plano". Parafraseándolo, yo diría que la imagen

rana abierta viva en las clases de biología de la secundaria, para que viéramos cómo latía, separado, su corazón, hasta detenerse.

Interesa la imagen mientras late unida al poema, mientras sostiene o retiene el secreto de la relación de su latido con el cuerpo del poema y con el lector. Para Tarkovski la figura es insondable, tiene una "propiedad fundamental de ser informulable". En cuanto al

función del carácter del tiempo que transcurre en el plano; no es la longitud de los trozos montados lo que lo determina, sino el grado de tensión del tiempo que sigue su curso en esos pedazos. [...] Más aún, el tiempo transcurre en la obra no gracias a los 'pegados' sino a pesar de ellos." Por eso es fundamental unir trozos de tiempo semejantes: no se puede montar el tiempo real con el convencional, dice Tarkovski.

Tarkovski le llama a esa cualidad "la faz ilimitada de la figura". En mi caso yo diría que la imagen me interesa cuando cuenta con esa cualidad. Y que la metáfora, a mi juicio siempre subordinada a la imagen de verdad (o incluso constituyéndola, con lo cual deja de ser mero equivalente) tiene sentido cuando no se limita a plantear un paralelismo relativo o ingenioso, sino cuando interviene para potenciar ese efecto de salida fuera del poema hacia lo que Tarkovski llama la vida, y que puede ser denominado de muchas otras maneras.

Para Tarkovski, entonces, la obra se revela "más rica que lo que nos entrega directamente, empíricamente. Se revela más rica en pensamientos e ideas de lo que su autor había puesto a sabiendas". "Un auténtico film [o poema], con el tiempo fijado correctamente sobre la película [sobre la hoja de papel], sale de los límites del plano [de las líneas] y vive en el tiempo así como el tiempo vive en él. [...] Es como si el film [o el poema] se independi-

zara de la voluntad del autor, es decir como si se asimilara a la vida misma. Se desprende del autor y empieza a vivir su propia vida, cambiando de forma y sentido al entrar en contacto con el espectador." O con el lector.

La libertad del ritmo

La importancia crucial de esto es que deja en libertad al espectador o lector, al contrario del cine o la poesía "de montaje", que deposita ante éste "retruécanos y adivinanzas, lo obliga a descifrar símbolos, a deleitarse con alegorías que apelan a su experiencia intelectual". [...] "El realizador priva a los espectadores de la posibilidad de emplear en los sentimientos su propia actitud hacia lo que ha visto. Lo que significa que el medio de la construcción de la figura se convierte en un fin en sí." Aquí podemos definir, con Tarkovski, el ritmo como algo que "no es una sucesión métrica de trozos. El ritmo está compuesto por la tensión temporal en el interior de los planos [o de las líneas]."

Cuando quiere precisar el concepto con mayor precisión, Tarkovski termina por regresar a la literatura, así como nosotros usamos aquí una analogía con el cine: "Creo que el tiempo en un plano debe transcurrir independientemente y, si podemos decirlo, sin parloteo ni apoyo retórico. Para mí, la sensación del ritmo en un plano se asemeja a la sensación de la palabra justa en literatura". Su definición final, poética del cine, se aplica también en gran parte a la poesía: "escultura, con el tiempo como material".

Yo agregaría que esa sensación de verdad se da cuando dentro de la duración gráfica del poema en la página, que podríamos llamar vertical, se da esa duración horizontal infinita, esa expansión que se re-produce cada vez que lo leemos (mientras que el poema que no tiene sentido de la duración se agota en una o en pocas lecturas). Esa duración no tiene nada que ver con la duración convencional del poema, que es su cantidad de líneas o de sílabas, el tiempo de reloj que tardamos en leerlo. La búsqueda de esa duración doble, instantánea y eterna, reproducible, puede descubrirse de pronto o llevar un largo proceso de búsqueda. Pound fue limando un extenso poema hasta reducirlo a su duración infinito-instantánea real, cuando escribió:

*La aparición de aquellos
/rostros en la multitud,
pétalos sobre una rama
/negra y húmeda.*

John Ashbery, en cambio, necesitó prácticamente un libro entero para expresar su propia experiencia de infinitud ante un cuadro del Parmigianino, en *Autorretrato en un espejo convexo*, que publicamos en un número de nuestro *Diario de poesía*.

Ejemplos

Quisiera agregar algunas impresiones. En primer lugar, el modo en que la metáfora suele alcanzar ese punto de incandescencia, o de duración mucho más allá de la duración de las sílabas que la componen, mediante una especie de mecanismo de contaminación esponjosa. Un caso que recuerdo lo encontré abriendo al azar un libro de John Donne. En él habla de que la ciudad y el país han dado

*muchos alcaldes que con au-
/toridad emitieron
leyes sentados en sus anti-
/guas poltronas de roble
con rostros tan oscuros
/como la nuez empapada en
/cerveza fuerte.*

Hay allí una poderosísima contaminación de la madera de roble con la madera de nuez, y del color de la cerveza fuerte (color madera) empapando los rostros, en un proceso de retro-alimentación que no cesa: como si los viéramos lentamente filtrados de su propio poder de alcaldes. La línea final parece durar mucho más de once palabras: se extiende dentro del poema hacia las anteriores y las posteriores, y también en sentido horizontal, infinito (y

por lo tanto memorable) dentro de nosotros mismos.

Un caso semejante ocurre en un célebre poema de Delmira Agustini, *Visión*, que presenta una imagen de casi intolerable poder, al hablar de un amante entresoñado:

*En mi alcoba agrandada de
/soledad y miedo,
taciturno a mi lado aparecis-
/te
como un hongo gigante,
/muerto y vivo,
brotado en los rincones de
/la noche
húmedos de silencio
y engrasados de sombra y
/soledad.*

Aquí las características de los rincones (húmedos y engrasados) se contaminan hacia la imagen del hongo, que no deja de evocar a su vez una fuerte imagen viril, de glande "muerto y vivo". Hay algo curioso: hace poco tuve que hacer un trabajo sobre la autora, y descubrí que más de un crítico citaba este pasaje *sin la última línea*, como si la palabra *engrasados* fuera demasiado, *too much* para ellos, impresión que no era justificable respecto a los rincones, pero sí a ese temible hongo gigante. Uno de ellos, Alberto Zum Felde, hizo algo peor aún: quiso redimir esa supuesta grosería de la imagen,

justificarla. Escribió entonces que Delmira "hasta emplea términos que serían feos y brutales si el vuelo mismo de la estrofa no los remontase en el azul", dice, "como una achura en el pico de un águila" (el subrayado es mío), con lo cual logra una imagen de atroz fealdad, sin la menor idea del ritmo, de la duración.

Esto me lleva a otra impresión. La infinitud, la combinación instante-eternidad no se logra acudiendo a lo alto, lo supuestamente eterno e impercedero. En un extremo tenemos el caso de esos poemas en que el exteriorismo o la anti-poesía fallan. Entonces, literalmente, "no pasa nada", porque todo lo que pasa, pasa en el tiempo. Cardenal enseñó la poesía que residía en imágenes tan simples como ésta:

*Detrás del monasterio, junto
/al camino,
existe un cementerio de co-
/sas gastadas,
en donde yacen el hierro sa-
/rroso, pedazos
de loza, tubos quebrados,
/alambres retorcidos,
cajetillas de cigarrillos va-
/cías, aserrín
y zinc, plástico envejecido,
/lantas rotas,
esperando como nosotros la
/resurrección.*

El mismo Cardenal ha escrito últimamente poemas donde las imágenes (en muchos casos cargadas de mayor importancia explícita, pedestre) no sólo no resucitarán (en el poema y en el lector) sino que ni siquiera esperarán la resurrección.

Abriendo al azar otro libro, un volumen de poemas de Ezequiel Martínez Estrada, tenemos un ejemplo paradigmático de otro modo: aquel en que la acumulación de palabras supuestamente impresionantes y eternas consigue obliterar todo ritmo en sentido profundo:

*En la tensión nerviosa de un
/vuelo perentorio
he logrado esta cumbre, des-
/de la cual domino
la plurificación de este gran
/territorio,
de este inconjeturable terri-
/torio argentino.*

*Estoy todo en los ojos. Mi
/vista aguda y vasta
echa sus sondas ópticas has-
/ta la lejanía
mayor. Pachacamac, baila-
/rín y gimnasta,
en una copa azul me brinda
íntegro el día.*

Apenas terminadas de leer esas estrofas, las hemos olvidado, nos resulta imposible recomponer la imagen o figura que pretendieron describir. Algo semejante ocurrió con esa época terribles del folklore latinoamericano en que abundaron las "cinturas cósmicas", o en parte de las letras de la Nueva Trova cubana. En vez de sentir "la tensión temporal en el interior de las líneas del poema", sentimos más bien cómo el tiempo escapa de ellas con un silbido de globo que se desinfla, volando y perdiendo



Fotografía de Andrei Rublev, de Tarkovski

**PUNTO
DE VISTA**

Año X N° 30 Casilla de Correo
39 Secc. 49 B. Buenos Aires.
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 Argen-
tina
Pablo Vila:
¿Rock nacional?
**Hilda Sabato y Leandro
Gutiérrez:**
Historia y fotografía
Ludolfo Paramio:
Introducción al posmarxismo
SEPARATA
Carl Schorske:
La idea de ciudad



¿En qué lugar de Buenos Aires se pueden comprar —por A 3— libros de *Cendrars*, *Gorbea* o *Couste* (Ediciones del Mediodía)?

¿Dónde encontrar —a A 6— los volúmenes de *Saint-John Perse*, *Milosz* o *Montale* (Fabril Editora) o los de *Artur Lundkvist*, *Jules Lafforgue* y *Aimé Césaire* (Plaza y Janés)?

¿Quién tiene los libros agotados y las novedades de poesía?

Las respuestas están en Librería del Dragón, Sui-pacha 1053 —Capital—. 31/35.

Rexroth: Poeta, traductor, falsificador

Con motivo de la muerte del poeta norteamericano Kenneth Rexroth, Eliot Weinberger descubre que entre las traducciones de Rexroth de poesía china y japonesa se había deslizado una invención del poeta: Marichiko, una autora apócrifa a la cual Rexroth había elegido atribuir algunos de sus propios poemas, engañando, entre otros, al *Diario de Poesía* (ver número 3, poemas de Marichiko). A continuación, siguen una nota de Diana Bellessi y fragmentos de un ensayo de Weinberger sobre el tema, más nuevos poemas de Marichiko y de Rexroth, y una traducción, suponemos, de la poeta china del siglo XII, Li Ch'ing-chao.

Una utopía resplandeciente

por Diana Bellessi

La manzana del Edén brilla en la fronda, asedia nuestro afán epistemológico, o cae, newtonianamente sobre la cabeza. Bellas trampas de la ficción. Desde principios de la década del setenta un autor norteamericano suscitaba mi interés; su trabajo me alimentó en el silencio de la lectura, desde su doble faz de poeta y traductor de poesía china y japonesa. Como traductor me asombraba su rigor poético, la templanza de sus reflexiones. Como poeta el discurso austero que afirmaba —desde una tradición whitmaniana, celebratoria aún en la desesperanza— el sentido del ser humano y del universo. Articulando, fuera de toda complacencia, la visión del vencido —llámese pobre, negro o mujer— en una sociedad opresora que fagocita rápidamente los estados de revuelta. Hablo del poeta Kenneth Rexroth.

En 1981 llega a mis manos un libro de Rexroth publicado por *New Direction* —*The Ning Star*— que incluye, siguiendo una inteligente modalidad norteamericana, poemas y traducciones del autor. Allí descubro a Marichiko, una poeta contemporánea oriunda de Kyoto a quien Rexroth traduce extensivamente. Acompañan la versión numerosas notas sobre el trabajo de traducción y reflexiones acerca de la poética de la autora. Tradición y modernidad se ligan en los textos de Marichiko y una apasionada carnalidad que desemboca progresivamente en melancolía, también apasionada. Textos hablados desde el cuerpo de una mujer, hablados desde el cuerpo de su amante cuyo género es señalado por el propio Rexroth, como "ambiguo". Ante la imposibilidad de sostener dicha ambigüedad en la traducción castellana, opto en mi versión por otorgarle el femenino que me parecía vastamente denotado en los poemas.

Kenneth Rexroth ha muerto en el silencio y el olvido de sus coetáneos.

Acaba de llegarme una carta de la poeta chilena Cecilia Vi-

cuña, que reside en Nueva York, acompañada de un ensayo de Eliot Weinberger recientemente publicado —*Works on Papers*, New Directions, 1986—. Verdadero conocedor de Rexroth y su obra, Weinberger devela un dato

publicado por primera vez: Marichiko es un heterónimo de Kenneth Rexroth.

Este amorador de mujeres y de la obra poética producida por las mismas, intentó convertirse al final de su vida en una de ellas. Bajo la heteronimia, el sujeto se corre, el objeto amoroso se sostiene: Rexroth sigue deseando a una mujer. Extraordinario salto hacia el otro, hacia quien está detrás de mí y también me constituye. Heteronimia que da el habla, esta vez, al ánimo, desde su sitio más difícil: el cuerpo. Maravillosa ficción, único lugar donde quizás, reposa la verdad.

Estos poemas construidos en la pasión no borran, sin em-

bargo, el demarcamiento de una mirada histórica que habla de una opresión específica, la vivida por ser una mujer: sexualidad encarcelada, silencio, marginalidad, melancolía.

Rexroth, bajo su heterónimo, logró elaborar la poética posible de una mujer. Yo, y muchos otros, así lo creímos. Quizás porque su poesía, como la mayor parte de la poesía escrita por mujeres, no se instala en la afirmación, sino en la pregunta.

Kenneth Rexroth es un gran poeta. Marichiko es una gran poeta. Saludo a ambos y al hacerlo, a la androginia fundamental del ser humano y de la

escritura. Quizás, la miseria de la Historia, timoneada por los juegos de la opresión y el poder, ceda, alguna vez, paso a esta utopía resplandeciente: pluralidad y solidaridad. Entre tanto tendremos aún que atravesar dialécticamente los territorios de la antítesis: preguntarnos por la condición femenina, la específica opresión femenina, su mirada y su habla.

Marichiko, escribiendo sus poemas en japonés y en inglés simultáneamente, intenta adelantarse a la historia desde la historia. Lugar de la poesía.

En la muerte de Kenneth Rexroth

por Eliot Weinberger

Sus enemigos fueron las instituciones (los Estados Unidos y Soviéticos, las corporaciones, las universidades, la iglesia) y sus productos: represión sexual, el mito del progreso, el arrasamiento del mundo natural. Fue un pionero de la lucha por los derechos civiles y sus ensayos sobre la vida de los negros en EE.UU. figuran entre los pocos de aquel período que no han pasado de moda. Fue el primer poeta cuyo entusiasmo por la vida tribal no provino de la lectura de Frazer o Frobenius o del Musée de l'Homme, sino de haber vivido largos períodos con los indios americanos. Y no solamente —casí el único entre los modernos WASP— no fue un antisemita, sino un experto sobre la Kabbalah y el hasidismo. Sobre todo fue el más grande poeta cristiano de América —una cristiandad que ha aparecido raramente en este hemisferio y que apela a la comunión de una hermandad universal. Y fue —¿de qué otro modo decirlo?— el gran poeta americano de América. Porque Rexroth, sólo entre los poetas de este siglo, incluye la mayor parte de lo que hay para amar en este país: la sagacidad callejera del ghetto, lo salvaje, el populismo anticapitalista, el jazz y el rock and roll, las comunidades utópicas, los pequeños grupos de vanguardia en el arte, el lenguaje americano y todos los grupos no disueltos en la licuadora. [...]

[Rexroth] Tradujo dos antologías de poetas chinos y japonesas; editó y tradujo a la poeta japonesa contemporánea Kasuko Shiraiishi y —su más bella traducción— a la poeta de la dinastía Song, Li Qinzha (Li Ch'ing-chao); inventó a la joven poeta japonesa llamada Marichiko, una mujer de Kyoto, escribiendo sus poemas en japonés e inglés.

(sigue en pág. 29)

Kenneth Rexroth Traducción de Diana Bellessi Poemas de amor de Marichiko

V

*El otoño cubre al mundo
Con antiguo brocado chino.
Los grillos gritan: "Zurcimos
/ropa vieja".
Son más frugales que yo.*

VI

*A solas.
En nuestra pequeña casa
Lejos de todo,
Lejos del mundo,
Sólo el sonido del agua sobre
/la piedra.*

*Y entonces te digo,
"Escucha. Oye el viento en
/los árboles."*

VIII

*Sólo un rayo en el alba,
La dicha de nuestro amor
Es incomprendible.
No brilla el sol allí, ni la*

*Luna, ni estrellas ni linternas,
Ni siquiera la luz de una lámpara.
Todas las cosas son
/incandescentes
Con el amor que ilumina al
/mundo.*

Notas de Kenneth Rexroth a la "traducción" de los poemas de Marichiko:

Marichiko es el seudónimo de una joven mujer contemporánea que vive cerca del templo de Marishi-ben en Kyoto.

Marishi-ben es una pre-aria diosa hindú del amanecer; una bodhisattva budista, patrona de las geishas, prostitutas, parturientas y amantes, y antiguamente, en otro aspecto, de los samurais. Existen pocos templos o santuarios suyos en Japón, pero su presencia aparece indicada por



DIBUJO MICK HAGGERTY

XV

*Porque te sueño
Cada noche,
Mis días solitarios
Son sólo sueños.*

XXXVIII

*Esperé toda la noche.
A medianoche ardía.
Al alba, tratando de
Encontrarte en un sueño,
Incliné mi fatigada cabeza
Sobre los brazos cruzados,
Pero el sonido de los pájaros
Del amanecer me
/atormentó.*

LVI

*Esta carne que has amado
Es frágil, inestable por
/naturaleza
Como un bote a la deriva.
Los fuegos de los pescadores
/cormoranes
Arden en la noche.
Mi corazón arde en agonía.
¿Entiendes?
Mi vida se acaba.
¿Entiendes?
Mi vida.
Desaparece como las estacas
Que sostienen las redes contra
/la corriente
Del río Uji, la corriente y la
/niebla
Me están llevando.*

Rochester, muchos de sus poemas convierten versos religiosos en eróticos y también convierte canciones tradicionales de geishas en poemas visionarios. Sin embargo permiten ser comparados con los poetas sufíes persas, Hafidh, Attar, Sa'adi y otros, y con el árabe Ibn el Arabi; a quienes ella conoce a través de traducciones.

La serie de poemas, como será obvio, forma una suerte de pequeña novela y recuerda al famoso *Diary of Izumi Shikibu* sin la prosa que los conecta. Nótese que el sexo del objeto amoroso es ambiguo.

Kenneth Rexroth - Traducción de Diana Bellessi
La estrella de la mañana

II
 Mientras la luna llena se alza
 El cisne canta
 En sueños
 Sobre el lago de la mente.

III
 Naranja y plata
 atardecer sobre Yoshino.
 Luego las estrellas heladas,
 Moviéndose como cristales contra
 El viento de Siberia.

VII
VACIO SOLAMENTE
 No puedo escapar de ti.
 Cuando pienso que estoy sola,
 Despierto para encontrar
 Que estoy perdida en la jungla
 De tu amor, en su sombra
 Enjoyada con los ojos de bestias
 Extrañas. Despierto para encontrar
 Que soy un bosque ascético
 En el impenetrable
 Vacío solamente, el pensamiento celiébe
 De lo que no puede ser dicho.

XIII
 Sólo la niebla del mar,
 Vacío solamente.
 Sólo el ascenso de
 La luna llena,
 Vacío solamente.

XXI
 Largamente pasada la medianoche, salgo
 /a caminar
 Por el jardín después de un
 Baño caliente, en yukata
 Y zuecos. No siento frío
 Pero las hojas han caído
 De los árboles frutales y el
 Kaki cuelga allí solo
 Lleno con la luz helada de la luna.
 De pronto me doy cuenta
 Que no hay sonido
 De insectos ni de sapos ni de pájaros.
 Sólo el lento pulso de
 Un búho marcando el tiempo desde el
 Silencio.

XXII
 Luminosa en el este
 La mañana pura y pálida.
 Esta hora, nuestra última hora de arena.
 La despedida de los amantes
 Es un doble suicidio
 De la conciencia.
 Por decenas y centenas las estrellas huyen.

XXIII
**TODO ESTO QUE PASA NUNCA SERA
 OTRA VEZ**
 a Christina, Carol y Kenneth

Alimentamos a los azulejos
 Con maníes de nuestras manos.
 Mientras el sol cae, la luna creciente se
 Muestra pálida como nieve en el cielo
 /naranja.
 Mientras comemos nuestra refinada
 /comida,
 La luna, profunda en el cielo
 Se mueve otra vez en el estanque,
 Y lo vuelve profundo como el cielo
 Donde Escorpio se mueve con él,
 Hacia el Sur. Las encrucijadas
 Del cielo brillan con millones
 De mundos. La noche se enfría.
 Vamos adentro y hablamos
 De la sabiduría y de los
 Problemas insolubles de la India.
 Tarde en la noche,
 Después que la luna se ha ido,
 Los coyotes cantan en las colinas.
 Qué fácil es poner todo en
 Un poema de vida vivida
 Con simplicidad y belleza.
 Qué firmemente, mientras envejecemos
 La oportunidad de hacer se estrecha.

(viene de pág. 28)

Los poemas de Marichiko son particularmente extraordinarios. El texto es cronológico: en una serie de poemas cortos la narradora anhela, encuentra, sueña y pierde a su amante; luego envejece. Aunque se identifica a Marichiko como a una "mujer contemporánea", sólo dos artefactos del mundo moderno (insecticida y los juegos panichiko) aparecen en los poemas; la mayor parte de la imaginación es pastoral y la vestimenta diaria tradicional. La narradora aparece definida sólo en relación a su amante, y de su amante no sabemos nada, incluyendo el género. Todo lo que exige es pasión [...].

*"Los poemas de
 Marichiko, junto
 con las
 traducciones de
 Li Ch'ing-Chao
 son obras
 maestras de
 pasión."*

Li Ch'ing-Chao - Traducción de Diana Bellessi
Poemas

EL PLACER DEL VINO
 Al Son de "Una Canción Sueño"

Recuerdo las veces
 Que en Hsi T'ing
 Nos perdíamos en el crepúsculo,
 Felices con el vino,
 Sin hallar el camino de regreso.
 Cuando llegaba la noche,
 Agotados de placer,
 Retornábamos al bote,
 Por error nos extraviábamos
 Entre racimos de loto,
 Asustando a las gaviotas y garzas
 Reales de los bancos de arena.
 Se apiñaban en el aire
 Y apresuradamente aleteaban
 Hacia la orilla opuesta.

**PENSAMIENTOS DESDE EL CUARTO
 DE LAS MUJERES**
 Al Son de "El Arroyo donde se Lava la
 Seda"

Perezosa por la indolencia de primavera,
 No peino mi cabello
 Hasta que caen en el patio las flores
 De ciruelo con la brisa nocturna.
 Flotan nubes ligeras que empañan la luna.
 Del patio de jade donde quema
 Se alza auspicioso el incienso de Dragón,
 Ociosamente.
 Borlas de sed escarlata cuelgan del lecho.
 Como semillas de melón.
 Bebo el tibio vino sobran
 En tazas de cuerno de rinoceronte.
 Trato de calentarme
 Como los dorados árboles del sur.

Al Son de "El Tocado de Bodhisattva"

Los gritos de los gansos salvajes que
 /regresan
 Se suavizan como las hebras de la nube
 Vuelta verdiazul.
 La nieve cae tras las ventanas
 Del cuarto de las mujeres.
 El humo del incienso asciende.
 Mis horquillas de fénix brillan en el
 /candelabro.
 Un pequeño pendiente de oro con forma
 /de dama
 Nada bajo el pico del fénix.

Las trompetas suenan. El alba llega. Los
 /gongs golpean.
 Las estrellas en la vía láctea pálidas al
 /alba.

Anhele la primavera
 Y busco las primeras flores.
 Pero el viento del oeste es más frío que
 /nunca.

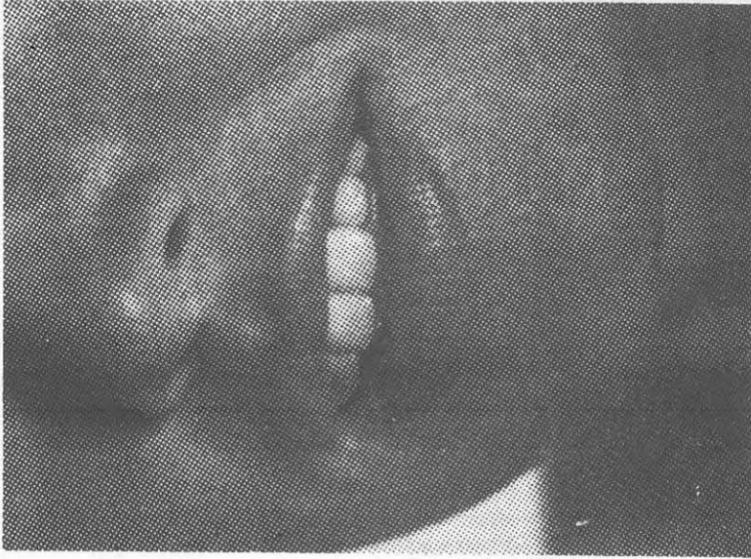
Al Son de "La Alegría se Acerca"

El viento se ha detenido.
 Los pétalos caídos yacen
 Tras las cortinas
 Como capas de nieve roja.
 Siempre recuerdo
 Cuando los pétalos de las begonias caen
 Que ha llegado el tiempo de enterrar la
 /primavera.
 Los bebedores de vino han partido.
 Las canciones han sido cantadas.
 Las copas de jade están vacías.
 Las luces brillantes de las lámparas
 /verdiazules
 Se han consumido.
 Este rapto de oscura melancolía
 Es insoportable
 E insoportables los gritos de las
 /chotacabras.

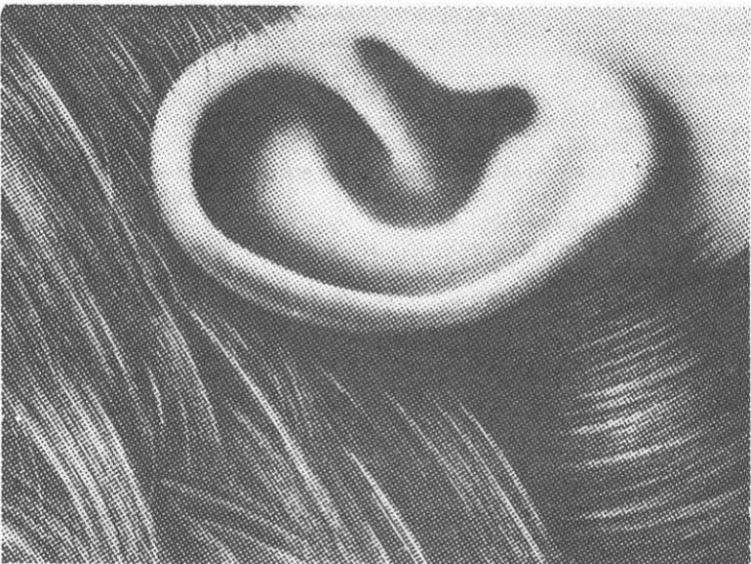
Es la primera poesía tántrica americana: a través de la pasión la disolución del mundo (dentro del poema, las identidades de la narradora y su amante y toda circunstancia externa; fuera del poema, la propia identidad de Marichiko) y la disolución final de la pasión en sí misma [...]. Los poemas de Marichiko, junto con las traducciones de Li Ch'ing-chao, son obras maestras de pasión. Su único igual en la poesía norteamericana es el trabajo tardío de H.D. (Hilda Doolittle), "Hermetic Definition" y "Winter Love"; ambos escritores en su edad madura, una mujer y un hombre como mujer. Hombre como mujer: una renuncia de la identidad, una trascendencia del ser. Así como Pound se retractó de los *Cantos* y cayó en el silencio; como Zukofsky concluyó "A" renunciando a la autoría del poema; Rexroth se convierte en la otra.

Pound nos deja, en el "Canto 120", con una visión del paraíso y la desesperación de quien no puede entrar al paraíso. Zukofsky nos deja con un agujero negro, "80 Flowers" es una densidad imposible a la que pocos intentarán penetrar, y ahora Rexroth, hablando a través de la máscara de Li Ch'ing-chao, nos ha dejado con pasión y melancolía, el éxtasis de una mujer (hombre) en un mundo que parece sobre el borde de la ruina [...].

Li Ch'ing-chao (1048-1151), considerada la más grande poeta china, fue también una estudiosa de la historia, crítica literaria, coleccionista de arte, pintora, calígrafa y comentadora política. Tanto su poesía *tz'u* (versos líricos contruidos sobre melodías populares de la dinastía Sung), como su escritura en las formas *shih*, de versos más regulares y formales, fueron ampliamente leídos por sus contemporáneos. Las presentes versiones fueron realizadas a partir de *Li Ching-chao, Complete Poems*, traducción inglesa de Kenneth Rexroth y Ling Chung, New Directions Books, N.Y., 1979.



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



Radio Belgrano está en el 950 Espacio Abierto.

Bienestar

Alberto Laiseca: *Poemas chinos*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1987, 119 páginas.

Si en duda *Poemas chinos* es un libro de poemas, pero no es seguro que sea un libro de poesía, sino más bien de crítica. No de crítica discursiva, ni de crítica en un sentido lato, sino de aquella "que consiste en practicar el estilo de determinada época", y habría que añadir: y/o determinado lugar. Quien teorizó explícitamente esta categoría de la crítica fue Ezra Pound, pero no es difícil reconocerla en la práctica de innumerables autores, argentinos entre ellos. Antes de las tankas, los *tow english poems*, las composiciones de "Museo" (en *El hacedor*), los 17 haikus, etcétera, de Borges, están los poemas en francés, las tres kasidas, los romances chinos, los trece lieder, etcétera, de Lugones, y antes de todo eso están las cancioncillas, los serventesios, las cuadernas vías, etcétera, de Banchs, que no sólo practicó las formas provenzales y del medioevo español, sino que además llegó a componer en el propio vocabulario del mester de clerecía.

Poemas chinos consta de 103 poemas de autores apócrifos compilados por un antólogo igualmente apócrifo: Lai Ts Chiá. La fonética de los patronímicos es verosímilmente china; el nombre de las dinastías a que pertenecen los poetas, casi siempre real. No parece, sin embargo, que esté en los planes de Laiseca embaucar a los menos precavidos; aunque su celo por la verosimilitud sea sostenido, su empresa aparece en todo momento, y a simple vista, como ficticia. Sé que Laiseca está ahí (es el sujeto de la enunciación, dirá otro), pero entiendo que para no desmoronar su empresa debo aplazar ese conocimiento. Su sistema de verosimilitud opera en tal sentido: esconde a Laiseca y se cerciora de que el que sabe en mí dónde está Laiseca sea reemplazado por otro que ni sospecha que hay alguien escondido, vale decir: un lector apócrifo.¹

No parecerá insólito que analice de pasada el asunto de lo apócrifo a la luz del ensayo de Borges "El escritor argentino y la tradición", cuya tesis, muy divulgada, postula que nuestra única tradición es toda la cultura occidental. Creo que el recurso de lo apócrifo (así como Borges cree que es significativa la circunstancia de que Banchs, en *La urna*, haya recurrido a imágenes extranjeras para hablarnos de su dolor personal) es significativo "del pudor, de la desconfianza, de las reticencias argentinas; de la dificultad que tenemos para las confidencias y para la intimi-

dad". Algunas piezas de *Poemas chinos*, privadas de este artificio, nos hubieran dado una idea amanerada y sentimental de Laiseca; atribuidas a otros, lejanos en el espacio y en el tiempo, nos parecen obradas por espíritus nobles, refinados, minuciosos y ultrasensibles.²

Adentrándome en el terreno exclusivo de la *doxa*, opino que *Poemas chinos* posee una media de calidad tan alta que si me viera obligado a emitir un juicio de valor, no otorgaría importancia alguna a todo lo que está por debajo de esa media. Sin embargo, tal vez no sea ociosa una reconvencción; noto que en muchos poemas hay, digamos, como un exceso de chinesería: los versos están recargados de patronímicos chinos, o la topografía y la ornamentación chinas reciben un tratamiento que supera el adecuado, de modo que la vigilancia de la verosimilitud se extravía en el campo de la arqueología. Veamos un ejemplo corto, "La lámpara ritual": en el primer verso tenemos arrozales, en el segundo nada típicamente chino, en el tercero un bambú, en el siguiente la Cuarta Luna y en el último la lámpara ritual. En el mismo ensayo, Borges cita la observación de Gibbon de que en el *Corán*, el libro árabe por excelencia, no se mencionan los camellos; concluye Borges: "lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local", razón que ubica inequívocamente a estos poemas chinos fuera de la tradición china. En definitiva: los poemas menos recargados, aquellos cuya preocupación trasciende la obtención del color local (que en el caso de Laiseca es un color extranjero), son los que generan en mí un estado de ánimo análogo al que generan ciertos poemas chinos verdaderos; pienso en "Jugando al dominó", "La importancia de manejar pequeños vacíos", etcétera. Pero insisto: la lectura del conjunto, no la de sus piezas privilegiadas, es la que produce un mayor bienestar.

D.G. Helder

¹ El primer mistificador fue Borges; él impuso, o simplemente inició, la costumbre de fingir la traducción de un texto inexistente, creando de ese modo un original fantasma. Gelman, a continuación, exasperaría el procedimiento o, en otras palabras, lo modificaría cuantitativamente: esto es en la segunda mitad de la década del sesenta, con las "traducciones" de los poemas de John Wendell, Yamanokuchi Ando y Sidney West, que no son poetas verdaderos. Entonces llegamos a la década del ochenta y a Laiseca, que multiplica los autores y arma con ellos una antología.

² También Diana Bellesi, en la primera parte de *Tributo del mudo*, de 1982, necesitó un marco chino para desenvolver una sensibilidad y una sutileza sin duda propias pero que no vuelva a encontrar en el

resto del libro, donde lo chino está ausente; Bellesi no recurre al apócrifo, pero, o bien en el título o bien en el cuerpo del poema, desliza nombres, anécdotas o datos del paisaje chinos. En *El arte de narrar*, de 1977, Saer incluye un largo poema donde desarrolla un episodio de la biografía de Li Po. Veo en estas manifestaciones, y en muchas otras que conozco, un modo de apropiación de elementos de la cultura china más significativo, menos trivial que el de Lugones en sus romances chinos, de 1925, donde la apropiación es puramente temática y responde a razones de exotismo.

Poesía militar

Roque Dalton: *Con manos de fantasma* (Antología), Editorial Nueva América, Buenos Aires, 1987, 127 páginas.

Cerca de ochenta poemas pertenecientes a siete libros integran esta antología de Roque Dalton (1935-1975) preparada por el poeta y periodista Vicente Muleiro. Poemas, como dice el antólogo y prologuista, "atravesados por la contingencia"; esto es: poemas militantes, escritos entre 1961 y 1975 en El Salvador, en Guatemala, en México, en Checoslovaquia y en Cuba que apuntan deliberadamente al "mensaje", a su recepción inmediata, a la pretensión —que hoy nos parece "ingenua"— de modificar, desde la literatura, estructuras sociales que la exceden: "O.E.A.": "El presidente de mi país / se llama hoy por hoy Coronel Fidel Sánchez / Hernández. / Pero el General Somoza, Presidente de Nicaragua, / también es Presidente de mi país. / Y el General Stroessner, Presidente del Paraguay, / es también un poquito Presidente de mi país, / aunque menos / que el Presidente de Honduras o sea / el General López Arellano, y más que el / Presidente de Haití, / Monsieur Duvalier. / Y el presidente de los Estados Unidos es más / presidente de mi país / que el Presidente de mi país, / ése que, como dije, hoy por hoy / se llama Coronel Fidel Sánchez Hernández". Esta poesía militar, que cree en las jerarquías y en las verdades absolutas ("No olvides nunca / que los menos fascistas / de entre los fascistas / también son / fascistas.") no se cierra sobre sí, sino que contamina, con su retórica, a los poemas más íntimos: el amor también será político, militante: "A quienes te digan que nuestro amor es / extraordinario / porque ha nacido en circunstancias / extraordinarias / díles que precisamente luchamos / para que un amor como el nuestro / (amor entre compañeros de combate) / llegue a ser en El Salvador / el amor más común y corriente, / casi el único". El recuerdo ("La memoria") escrito desde el presente tendrá que resistir metáforas geopolíticas ("Y tu respiración / sigue en la página")

El rencoroso



la columna de D. G. Helder

PELIGROS DE UN LECTOR HEDONISTA: El último viernes del mes de abril me despierto temprano. En la casa no hay nadie. La portera o el cartero, con quien suele mantener un corto diálogo por la mañana, hizo pasar un sobre por debajo de la puerta. El sobre (lo abro) contiene un delgado libro de versos. Me lo envía el secretario de redacción. Pongo la pava para el mate en el fuego y cargo de yerba la calabaza. Estoy resuelto a vivir una mañana tranquila, leyendo y cebando, tal vez fumando, pero cometo la torpeza de echar una mirada al comentario anónimo de la contratapa, donde se me advierte: "Este autor no propone una lectura tranquilizadora. En sus poemas no hay nada que produzca placer". Recibo el mensaje como una amenaza. Mi pretensión, entiendo que legítima, de pasar sin sobresaltos la mañana, me temo, corre un grave peligro; acaban de advertirme que puede desvanecerse. De haber comprobado una sola vez en la vida que el contenido de un libro corroborara el pronóstico de la contratapa, tiraría en este momento el libro al cesto, sin leerlo, y no iría, como ahora, con él a la cama. Para una mente supersticiosa, sin embargo, los actos sobre los que pesa una amenaza pierden simplicidad, implican cierta vigilancia.

INVECTIVA A LOS QUE SOLO SE ASOMBRAN DE LA EDAD DE RIMBAUD: Si Valéry fuese comparable, al menos regionalmente, Banchs no sería término indigno de semejante comparación; lo digo menos por la obra de ambos que por esa economía del silencio, esa costumbre de mantener el poema entre el ser y el no ser que de ambos hizo autores ejemplares, sacerdotes, personajes de leyenda más que hombres de carne y hueso. Enrique Banchs no publicó más que cuatro libros, y el último, *La urna*, en 1911, cuando apenas tenía veintitrés años. Hasta el día de su muerte, en 1968, no volvió a publicar nada, salvo algunos madrigales (por dinero) en la inverosímil revista "P.B.T.", que aparecieron sin su firma. León Benarós opina, condenablemente, que dichos remunerados madrigales deben agregarse a sus obras completas en el caso de que la Academia, que las editó en 1981, decida reeditarlas. Me parece que la

omnisciencia de Benarós descuida la reputación de Banchs, lo que en caso de envidia únicamente sería razonable; ocurre que a la vez descuida la paciencia del lector, y eso siempre es imperdonable.

ESPECTACULO ADICIONAL: Termina *Ran*, el film de Kurosawa, y, naturalmente, aparecen impresas en la pantalla la ficha técnica y el reparto. En silencio, los espectadores se van parando y desalojan la sala. Durante varios minutos veo sucederse, contra un fondo negro, blancas, dos columnas de caracteres japoneses: tan insignificantes y tan sugerentes para mí como la música. Permanezco, en la butaca, atónito; sigo viendo esas mismas columnas que nunca son iguales. "De este hecho tan desnudo en sí no sé concluir nada, pero siento, que debe haber en él alguna gran verdad", como escribió Pessoa.

UNSOLDADO ESPAÑOL: De todo cuanto aconteció en el mes de mayo de 1643, la batalla de Rocroi será, durante mucho tiempo, lo único que merezca un comentario. A las órdenes del duque de Enghien, luego príncipe de Condé, los franceses, unos 23 mil, derrotaron a los tercios españoles de Flandes, más de 26 mil hombres dirigidos por Melo de Castro. La diferencia numérica a nuestro favor urdirá para siempre una suposición errónea: la superioridad combativa de las tropas enemigas. Tampoco es cierto, como se oye decir, que el resultado de la batalla obedeció exclusivamente a la incapacidad de Melo de Castro para todo lo que no haya sido redactar bellas epístolas al Rey. Cuando todavía el humo no se había retirado del campo, un oficial francés me preguntó: "¿Cuántos eráis antes de la batalla?", a lo que respondí: "Contad los muertos y los prisioneros". Quiero insinuar que la presunción y la desidia nos desviaron del triunfo.

PERCIBIR: El día de Pascua fuimos a comprar pescado a la costa, donde una gran variedad de especies de río era exhibida al aire libre. Al bajar del auto, viendo a esas mujeres reparar con trapos sucios los cuerpos convexos que relucían, exangües, sobre un tablón tendido entre caballetes, le comenté a mi marido que por "cooperativa de pescadores" me había figurado otra cosa: paredes y un techo, una casilla de madera, no con cámaras frigoríficas, pero al menos con una heladera. Subidos a los árboles y chillando como chimpancés, menores de doce años restaban pasividad, moderación, a la imagen de los pescadores en sus botes, alejados del conjunto, atrás, inmóviles. Más que percibir la importancia de los peces para esas familias, células nómadas levantando tiendas en domingo a los lados del puente sobre el Ludueña, percibí la desproporción: decenas viviendo de la pesca de unos pocos.

(viene de pág. 31)

ración y mi respiración eran dos ríos / vecinos / y tu piel y mi piel dos territorios sin frontera", las manos serán las mismas para el amor que para la batalla y la sutileza del género epigramático sucumbirá ante el mal humor de "Guerra": "Mi verdadero conflicto / hondureño-salvadoreño / fue con una muchacha", que más que un error poético es una consecuencia inevitable de esta manera de entender la poesía.

Dalton, integrante de la generación del '50 de El Salvador, más conocida como "Generación Comprometida", atento lector de la poesía norteamericana y de César Vallejo (cuyas citas, más que influencias, se ven sobre todo en sus primeros libros) logra su mejor poesía (¿su poesía más moderna?) cuando se mete de lleno en el campo de la ficción poética ("Epitafio", "La mañana que conocí a mi padre") donde la descripción de un estado de cosas no lo obliga a la subsiguiente reflexión programática, o cuando a través del humor marca notablemente los límites de su propia poética: "Mañana el paso hacia el comunismo tendrá / un día / menos regocijate". Es éste el registro más original de Dalton, sugerentemente el que esta antología elude.

Martín Prieto

Libro temible

Irene Gruss: *El mundo incompleto*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1987, 57 páginas.

Es una mujer la que escribe, no cabe duda. Si por acaso se suspendiera (como quien cuelga ropa al sol), se dejara en suspenso, es un decir, la categoría genérica a la que remite el nombre de Irene, se arribaría al mismo destino y certidumbre. Si uno fuera un lector ciego, también un decir, alguien que cegado por el vacío (el desconocimiento) del nombre de Irene, se dispusiera a recorrer este libro con las yemas de los dedos, al final del periplo ciertas ondulaciones y rugosidades y destrezas elementales del texto lo dejarían con la misma

certeza. O mejor, un decir también, si uno dejara la autoría femenina olvidada como quien sin abonar deliberadamente el pasaje en la ventanilla del subte cometiera, transeúnte furtivo, el viaje de colado que le dicen, todo el recorrido del tren —las estaciones, los carteles publicitarios, la gente en los andenes—, le recordaría constantemente que no pagó, que no cumplió con ese requisito previo de las sociedades (aunque por lo mismo más libre para viajar, conocer, leer), le recordaría que la autora se llama Irene y que éste es inconfundiblemente un nombre de mujer.

Pero tratándose de una mujer, no se trata o no se habla en *El mundo incompleto* de un ser de la mujer sino de un estar que parece constituirlo: "Yo estuve lavando ropa / mientras mucha gente / desapareció / no porque sí / se escondió / sufrió / hubo golpes / y / ahora no están / no porque sí / y mientras pasaban / sirenas y disparos, ruido seco / yo estuve lavando ropa, / acunando, / cantaba, / y la persiana a oscuras" ("Mientras tanto").

No asoma ni por asomo en el libro de Irene Gruss un reclamo ontológico acerca de la condición femenina, una rebeldía hecha de reproches furibundos, ni menos una parcialidad que busque completar el mundo incompleto. Muy por el contrario, el punto de vista poético se asienta en una estancia articulada en relación con los objetos, los hijos, los hombres, la historia o simplemente los dedos manchados de nicotina. Y si bien tal estar en el mundo es dicho con exuberante y meticuloso decir, la escasez de pretensiones soberbias no escamotea el reconocimiento de un baluceo: "Tiene problemas con su lenguaje: / Habla y no se le entiende, / escribe y no se le entiende. / Ironiza, da todo / por sentado, cree que lo que ve / es simple, / claro, (...)" ("Tercera persona").

En todo caso, puesta contra la pared de la existencia, Irene Gruss apela a la comparación: "Perras / la mujer es como una dulce perra / a la espera siempre / busca y espera confiada / el portazo, el amor, el pantano / una maravilla. / Perra mira con sus ojos dulces / la venganza, la prepara / despacio, elabora / su inocencia cruel /

qué pretende / la mujer" ("Larga distancia").

Ahora bien, y para no romper costumbres de lectores carentes de ingenuidad, es preciso dejar constancia de que el libro (su lengua poética) no está escrito en el aire, remite a filiaciones textuales, a una educación de lectura y escritura. A modo de ejemplo va una marca o huella o impronta: un poema cuyo título es el de un libro de Juana Bignozzi: "Mujer de cierto orden": "Me veo terrible / y horrible. / Me veo graciosa, / agraciada, agradecida. / Claramente oscura / de verdad me veo / calamitosa. / Sola / multitudinaria / querible; / sin saber hablar, / sin que nadie / hable me veo mía y / mundana / cotidiana, tenebrosa, / y sin pena, ni gloria / actual / temible, che, temible".

Llueve mucho y hace frío en este agosto del 87 y es un placer leer libros tan temibles. Es un placer como quien enciende la radio y escucha una música que hace falta. "Como el que / enciende la luz / y mira / desde la ventana", diría Leónidas Lamborghini.

Víctor Pesce

Inflación cero

Jorge Fondebrider, *Imperio de la luna*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1987, 110 págs.

UN PUNTO DE VISTA COMO CUALQUIER OTRO / indica que seguro, lentamente / un justo medio restaña las heridas, / porque una mirada hace de las personas gente / y otra, las vuelve extraordinarias. / ¿Cuál es la verdad? / ¿Qué índice del alma señala el corazón más escondido? / Las personas son únicas, / la gente no." Este poema de Fondebrider, cuyo título en mayúsculas funciona también como primer verso, es un poema de algún modo impensable para la poesía argentina de los '60 y primeros '70: la idea de que es una cierta mirada la que construye al otro, y de que esta mirada no es natural sino "un punto de vista como cualquier otro", muestra una problematización del hecho de escribir que estaba ausente en la poesía

previa al '76. Se escribía para un nosotros, en un nosotros de algún modo fuera de la discusión, cálidamente incluido como supuesto del hecho de escribir; el día en que aquel mundo de cronopios y de famas se transformó en una pesadilla muda, emudecedora, la distinción entre uno y otros, masa e individuo, gente y personas, dejó de ser una tontería liberal para pasar a ser un artículo de primera necesidad. Sobre el liberalismo, quedó empero la certeza de que tampoco era "natural" que la gente fueran personas, sino que era necesario un preciso trabajo para construir esa unicidad, permitir al alma señalar "el corazón más escondido".

"Sophie" es otro poema, también de la primera parte de *Imperio de la Luna*: "Curioso mecanismo el que la pone / a un dedo humedecido de mi suerte. / Hermosa, playa de sí, muy alta / como esas mujeres del todo inalcanzables / desnudas en la página central. / Pero un perfil no basta ni la excusa / de diecinueve años / y todo por delante fresco y nuevo / dispuesto a fracasar. // Sophie me dura una semana". Si "Un punto de vista..." indicaba un a quién imposible en el '60, "Sophie", con su escepticismo ligero, irónico, marca un cómo impensable en los tiempos de la Maga y Alejandra: no hay aquí un misterio en cada día, una aventura capaz de soliviantar al universo en cada vuelta de esquina. Las cosas tienen duración, esto es, medida; contra la nueva retórica de lo eterno e instantáneo, de lo absoluto en cada instante, el programa de "Sophie" es modesto, y no por ello menos encantador: una semana.

Tenemos un a quién, y un cómo: falta el qué; también es posible encontrarlo en la primera parte. Dice el poema "A Gerardo Gambolini": "Se agota la sombra de unos vasos. / Importan días, casas. / Importan nombres propios y unas calles. / Después se pierde todo. / Curiosidad también. Viejos amigos, / Nuestros reinos en la perfecta alteridad". El qué son las cosas que se piantan, la distancia que de pronto viene a reemplazar la proximidad, el fin del amor, el exilio: no hace falta insistir sobre esto.

Estos tres poemas integran junto a otros la primera sección

del libro de Fondebrider, titulada *Dedicatoria*: como toda dedicatoria, ésta describe una situación de escritura y el lector que se espera para ella; dedicándose, *Imperio de la Luna* se prologa, apunta su tema (la pérdida), su tono (la ironía), su lector imaginario (ni compañero ni compinche, un otro a construir como persona). Algunas de estas definiciones son, justamente, negativas: también la segunda parte del libro puede ser leída por oposición a la literatura del '60.

Dice "Tiempo de verano": "Afuera / al borde del verano / la noche se perfuma con duraznos / y enciendo un cigarrillo. // La noche puede irse adonde quiera. / Fumar no me conviene. / Mi corazón golpea. / La lógica no sirve para nada." Construido como un falso silogismo, el poema enumera hechos sin que de unos puedan colegirse otros, sino justamente la inutilidad de la búsqueda del nexo lógico: perdida la sucesión causal, los hechos quedan sin embargo allí, como pidiendo un sentido. En el mismo registro, otro poema de la segunda parte, "Catecismo": "¿Llegar a qué? / Se vuela por volar y todo el resto / es charla. No hay sentido / que sea disponible para el caso. / Los pájaros me gustan: no discuto / misterios de los cielos". Estamos otra vez en el corazón de la posguerra, en la época del fin de las explicaciones y relatos: quedan los hechos "sueltos", queda el gusto sin necesidad de justificación ulterior. Obsérvese, sin embargo, que no se trata de un fin de camino, sino de una encrucijada; de la ausencia de "sentidos / que sea disponible para el caso" algunos han deducido que el mundo es pura banalidad posmoderna: Fondebrider, en cambio, no discute misterios de los cielos, pero encuentra aun un misterio: ironizable, pero no inexistente; a resultados de esta elección, el mundo se vuelve menos transparente, menos rotundo, pero no más trivial.

Si los grandes relatos concluyeron, falta aún saber con qué instrumentos se podrá contar la "novela" que da título a la tercera parte. La distancia será allí narrada a través de manifestaciones mínimas, oscuras, laterales: la dife-



VENI AL PIE

Aquí están las cartas fuertes:

Arturo y yo (Arturo Carrera), Ciclos (Lionel Rivas-Fabbri), *Descomposición* (Liliana Lukin), *El mago y otros poemas* (Daniel Samoilovich), *El solicitante descolocado* (Leónidas Lamborghini), *Mate pastor* (Horacio Salas), *Mi padre* (Arturo Carrera), *Nueva poesía USA* (de Ezra Pound a Bob Dylan), *Sobras de arte* (Paul Kon y Martín Kovensky)*, *Toda Violeta Parra* (edición de Alfonso Alcalde), *Todos los poemas* (Francisco Urondo)*.

*en preparación



Ediciones de la Flor
Anchors 27 / 1280 BA
tel. 23-5529



rencia horaria entre dos ciudades, la mujer que atraviesa una pesadilla de la que sin embargo no quiere ser despertada, botones en el piso de un baño recordado, evocando de pronto en su nitidez casi onírica, en el extrañamiento que producen las cosas que se han separado de su función, el dolor de la pérdida amorosa: "BOTONES / Recuerdo los frascos en el baño y mi deseo / y haber perdido todo. / Recuerdo una pasión como querer entre fogatas. // El dado de mis huesos siempre es uno. // Toda boda tiene un plazo, / días enteros, grandes noches, / botones en el piso."

Estamos ante una poesía donde la ausencia de inflación es un programa y una técnica, mediante la cual el lirismo se condensa en pequeños objetos y escenas fijas, resistentes a la explicación, opacas al sentido; por supuesto, las cosas no hablan y sólo el artificio las pone en escena. En un poema breve como "Botones" hay retórica y medida en abundancia: comparación, metáfora, enumeración caótica, y un trabajo sobre las medidas impares -7, 9, 11- que está presente en todo el libro, y cuya concentración sólo es disimulada por la búsqueda de lo que William Carlos Williams llamó alguna vez "la cadencia de la lengua que se habla habitualmente".

Imperio de la luna es un libro de una época de frustraciones dolorosas, brutales; épocas de grandes pérdidas, de quedar atontado hasta no poder hablar; es también el libro de un azoramiento más antiguo, el que se sufre cuando edades, recuerdos, amores, pasan a ser pasado en un modo inapelable: "¿do van..." se preguntó una vez el primero de nuestros líricos, con la fuerza de la pregunta que desarma, desnaturaliza, el asombroso proceso por el cual solemos aceptar la muerte.

Daniel Samoilovich

El cuerpo, sin historia

Susana Pujol: *Sobreescrituras*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1987, 59 páginas.

Este segundo libro de poemas de Susana Pujol (1950, profesora de Letras, actriz, titiritera, dramaturga de niños) está compuesto por 32 poemas, divididos en cuatro secciones, escritos entre 1982 y 1985. Hay, a su comienzo, una cita de la obra *Marathon*, de Ricardo Monti. "Paso. Yo no tengo historia. Yo acá sólo pongo el cuerpo". No es descabellado leer en esta cita una declaración de principios estéticos; por un lado, porque esa debería ser una de las funciones de las citas; por otro, porque este libro está regido (extrañamente) por principios estéticos; por último, porque esos principios se cumplen o tratan de cumplirse a lo largo del

libro. En efecto, estos poemas *pasan*, no tienen historia: tratan, modernamente, de historias de otros, de episodios insignificantes de historias de otros. Y también: estos poemas tienen cuerpo, hacen uso del espacio, se dilatan, se contraen y, como los cuerpos, son imperfectos. A veces esa imperfección se usa ostensiblemente y trata de hacer, de la incomodidad de la lectura, un recurso de expresión: empezar un verso con dos puntos (":") cuando a todos nos resultaría mejor verlos impresos en el fin del verso anterior, dividir una palabra en dos versos distintos ("sangr/ante") obligando al lector a "corregir" con su lente el fin de palabra que se escapó hacia abajo, o peor: a sospechar que la poeta juega con la arbitrariedad del significante *c*, siempre en este registro, a leer como hallazgo poético que dos palabras muy parecidas entre sí signifiquen tan distintamente (cúpula, cópula). En otros casos la imperfección no incomoda (no distrae): cada una de las secciones tiene su cita (Saer, Carroll, Gombrowicz) al final, lo que obliga al lector a volver a leer, cada vez, cada sección, la segunda de las veces con el *prejuicio* de la cita que antes no tenía. Y después, punto cúlmine de la imperfección del cuerpo (de su disloque): la última sección no lleva cita, pero su último poema, al final, está dedicado a Nicolás Rosa. Sospechar, en este sistema, que es el libro entero el que se le dedica, no parece un despropósito. Las ideas que propaga Rosa en sus cátedras, escritos y reportajes sobre el detalle de la historia y el cuerpo de la escritura tienden a confirmar la sospecha y obligan a la tercera lectura que el libro requiere.

Dramaturga, actriz, titiritera, Susana Pujol triunfa en la puesta en escena y en el trabajado montaje de su libro. Lo que sucede en las tablas, se me ocurre, es menos interesante. Personalmente, disfruté con algunos poemas de la tercera parte del libro ("Historias de la historia") que tratan de sucesos de la historia argentina, que acercan a la poesía un detalle íntimo, un clima, una fragancia que la Historia con sus héroes, sus muertos y su economía generalmente olvidada.

Martín Prieto

En el sistema

Alberto Girri: *Existenciales*, Sudamericana, Buenos Aires, 1986, 117 páginas.

Quando digo que es bueno,
/ Shilock,
quiero decir que es solvente.
W.Shakespeare, *El mercader de Venecia*

Tamara Kamenzain habla ("Fin de siglo", número 1), de una poesía cuya aparición es indudable y que no emerge como hija bastarda de

la crítica (lo que habría venido sucediendo hasta ahora) sino como "auténtico pariente literario". En esta reflexión circunstancial de Kamenzain hay una confesión de parte: cierta poesía aspira a compartir el espacio de poder de la crítica en el espacio mayor del habla, y no mantener con ella relaciones de subordinación. Si la reformulación de las relaciones con la teoría propuesta por Kamenzain es ésta y si, como creo, algunos de sus coetáneos la comparten, es que ellos, como otros, estaban mirando otro canal. Hace más de cuarenta años, Alberto Girri viene resolviendo la cuestión de otra manera. Ha ocupado con el hacer de la poesía el espacio de la reflexión.

Utilicé conceptos como "espacio de poder" y quiero aclararlos antes de seguir. Los poetas imitan la política. Realizaron siempre un juego analógico respecto a la política que me parece interesante, pero no importante. Es bueno decir que estamos en ese juego. Así, Kamenzain trabaja dentro de un *lobby* (el neobarroco), mientras que Girri sería un poeta del sistema. Cuando escribo en "Diario de poesía", trabajo por mi parte para el *lobby* de "Diario de poesía". Pero mi interés no es mercenario; no trabajaría para el *lobby* neobarroco y, en cambio, intento discutir en "Diario de poesía" las ventajas de reconocer la solvencia de Girri, cosa que me parece, "políticamente", necesaria. Y, por lo demás, justa. Porque la formidable tarea de colocarse en testigo de sí mismo en el poema y en un solo y único acto (el de hacer y atestiguar) fue emprendida y realizada, hasta límites que están a la vista, entre nosotros, por Girri. Y además intentaré decir que la poesía árida, intelectual y monótona de Girri preserva sin embargo aquello que, para mi gusto, está en la base de todo buen poetizar: el *pathos*.

Esa tendencia se hace perfectamente visible en Girri a partir de *En la letra, ambigua selva* (1972) y encuentra momentos culminantes en *Monodias* (1985) y, ahora, en *Existenciales*. Ezra Pound aconsejó leer lo que aportara algo a una visión orgánica del arte de poetizar. Si lo que queremos es saber qué pasó en la historia de "dotar a las palabras de la mayor carga de significación posible", no saltemos el capítulo Girri.

La historia vino más o menos así: el simbolismo colocó a la poesía en un callejón sin salida, dijo Georg Luckács. Está bien, concedió Luckács, la poesía es autónoma, pero ahí se queda. Después vinieron los surrealistas proponiendo que dicha autonomía es la de la vida misma. Posteriormente, neobarrocos de aquí y de allá dijeron que el surrealismo es una trampa y se dedicaron a las texturas: autonomía y además autarquía, y por si fuera poco,

Municipalidad de Rosario
SUBSECRETARIA DE CULTURA

PREMIO MUNICIPAL "MANUEL MUSTO"

Edición 1987

Géneros: Cuento y Poesía
(Inéditos y editados)

AUTORES PREMIADOS

Cuentos editados
HECTOR A. SEBASTIANELLI
"La venta de la casona"

Cuentos inéditos
MANUEL LOPEZ DE TEJADA
"Simulacro"

SONIA CATELA
"La maceta de la planta venenosa"
(Premio compartido)

Poesía editada
ALDO F. OLIVA
"César en Dyrrachium"

Poesía inédita
CELIA FONTAN
"Los habitantes de Valdrada"

Mención especial
RAUL GARCIA BRARDA
"Los días"

Muestras y exposiciones
OCTUBRE - NOVIEMBRE

CARLOS ALONSO
100 dibujos 1967 - 1987
2 de octubre al 1º de noviembre
Museo Municipal de Bellas Artes
"Juan B. Castagnino"

LA CIUDAD EN EL SIGLO XIX
1º de octubre al 15 de noviembre
Museo Municipal de la Ciudad

ALEJANDRO LAMAS
Fotografías
20 de octubre al 3 de noviembre
Sala "Augusto Schiavoni"

Libros editados
Hugo Diz
LAS ALAS Y LAS RAFAGAS
Eduardo D'Anna
CALENDAS ARGENTINAS
Aldo F. Oliva
CESAR EN DYRRACHIUM
Wladimir Mikielievich
MEMORIAS DE ROSARIO



APARECE EN OCTUBRE

LA DANZA DEL RATON N° 8
—número especial de 100 páginas—

Sumario:

El Bestiario de Apollinaire
Anne Sexton
Poesía Actual Norteamericana
Celedonio Flores
Tres poetas cordobeses
Grupo Onofrio
Jorge Cáceres
Feria del Libro
Jorge Leónidas Escudero
Reportajes a:
Carlos Germán Belli
Leónidas Lamborghini

Dirección: Javier Córrecas, Jonio González, Miguel Gaya.
Redacción: Renacimiento 2791.
(1278) Cap. Fed.

EDICIONES DE POESIA
LA LAMPARA ERRANTE
NOVEDADES

• LA TIERRA CONVOCADA
Roberto Lahera
• PER / SONA
Silvia Sabo
• NAKRENHAUSLEIN
Luis O. Ressa
• DESEARIO
Clara Amar

EN DICIEMBRE APARECE:
EL LIBRO DE UNOS SONIDOS

Catorce poetas del Perú (Xavier Abril, M. Adán, C. G. Belli, F. Bendezu, Leopoldo Charise, J. E. Eielson, Américo Ferrari, C. Moro, Oquendo de Amat, A. Romualdo, S. Salazar Bondy, Javier Sologuren, Blanca Varela y E. A. Westphalen), seleccionados por Reynaldo Jiménez

Ediciones Último Reino

CIRCE CASSETTES
presenta



LUIS BORDA
TRIALOGO

Carlos de la Peña, César Franov, Matías González, Gustavo Toker y Luis Borda.

CUARTETO CEDRON:
Canción sin verano
CARLOS COSTA -guitarra-:
Música contemporánea
DUO PERSICO / BUSSI:
Flauta barroca y clave
DUO DE GUITARRAS ISLAS:
Música latinoamericana (e/p)
EL GÜEVO: Jazz-rock

En venta en ZIVAL'S, Corrientes 1792.
LIBER-ARTE, Corrientes 1555.
TABU, Sta. Fe 1670, subs. loc. 13.
HAMELIN, Sta. Fe 1544, local 34 bis.
EL AGUJERITO, Maipú 971, loc. 10.
Distribución: 855-3472 y 854-9982.

(viene de pág. 33)

autosuficiencia. Enunciada así, a la historia le faltan algunos capítulos y uno de ellos es el escrito con experiencias como la de Girri.

Creo que Girri aporta a la comprensión capital de la poesía de este siglo buscando una visión lúcida de las relaciones de la poesía con la realidad. Es decir, con todo aquello que suponemos real, fuera de nosotros y no reductible a metonimias. Dice Girri (*Existenciales*, página 26): "Por asociaciones libres, / eximinos de la razón, / desmentirla, / dar por bueno / que puedan arrebatar-sele / las crías a una loba / sin penetrar en su guarida". Se trata de un brulote.

En *Existenciales* (diecisiete poemas propios, cuatro "poemas con poemas" y cuatro versiones: de Ch. Tomlinson, dos, y de F. O'Hara, las otras dos), el poema "Por asociaciones libres" define una poética. El resto alude a la ilusión de lo que es, incluido el que se interroga, el interrogante, el texto. Dice: "Tu impronta, enunciado de ti, / deviniendo apenas burbuja, / no bien te atrevas / con un 'No soy', / y su equivalente, 'Soy vacío' / y su sinónimo, la ocurrencia / de un ojo mirándose a sí mismo / y en conclusión viendo nada".

Dice: "japenas un golpe / de fábula, vivo e instantáneo, / cuando el viento amplifica / el rumor de los bañistas, / y nos llega en corales, / ensordece como graznidos, / son graznidos!"

Dice: "ese yo, / no indulgente, tampoco censor, / tampoco dispuesto a arroparte / cuando el candil agotóse, / y del que queda / sólo la palabra; Yo, / y tu conformidad, paria / aguardando hasta que los elementos / de su cuerpo se disocien, / y no más alucinaciones, / no más lo incompatible".

Y así dice y continúa diciendo en el texto, sobre el texto, que es asimismo la ilusión, la vanidad, la cáscara, en un trabajo de reflexión interna que no admite sobreentendidos, bordados, texturas sin caminos.

Se dirá: comprobado lo imponderable, sabido lo evanescente, conocida la paradoja de querer ver viéndonos, salidos del "pacto con Dios", al decir de Girri, ¿no será mejor volver a los buenos viejos tiempos de las analogías impúdicas: "Esa mujer se parecía a la palabra nunca", de Juan Gelman; o jugarnos a la imagen dicha con solvencia: "cuánto depende / de una // carretilla / roja // bruñida por el agua / de la lluvia // junto a los blancos / pollitos", de W.C. Williams? Es posible. ¿Pero cuánto más retroceder? De la misma manera que la teoría de la relatividad nos impide creer que una manzana cae por amor a la tierra; del mismo modo que es imposible tirar esas y otras partes del equipaje, sería im-

posible retroceder hasta Mallarmé. Baudelaire hizo una revolución, si hubo alguna últimamente; Mallarmé fue su Napoleón; los surrealistas hicieron una chirinada restauradora que no sirvió de mucho y hoy no se puede escribir sin todos ellos, sin Eliot, sin Pound, sin Williams, y tampoco sin Girri.

"Se acaba por ver la diferencia entre aficionados y profesionales. Entre los que se permiten no ver la precariedad de los logros y los que escriben el poema, advierten su insuficiencia, respiran hondo y tornan a zambullirse." (Alberto Girri, *Diario de un libro*, 1972.)

Recapitulando, digo que Girri ocupa un lugar en el sistema de poder literario y paraliterario; pero no olvidemos que ese sistema de poder es, también, y solamente, una representación, una analogía, no menos falaz que cualquier otra. Entretanto, Girri colabora a reiterarnos dónde está el *pathos* hoy: en la audacia de pretender que la literatura nos revele, revelándose precaria, expectante de una comunión con la verdad, de la que descrea y que, en todo caso, la aniquilaría.

Quiero decir por último algo relacionado con la crítica del gusto: la falta de sensorialidad de Girri me parece la mejor de sus paradojas. Consumado el poema como un objeto más, con la consistencia y la vanidad de cualquier objeto, se encuentra en su totalidad (no en sus alusiones, ni en sus referencias, ni en sus transmisiones), una impresión sensorial de las más fuertes: dureza, aridez, aspereza. Otra analogía, y ésta, ay, romántica: viento de altura. ¿Qué hacerle?

Jorge Ricardo Aulicino

Girri oral

Alberto Girri: *Alberto Girri lee a Alberto Girri*, selección de poemas, Biblioteca Oral, Libro en Cassette, Del Castillo Editores y Cosentino Producciones, Buenos Aires, 1986.

Darwin, al describir las llanuras pampeanas, hizo notar que estas tierras no son tan niveladas como parecen. No pudo encontrar un solo lugar en que, girando con lentitud, no haya distinguido objetos a una distancia más o menos grande. Cosa contraria ocurre en alta mar, decía, y esa comparación le servía para destruir el aspecto de grandeza que creía debía encontrarse en una vasta llanura.

Partiendo de un dato empírico, concluye subjetivamente. La objetividad sólo le hubiese permitido hablar de depresiones y accidentes del terreno. Lo que éstos pudiesen motivar en el espíritu es asunto diferente. Borges, por ejemplo, desdeña esa información: en "La

pampa y el suburbio son dioses", considera que en tierra de pastores como ésta es natural que reverenciamos a su símbolo —la pampa— y que no dudemos de su grandeza.

Pero, también, podría considerarse esa carencia —el desnivel del terreno— como una virtud. No decir que pese a sus accidentes la llanura mantiene su esplendor, sino que justamente por ellos emociona y sobrecoje.

Es una arbitrariedad: no admite refutación. Con la obra de Alberto Girri es frecuente este mecanismo. Se dice, a su favor, que en cuarenta años no escribió un poema o un título memorable, que no apeló a los buenos sentimientos ni ofreció sonetos de lectura familiar. Enunciación de características que, aún en su intención subversiva, por sí mismas, nada dicen. Hipérbolos que señalan rasgos como si éstos implicaran un resultado.

Pero, por otra parte, así como se indican virtudes desde la negación, los términos con los que se rechaza su trabajo parecen halagos, atributos y no falencias. Los más comunes son intelectualismo, ininteligibilidad, elitismo. Y si los dos últimos ya son como marcas de fábrica de la mejor poesía de nuestro siglo, del primero —su rigor y no su barroquismo— no es Girri, en nuestras letras, su exponente más acabado.

Ambas posiciones, por lo demás, parecerían tener un perfil común: el rechazo a la buena prensa que ha acompañado a Girri, aquella casi limitada a repetir las consideraciones que el propio Girri hizo de su obra.

Cabe suponer, con la distribución del cassette que nos ocupa, la reedición de esas mismas posturas, matizadas o complicadas ahora por un elemento nuevo: la oralidad. Buscar en su dicción, en sus titubeos, en la manera de cortar los versos e imponer pausas, en el tono y el ritmo de lo que lee, y qué lee, elementos aptos para reafirmar o refutar cada una de aquellas.

La edición, parte de una serie que incluye los nombres, entre otros, de Sabato, Giardinelli, Orozco y Denevi, sólo permite anticipar que el que habla habrá de leer —o recitar— textos propios. A pesar del estuche de 12 por 17 cms, del folleto interior y la foto de tapa, no hay mención alguna del tiempo aproximado de duración, ni listado de poemas, ni datos sobre cuándo y dónde fue realizada la grabación: solamente un lacónico "Lado 1: Selección de poemas, primera parte" y "Lado 2: Selección de poemas, segunda parte".

No habrá, sin embargo, demasiadas sorpresas. La grabación dura unos cuarenta y cinco minutos; hay treinta poemas, ninguno inédito, y la selección abarca textos desde *Examen de nuestra causa* (1956) hasta *El motivo es el poema* (1976): un período de

veinte años de producción que excluye los diez primeros años y los diez últimos de ésta. De esos treinta poemas, más de las tres cuartas partes (veintitrés poemas) abarcan sólo una década, de 1960 a 1970. Debe entenderse esta elección, más allá de la broma que permitiría encuadrar a Girri dentro de la poética sesentista, como condicionada por el medio expresivo: la oralidad —la audición— y no la lectura silenciosa. Podría objetarse el gusto en lo elegido pero no su propósito. Es evidente que *Monodias* o *Existenciales* se prestan menos a la lectura en voz alta, aunque es de lamentar que no lo haya intentado con textos del anfibio y mejor *En la letra, ambigua selva*.

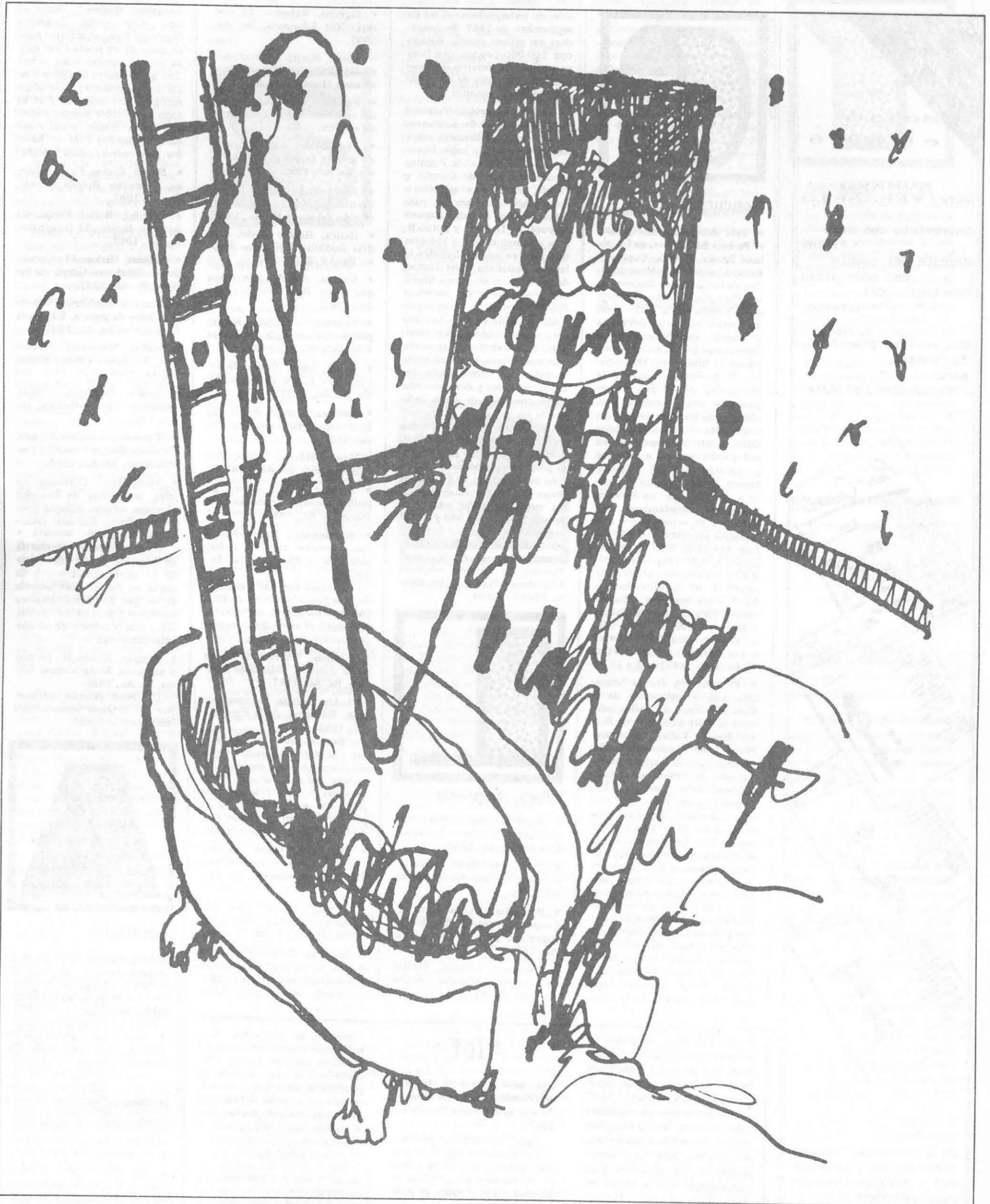
A los lectores necesitados de patetismo, la audición de este cassette no les permitirá saldarse de la deuda que Girri mantiene con ellos. El lado 1 se abre con "Epístola a Hyeronimus Bosch": hay una voz apenas cascada, seca, pero lo suficientemente clara y firme que habrá de mantenerse hasta el último poema, "Tao". En las pausas de cada poema, generalmente dadas por el sentido y no por el verso —aunque la elección evitó los textos con duros encabalgamientos— se siente el chasquido de la lengua, la saliva que se traga. A veces el tono monocorde, llano, al punto de borrar la entonación clásica de las interrogativas hasta hacerlas desaparecer como tales, va adquiriendo un *crescendo* con el correr del poema que le hace quebrar la voz: la emoción, como sostenía William James al decir que ciertos sentimientos resultan de la expresión corporal, puede conseguirse en este caso con una respiración inadecuada.

Hay muy pocos poemas modificados con respecto a su versión original, y salvo en "Elegía véneta", los cambios se limitan a la supresión o introducción de una cópula, o a reemplazar un término por su sinónimo o —extrañamente— su antónimo. Además, apenas si habrá lugar para un "fucio". Ocurre en "Debajo del cielo", y parecería que se hubiesen tomado la molestia de no borrarlo, como tampoco lo hicieron con el débil ruido exterior de tránsito escuchado en alguna otra parte.

Queda el consuelo, en último caso, para aquellos lectores o cualquier otro, de escuchar excelentes poemas como "Mendigos", "Los monos" o "¿Debe entregar a la muerte el hijo al padre?"; o saber, también, que Girri cambia las "d" finales por la dura "t" o la "z" española, y que al arcaico "trans" lo reemplaza por el moderno y anodino "tras".

Detalles, accidentes del terreno, que difícilmente podrán servir para saber, en definitiva, qué clase de ruido se oye en esa continua lucha que, se dice, mantiene Girri contra un idioma irreal.

O. Taborda



Fernando Fazzolari nació en Buenos Aires en 1949. Es uno de los artistas más destacados de la joven generación agrupados en la "Nueva Imagen". Con este grupo participó, invitado, de la XVIII Bienal de San Pablo en 1985. Ese mismo año obtuvo el premio de la Bienal de Arte de Valparaíso, Chile. El texto que sigue fue escrito por Horacio Safons para el catálogo de la última muestra de Fazzolari:

"¿Cuál es el origen de la seducción que ejercen las pinturas de Fernando Fazzolari? Posiblemente el equi-

brio entre lo sentido y lo pensado, la espontaneidad casi primitiva de sus formas, el estado de tensión que impregna la *escena*, la sensualidad de la materia cromática que se abigarra con violencia, acumulándose en oposición a las superficies de ajustado empaque decorativo y su pertinacia en conjurar, casi en el límite entre la memoria y el presagio, el humor y lo patético, el erotismo y la castración, la salvaje riqueza de un subconsciente que se desborda sobre sí mismo, mientras captura, con voracidad, los rasgos verdaderos de su ángel y sus demonios en estado de conmoción.

"Y nada de esto agota la densidad de la obra de Fazzolari y su provocativa fertilidad. Puede indagarse en cierto clima circense, en la transmutación de un agujón de mosquito en la espada iniciática del samurai, en el carácter corrosivo de un pincel cuya voluntad es llevar la forma a su mayor extremo de disolución, en la imprudencia de punzar en la carne viva de las heridas no identificadas y hasta en la obsecación con la cual Fazzolari convierte a sus telas, sin importar su dimensión, en elevadas cronáicas, desafiante y desvalidas. Intersecciones esenciales, de una poética de la devastación."

ALFABETO: CNT, 1987

Ya salió el Nº 6

NUMERO ANIVERSARIO

Entrevista con Juan Filloy
Rescate del cuento del modernismo
Cuentistas del interior

Una revista bimestral de cuentos, para COLECCIONAR

Talleres - concursos - teoría
consultas - servicios - correo

Cuentos 2

Cuentos 3

Cuentos 4

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

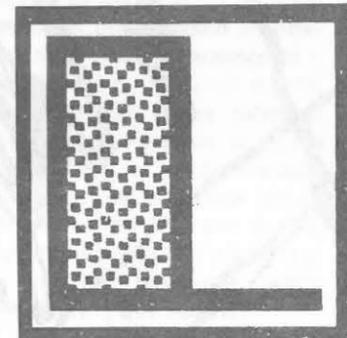


Concursos

• Está abierta la participación al Premio Bial que, en los rubros Poesía, Novela, Cuento y Ensayo, otorgará la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Para ello deberán presentarse seis ejemplares de cada obra, los cuales no serán devueltos y podrán incorporarse a las colecciones de la Dirección Nacional de Bibliotecas Municipales. El premio consiste en la otorgación de un primer, segundo y tercer premios para obras editadas y en un premio único para obras inéditas. Estas últimas deberán presentarse en seis copias escritas a máquina y encarpetadas. El Departamento Ejecutivo fijará el monto y el jurado de los distintos galardones, sujetándose —en cuanto a lo económico— a la siguiente proporción: 1,00 (Primer premio), 0,50 (Segundo premio), 0,30 (Tercer premio) y 0,20 (Premio único). El plazo vence el 30 de diciembre de 1987. Para mayores informaciones dirigirse personalmente o por carta a Av. de Mayo 525, 2° piso, oficina 208, Capital; o por teléfono al 331-0961 al 79 (interno 1235) de 8 a 18 hs.

• El colectivo Jueves Literarios, con el patrocinio de la Casa Municipal de Avilés, convoca al VIII Concurso de Poesía Ana de Valle. A este concurso pueden concurrir todos los escritores de lengua castellana que lo deseen con obras rigurosamente inéditas. Los poemarios, de tema y metro libres, tendrán una extensión mínima de 200 versos y máxima de 300. Los originales, que se enviarán por triplicado y mecanografiados a doble espacio, se presentarán sin firma y bajo seudónimo, figurando ese dato en el exterior de un sobre cerrado donde se contengan nombre y apellidos, así como domicilio y teléfono del autor. Los envíos se harán a la Casa Municipal de Cultura, Jovellanos, 3. 33400 Avilés (Asturias, España), quedando abierta la admisión de trabajos hasta el 30 de septiembre de 1987. Se concederá un primer premio dotado con 200.000 pesetas, que lleva consigo la publicación del poemario y la entrega de 50 ejemplares al poeta ganador.

• La Organización Nacional de Ciegos, con el fin de fomentar la creación literaria entre los no videntes de habla hispana, ha convocado los Premios Literarios Tiflos de Cuento y Poesía, en los que se establecen dos categorías: grupo A, para autores ciegos o videntes que utilicen en sus trabajos la lengua castellana. Los textos, de tema y procedimiento libres, se presentarán en escritura Braille o en folios mecanografiados a doble espacio, por una cara y por cuadruplicado ejemplar. Los trabajos se firmarán con seudónimo, y, en un sobre cerrado, se acompañarán los datos del autor y demostración de su condición de ciego, indicando en qué grupo concurren. En el grupo A se concederán tres premios de 250.000, 150.000 y 100.000 pesetas. En el grupo B se concederá un premio de un millón de pesetas al mejor libro de poemas originales cuya extensión esté comprendida entre los 850 y 1.000 versos. Las obras se enviarán antes del 5 de octubre a la Dirección General de la Once, Sección de Cultura —revista Literatura— Prado, 24, 2a. planta, 28014 Madrid.



Libros de poesía

- Ainchil, Claudia. *Son cosas de ángeles*, Ediciones La Rama Dorada, Bs. As., 1987.
- Avamendy, Raúl. *De carne y hueso*, edición del autor, Bs. As., 1986.
- Berbeglia, Carlos Enrique. *Fuego sin dioses*, Fundación Argentina para la Poesía, Bs. As., 1987.
- Cardenal, Ernesto. *Vuelos de victoria*, Editorial Nueva América, Bs. As., 1987.

Alef

tina, pese a lo cual continúa prefiriendo escribir en español. De ella es el poema "Desde Tel Aviv":

Aquí, sin bosque ni jardín, / casi un médano cubierto de ciudad, / próxima a la tierra / donde mi hombre ha plantado su heredad sobre la ruina, // innumerables veo los dones del Mediterráneo. El arrebato / de las aguas hacia el fin del día soporoso / y aún puedo / en tiempos de austeridad ser un saqueador de plata: / obnubilada, débil y en la ilusión perseverante; / detenerme / a unos pasos de la orilla, / dejar que la plata se acerque // como en un sueño de

- Cignoni, Roberto. *28 Poemas*, Xul Ediciones, Bs. As., 1987.
- Divito, Marité. *La trastienda de los sortilegios*, Grupo Editor Mensaje (Lanús), Bs. As., 1987.
- Faschero, Juan. *Ecce Homo*, sin mención editorial, sin fecha de edición.
- Fondebrider, Jorge. *Imperio de la luna*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1987.
- Fuentealba Castillo, Jorge Fernando. *Huellas indelebles*, edición del autor, Bs. As., 1987.
- Gatica, Héctor David. *Los días insólitos*, Ediciones Amarrú, Bs. As., 1986.
- Gómez, Albino. *Son cosas que pasan*, Botella al mar, Bs. As., 1987.
- Gravino, Amadeo. *María, páramo de nostalgia*, Ediciones Filofalsía, Bs. As., 1987.
- Gruss, Irene. *El mundo incompleto*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1987.
- Herrera, Ricardo. *Huellas de lo huidizo*, El Imaginero, Bs. As., 1987.
- Jones, Milton. *Visitas*, Ediciones Satura, Bs. As., 1987.
- Kersner, Pablo. *Como un pollito mojado*, Ediciones Filofalsía, Bs. As., 1987.
- Kisielewsky, Sergio Mauricio. *Memoria caníbal*, Colección Poesía Mascaró, Bs. As., 1987.

"Canción familiar": el abuelo ve la foto // (un niño en bicicleta) // no sonrío. // Sumerge la cabeza // entre las manos // (el abuelo) // y pedalea.

- Kofman, Fernando. *Caída de la catedral*, Ediciones Proemio, Bs. As., 1987.
- Lukin, Liliana. *Descomposición*, Ediciones de la Flor, Bs. As., 1987.
- "Pandora huele": una palabra / si se guarda mucho tiempo / larga heces / materias hirientes / al ojo y al oído / humedades / hace / sangre por varias de sus partes // no se pudre / dada su condición / de testigo de cargo // pero apesta.
- Marchesin, Oscar Alberto. *Los habitantes y las sombras*, Ediciones Ocruxaves, Bs. As., 1987.
- Marino, María Luisa. *Los sonidos humanos*, Gente de Letras, Bs. As., 1987.
- Miranda, Alvaro. *Dejaré los signos precipitados*, Ediciones del Mirador, Montevideo, 1987.

Pizarro o de Atahualpa. Pero no, / aquí crecen otros frutos y en mayo más será la presa / del dulce hábito que impaciente profiere su amenaza / en cada recodo de la noche; del naranjal proviene: / túrgido azahar, filoso diente blanco del jazmín. // Y luego en la luz nuevamente es puro el árbol. Rocío / ha cubierto la hoja, la copa redonda; sé la raíz / y está bebiendo acompasadamente como un crío. / Llegaré a Jerusalén para el almendro. Para no mentir // y sentir la tentación de pisotear y enseñorearme / más allá de los muros. Querré aferrarme al libro / para rehacer los muros a imagen de mi Libro, / pero sabré detenerme ante la puerta con respeto / para comprar sin regateo piñones y albahaca.

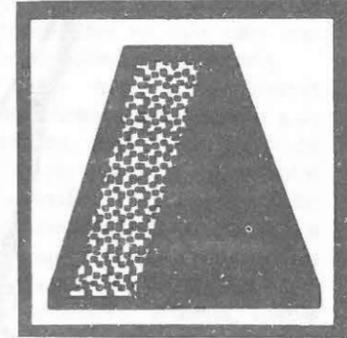
Langston Hughes": Sadie es una puta —dijo Langston Hughes / bien, él sabría / nunca dudé de un poeta / y él hizo su propio camino / así, si me dice que Sadie es una puta / no discuto su palabra / no le niego razón / para empezar / él es todo un hombre negro / y aunque no la conocí a ella / me basta la palabra / de un hombre, para colmo / poeta y negro.

- Núñez, Carlos. *En la colmena*, Ediciones Botella al mar, Bs. As., 1987.
- Oteriño, Rafael Felipe. *El invierno lúcido*, El Imaginero, Bs. As., 1987.
- Penelas, Carlos. *Al amoroso fuego*, Ediciones Grupo de los Siete, Bs. As., 1987.
- Ramírez Santacruz, Gilberto. *Golpe de poesía*, Ediciones Comuneros, Bs. As., 1987.
- Roffé, Mercedes. *Cámara baja*, Ediciones Ultimo Reino, Bs. As., 1987.
- Ryske, Elizabeth. *Vuelos*, Ediciones Calle Arbolada, Bs. As., 1987.
- Torchelli, Américo Alfredo. *De tarde*, Grupo Editor Latinoamericano, Bs. As., 1987.
- Vian, Boris. *Cantinelas en jalea*, traducción de Federico Moreyra, edición bilingüe francés-castellano, Editorial Galerina, Bs. As., 1987.

Primera edición argentina de un libro de poemas del autor de *El arranca-corazones* y *El otoño en Pekín*. Vian, además de ser uno de los más atípicos escritores franceses de ficción, fue poeta y letrista de ocasionales canciones.

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

Un libro extraño, atípico, que de ninguna manera deja indiferente al lector.



Antologías

- *Cien poemas de Amor de la Lírica en Lengua Castellana*, selección y prólogo de José Batlló, Colección El Bardo, Editorial Lumen, Barcelona, 1987.
- Esta imponente antología de lírica erótica abarca desde Gonzalo de Béreco hasta Zoe Valdez (poeta nacido en 1959) y pretende, presentando un poema por autor, constituirse en florilegio del amor. A veces lo logra, y es de destacar la amplia inclusión de poetas hispanoamericanos, a pesar del dudoso criterio del compilador.
- *Clepsidra Taller*, coordinación de Daniel Mourelle, participan: Santiago Castellano, Washington González, Elena Mandel, Jorge Luis Pia, Marcela Predieri, Juan Carlos Selva Andrade, Martha Valiente, Olga Vilaseca; Ediciones Filofalsía, Bs. As., 1987.
- *Desde el cuarto A*, participan Adriana Argelo, Vera Foix, Javier Heghiabehe, Andrea Onofrio, Darío Perinetti, Gui-

lloermo Ravaschino, Roberto Robiola, José Luis Urbartel, Inés Williams; Ediciones del Taller Fe de Erratas, Bs. As., 1986.

• *El Siglo de Oro de la Lírica Inglesa (De los isabelinos a los metafísicos)*, compilador, introducción y traducción de Francisco Núñez Roldán, edición bilingüe, Colección Visor de Poesía, 1986.

Importante antología que incluye más de cuarenta poemas, entre los cuales se cuentan Marlowe, Shakespeare, Campion, Donne, Marvell y Milton.

• *Partes 13*, Primer Concurso "Roberto Arlt" de la F.U.B.A., incluye poemas de Cecilia M. Pisos, Guillermo Ravaschino, Vivian Acuña, Lelia Doura, etc. Eudeba, Bs. As., 1987.

• *Poetas en Abril*, antología de poesía colombiana compilada por Luz Eugenia Sierra y Joaquín Mattos Omar, participan Luis Vidales, Fernando Charry Lara, Héctor Rojas Herazo, Alvaro Mutis, Rogelio Echavarría, Jaime Jaramillo Escobar, Mario Rivero, José Manuel Arango, Giovanni Quessop, Elkin Restrepo, María Mercedes Carranza, Juan Manuel Roca, Darío Jaramillo Agudelo, Juan Gustavo Cobo Borda; Fundación Talleres, Medellín (Colombia), 1987.

• *Primera Antología de la Poesía Nicoleña*, Fondo Editorial de San Nicolás, San Nicolás de los Arroyos (Pcia. de Bs. As.), 1986.

Quinto libro del Fondo Editorial de San Nicolás (De la Nación 143, San Nicolás), que incluye una apretada selección de sesenta y un poemas oriundos de la zona —incluido Horacio Rega Molina.

• *Taller de Escritura*, coordina Liliana Lukin, participan en poesía: Liliana G. Aleman, Juan Carlos Alderete, Franco Bertolin, María Marta Busacca, María Comito, Cristina Domelech, Norma Ferrari, María Rosa González Bruno, José Luis Marini y otros; Taller de Escritura, Bs. As., 1987; correspondencia a Azcuénaga 111, 1° A (1029) Capital.

• *Voces de nuevo horizonte*, participan Oscar Barrionuevo, Alejandro Carrizo, María Alejandra Díaz, Claudia Infante, Gabriel Kreibohn, María Alejandra Prados; Ediciones Joetruc, San Miguel de Tucumán, 1987.



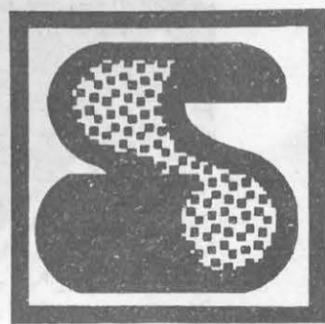
Ensayos y testimonios

• Fernández, Teodoro. *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Taurus, Madrid, 1987.

• Groppa, Néstor. *Abierto por balance (de la literatura de Jujuy y otras ausencias)*, Editorial Buenamontaña, San Salvador de Jujuy, 1987.

• Jitrik, Noé. *La memoria compartida*, Bibliotecas Universitarias, C.E.A.I., Bs. As., 1987.

• Rull, Enrique. *La poesía y el teatro en el siglo XVIII (Neoclasicismo)*, Taurus, Madrid, 1987.



Sin distribución en la Argentina

• Cea, José Roberto. *Pocas i buenas*, Canoa Editores, San Salvador (El Salvador), 1986.

"De tortugas y niñas": *Mi abuela / a cierta cosa / la nombraba la tortuguita de las niñas... / Cierta vez / a la prima que arrima / dije / "Mira, se te cayó la tortuguita", al instante / que la tortuga de mi casa / pasaba ante nosotros. / Abuela me pegó y dijo que otra vez me / arrancaría la lengua. / Desde entonces ya no hablo de tortugas: / Me las como.*

• Cuevas, José Angel. *Canciones rock para chilenos*, Colección Barbaria, Santiago de Chile, 1987.

• Chévez, María. *Poesía cotidiana*, Grupo Cero, Madrid, 1987.

• Futoransky, Luisa. *La Sanguina*, Taifa/Poesía, Barcelona, 1987.

"Santos Lugares": *El país no existe. / Después de quince años la calle natal había cambiado de nombre y las casas no sólo eran otras sino que ni siquiera conservaban sus números catastrales. / Sólo la ajada fotografía de mamá con trenzas y el abuelo a su lado, existe. // Mamá no peina trenzas y el abuelo murió hace cuarenta años.*

• García Ramos, Reynaldo. *El buen peligro*, Playor Nueva Poesía, Madrid, 1987.

• Lihn, Enrique. *Pena de extrañamiento*, Sinfronteras, Santiago de Chile, 1986.

• Machalski, Miguel. *Traición del tiempo*, Colección Esquífo de Poesía, Esquífo-Ferrol (España), 1987.

"Carnaval": *Se pone una máscara veneciana, / sale al bullicio. / Se pone el disfraz de calavera / (capa negra, guadaña / interrogando al cielo) / para luchar contra las calles / espesas de música y fanfarra. / La ciudad se hunde, y en sus canales podridos / busca perderse / para hallar quizás los rescoldos / de alguien que le significó algo.*

• Mascaró, Roberto. *Asombros de la nieve*, Colección Tinta Azul, Editorial Siesta, Estocolmo (Suecia), 1986.

• Menassa, Miguel Oscar. *Poemas y cartas a mi amante joven poeta psicoanalista*, Asociación Escuela de Psicoanálisis Grupo Cero, Madrid, 1987.

• Millán, Gonzalo. *Virus*, Ediciones Ganymedes, Santiago de Chile, 1987.

Quinto libro de Gonzalo Millán (1947), uno de los más representativos poetas de la "generación dispersa" chilena

y director de la revista "El espíritu del Valle".

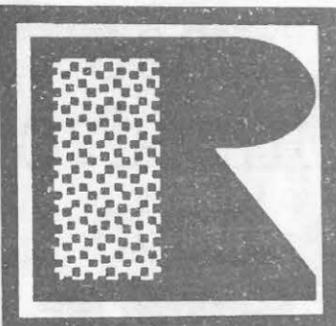
• Miranda, Hernán. *Versos para quien conmigo va*, Ediciones Manieristas, Santiago de Chile, 1986.

"Qué hacer": *He esperado siete días / Para saber el resultado de una prueba de orina. / Me explico: he orinado en un tubo de vidrio / Para que vieran ahí / Lo que pasaba dentro de mi cuerpo. // He esperado siete días y he hecho larga antelara / Para que me digan: "Puede irse. / No pasa nada. Está sano. / Ve a qué puede hacer de su vida".*

• Papastamatiú, Basilia. *Paisaje habitual*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1986.

• Rodas Sánchez, Antonio. *Sonidos de la luz*, Ediciones del Grupo Fuego de la Poesía, Santiago de Chile, 1987.

• Vitale, Carlos. *Noción de realidad*, Olifante, Zaragoza (España), 1987.



Revistas

• *América Joven*, Revista de Literatura, Año VII, Segunda Época. Revista chilena editada en Holanda y dirigida por Juan Heinsohn Huala. Suscripción por seis números (1 año): U\$S 12. Cheques o giro a nombre de Colectivo América Joven / Postbus 23367/3001 KJ Rotterdam - Nederland.

• *Andrómeda*, N° 21. Incluye poemas de Eunice Odio, Roberto Sosa, etcétera. Correspondencia y canje: Apartado Postal 159 - 1002, Paseo de los Estudiantes, San José, Costa Rica.

• *Apocalipsis Cero*, N° 14, 15 y 16. Tercera época. Revista de psicoanálisis y poesía, dirigida por María Chévez. Correspondencia a Ferraz 22, 2do. izquierda / 28008 Madrid, España. Teléfono: 242-3349.

• *Cartapacio Lar*, Año I, N° 1 (junio 1987). Dedicada su primera entrega al poeta Enrique Puccia. Correspondencia a Thames 1862, 3° A, Capital.

• *Casa de las Américas*, N° 160. Incluye poemas de Claribel Alegría, Marcos Yauri Montero, Iván Egúez, Juan Manuel Roca, Emilio de Armas, Carlos Martí, Alberto Rodríguez Tosca, etcétera. Director: Roberto Fernández Retamar. Correspondencia a 3a. y G. El Vedado, La Habana, Cuba.

• *Clepsidra*, Año VI, N° 13 (invierno 1987). Contiene un ensayo sobre William Blake de Georges Bataille, poemas de Cristina Siri, Carlos Ruvira, Héctor Dengis, Hugo Mujica, Kato Molinari, Silvina Szanic y un ensayo del poeta Luis Benítez. Redacción: Thorne 630, (1406) Bs. As. Atención de lunes a viernes de 17 a 20 hs. Teléfono: 432-2765.

• *Empireuma*, Revista de Creación, Año I, N° 7 (diciembre

1986). Contiene poemas de Eminescu, Aimé Césaire, Pound y diversos poetas españoles y argentinos. Para cualquier sugerencia o colaboración escribir a José Luis Zenon Huguet c/ Pepe Baldó, 4a. 6° C, Orihuela, Alicante, España.

• *Empresa Poética*, Año IV, N° 6 (enero/julio 1987). Con una cuidada presentación gráfica, esta publicación dirigida por Luis Iadarola, Simón Kargieman y Alberto Luis Ponzos presenta ensayos, bibliográficas

Copias amáquina / Desgrabaciones / Inglés-Castellano / Cuentos, poesía, novela, tesis / Llamar a JAZMINE. Mariano Acha 1136 depto. A. Tél. 51-4798.

y, sobre todo, mucha poesía. Dirección postal: Federico Lacroze 1816 (1426) Capital. (Teléfono: 771-8554) y C.C. 42 (1712) Castelar, Pcia. de Bs. As. (Teléfono: 624-1015).

• *Germinal*, Revista de Poesía, Año II, N° 7. Dirigida por Rosana Ortelli y Silvia Marcucci. Dirección postal R. O., Junín 1234, 4to. A (1113) Capital.

• *Interinéditos*, Revista literaria (enero 1987). Dirección: C.C. N° 76 (1684) El Palomar (Pcia. de Bs. As.).

• *Letras*, Revista del Departamento de Literatura y Teatro de la Sociedad de Relaciones Culturales con la U.R.S.S., Año II, Octubre 86 / Junio 87, N° 2. Dirigida por Alberto Foradori, Marcelo Kacanas y José F. Ramos, recibe su correspondencia en Rivadavia 4266, (1205) Capital.

• *Ocruxaves*, Año II, N° 5 (enero-marzo 1987). Publicación trimestral dirigida por Hugo E. Bouloq. Publica poesía, cuento y ensayo. Correspondencia a C.C. 54 (1646) San Fernando, Pcia. de Bs. As.

• *Octacordio*, Año II, N° 8 (mayo 1987). Publica poemas de Lucy Agrelo, Nora Bruccoleri, Cecilia Castro, Adelina Lo Bue, José Luis Menéndez, Carlos Vallejo y de su directora, Felicita Clerici. Correspondencia a: Grupo Octacordio, Villa-gra 2682 (5506) Mendoza.

• *Paradoxa* (Literatura/Filosofía) Año 2, N° 2, Rosario, 1987. Segunda entrega de esta importante revista de literatura y filosofía. En la sección "Argumentos literarios" el poeta Sergio Cueto escribe acerca de las *Confesiones*, de Thomas De Quincey ("De Quincey: La confesión que no concluye") y en la sección "Notas" el mismo Cueto reflexiona desde Eliot, desde Stravinski, desde Ponge sobre "La Primavera": "La Primavera es entonces el esplendor de la decadencia, la enfermedad (¿natural?) de la naturaleza, su manifestación expansiva. Curioso: una decadencia que asume las formas de la plenitud". En esta misma sección se incluyen tres trabajos (de Sandra Contreras, Jorgelina Núñez y Alberto Giordano) sobre la obra de Juan José Saer. Dirige Juan B. Ritvo y la correspondencia y pedidos deben dirigirse a: Alberto Giordano, 9 de Julio 2649, 3° A, Rosario (2000).

• *Tierras Planas*, N° 9. Dirige Sonia Catela. Revista de cultura e información. Victoria 257, Ceres (2340) Pcia. de Santa Fe,



Y además:

• La Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario otorgó los premios de poesía "Manuel Musto". Los mismos correspondieron a Aldo Oliva (primer premio en categoría éditos) por su libro *César en Dyrachium* (ver *Diario de Poesía* N° 3) y a Celia Fontán (primer premio en categoría inéditos).

• *El Invitado Sorpresa*, "banda de artistas con diversas intenciones" (música de rock, textos y proyecciones) se presentará en el ciclo "Lengua Sucia", en el Centro Cultural Ricardo Rojas el 28 de septiembre a las 21 hs. y en la Librería Liberate el 1° de octubre a las 21.30 hs.



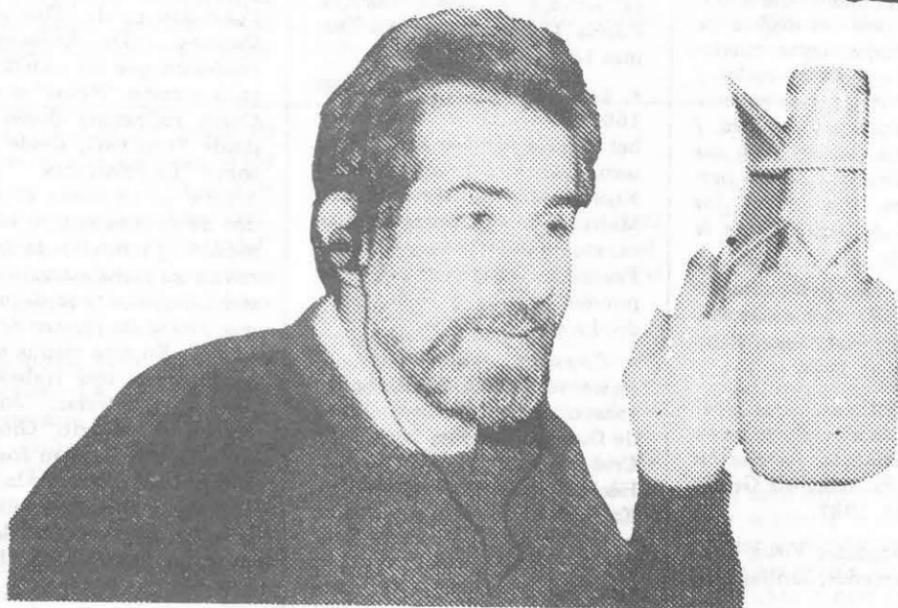
EN RESUMIDAS CARTAS

Bucólico, desde Bariloche, Jorge Angel Tarducci nos manda su "aliento para que 'Diario de Poesía' se eternice"; más realista, Adrián Cinalli nos envía sus "más cálidas y fervorosas felicitaciones", surgidas —según deducimos— por el placer que le dieron "el dossier Brasil, la entrevista a M. E. Walsh, los fragmentos de Apollinaire y la crítica bibliográfica" del número cinco. Mario Bepré agradece lo que la revista hace por la Poesía (la mayúscula le pertenece) y nos sugiere que nos ocupemos de Carlos Alberto Débole; Javier Almeida, por su parte, nos describe retroactivamente lo que le viene gustando del Diario ("Juanele, Patti Smith, el dossier del Lagrimal...") y nos sugiere que saquemos algo de Jim Morrison, lo que acabamos de hacer. Desde Nueva York nos escriben los cubanos Magaly Alaban y Reinaldo García Ramos; en Buenos Aires se queja Marta Inés Moreno —y no nos quedó claro de qué— y en Berisso hace "votos por el full time de las musas" Raúl Zeleniuk. Por último, en la redacción de "Diario de Poesía" nosotros nos quejamos de que el correo argentino ande tan mal y esperamos, café en mano y lápiz en la oreja, extensas cartas con críticas, opiniones y sugerencias para que la sección de correspondencia vuelva a sus dimensiones normales.

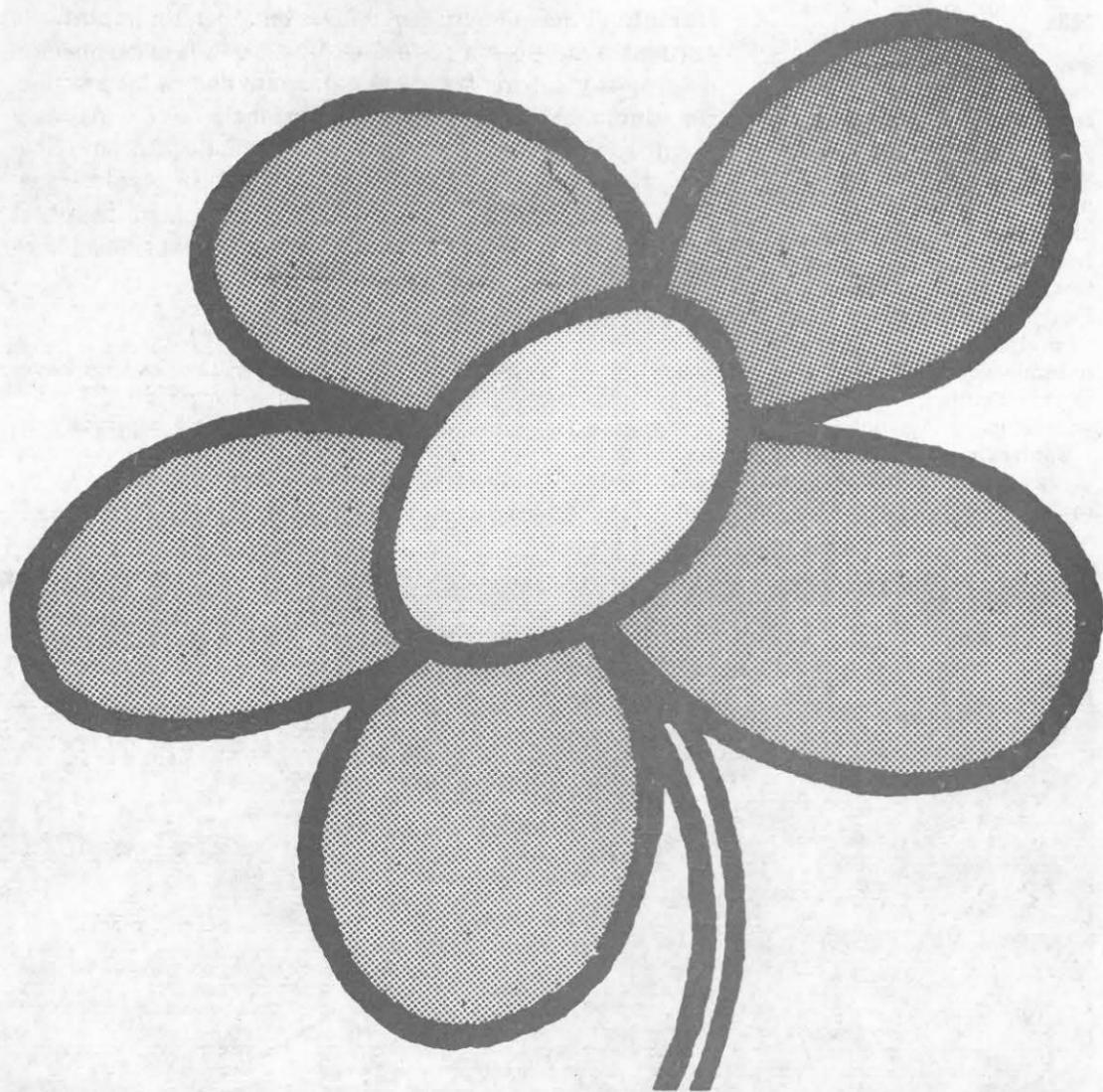
ESTO QUE PASA

El programa
periodístico
más
incisivo
de la
FM
Argentina

Lunes a Viernes
de 6 a 8 hs.
Pepe Eliashev
en 95,9 Mhz.
Splendid FM



LA DIFERENCIA



JUEGUE LIMPIO CON BUENOS AIRES



Una flor. Símbolo de belleza. Seguramente así deseáramos ver la ciudad.
Como una flor.

Porque la ciudad también es nuestra casa. En ella convivimos, trabajamos,
crecemos. Y nuestro deber es mantenerla limpia y habitable. Sin basura en
las esquinas y aceras. Sin frentes y monumentos pintados.

Tomemos conciencia y produzcamos un cambio de mentalidad. Así sí
podremos cuidar nuestra ciudad y embellecerla. Como a nuestra casa.

La Municipalidad de Buenos Aires está poniendo todo su esfuerzo para que
ello se concrete. Pero también es muy necesaria su contribución.

Hoy es un buen día para empezar. Para que todos veamos crecer nuestra
ciudad, tan bella como una flor, "Juegue limpio con Buenos Aires".

Shanghai en Buenos Aires

(BUENOS AIRES) Circula por esta ciudad —más específicamente, por bares, redacciones y alguna librería— una octavilla redactada con un procesador de palabras, posiblemente en una Commodore 64. El panfleto no lleva firma, mas sí título. El título es "Shanghai" y reza así:

"Shanghai es un puerto, una frontera en un país que se cree destinado a ser en sí: Shanghai es la utopía hegeliana. Un estado absoluto, tan subsumido en otro estado, que los ciudadanos del tal son súbditos y esclavos sin saberlo. [...]

Shanghai es la voluntad de poder, para estos tiempos desenkantados. Shanghai, niña mía, es la avanzada de la corrupción y el desmadre en un país que conquistó su pureza a fuerza de unificación absoluta, culposa. En Shanghai proliferan las psicólogas, y por eso es la ciudad del futuro: vía libre hacia el anacronismo, que es, bien mirado, la única utopía que se permite una ciudad que se sabe exótica. Shanghai es un exotismo en el tiempo, un verdadero prodigio, si se nos permite la vulgaridad. Ha nacido con la edad de un difunto, como anotan, con sensatez, poetas y periodistas. [...]

En Shanghai la cocina sabe con el sabor indefinible de la mezcla, en platillos donde resultaría veleidoso y grotesco todo intento de llamar al pan, pan, y al vino sake.

Shanghai suena a chino básico, y sólo lo incomprensible azuza la mirada. Shanghai, la palabra Shanghai, no existe, porque puede escribirse de tantas formas distintas que ni siquiera es necesario escribirla. En inglés, *to shanghai* significa 'emborrachar con malas artes y en un puerto cualquiera a un marinero desocupado, y embarcarlo, ebrio, dormido, en un navío a punto de levar anclas'.

Shanghai es una nostalgia que no está en el pasado ni en el futuro.

Shanghai es, sobre todo, un mito innecesario.

Shanghai, afortunadamente, desaparecerá algún día de las cartas marinas."

Milán: Poesía sonora

« Si la poesía finalmente parece salir del ghetto; si por su parte acepta, cada día más, las dos características de este fin de siglo: la tecnología y/o la comunicación de masas; si entonces, cada vez más a menudo, de ciudad en ciudad, de país en país, se multiplican las Lecturas Públicas, los Encuentros, las Presentaciones y los Festivales de Poesía;

si el término mismo poesía se pronuncia ahora abiertamente, sin dificultad;

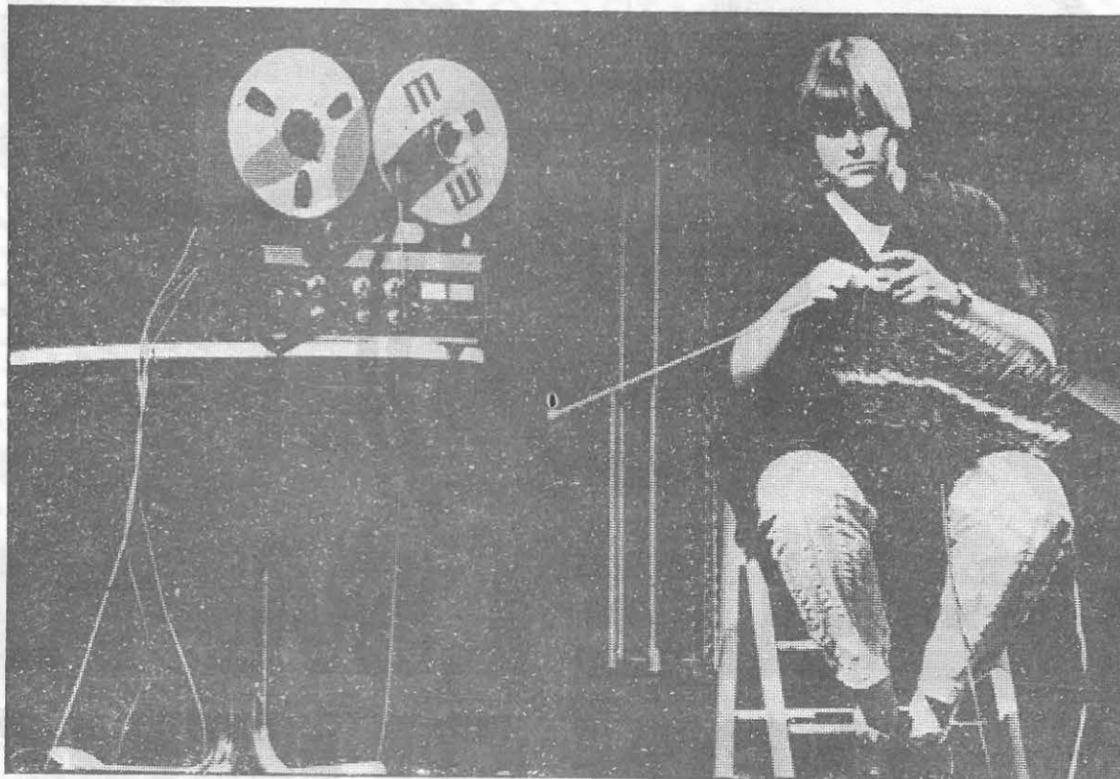
si se liberó de su polvoriento connotación de aburrimiento y extrañeza, o sea de sueño, ingenuo y soso, especulativo o disociado;

Durante el mes de abril tuvo lugar en Milán un importante encuentro de poesía sonora europea, con la participación de grupos y autores franceses e italianos dedicados a la poesía sonora. Al margen de la importancia de los artistas y eventos —los principales fueron Joël Hubaut, Adriano Spatola, Corrado Costa, Joe Jones y el Quatuor Manicle— resultó interesante, en esta época carente de manifiestos, el que presidió la convocatoria del festival. A continuación se lo reproduce en forma integral.

taciones públicas de todo tipo, de Europa a América del Norte— de anexarse nuevos territorios de sondeo), la Poesía Sonora, ¡SI! puede vanagloriarse de haber contribuido generosamente.

único objetivo: el deseo de hacer el texto "público".

Extraerlo de la página escrita, de la hoja, para volverlo a proponer bajo la forma de Acción, de "Lectura", de "Performance".



Una performance presentada en el Festival de Poesía Sonora de Milán

si el Poema, de adormecido, escondido, anidado en la página, ha llegado a presentarse con autoridad en el escenario;

si ha reconquistado a pleno título su derecho de ciudadanía;

si ha cesado de circular por circuitos secretos y confidenciales, hasta abrirse al mundo, reintegrándose en la sociedad...

¡Pues bien! la Poesía Sonora (movimiento nacido en los años '50, que desde entonces no ha cesado —por contaminación, discos, revistas, manifes-

Su campo de acción es vasto y comprende caminos paralelos y caminos entrelazados.

A veces, incluso muy distantes los unos de los otros.

Al principio, descubriendo el grabador como nuevo medio de trabajo y de comunicación, y luego, ampliándose al uso de todos los medios electrónicos y acústicos posibles, video y computadora, ha evitado siempre contaminarse por la frecuentación de los mismos.

Por encima de esta variedad de medios expresivos existe un

De ahí, el papel decisivo del gesto, como el de la voz en clave personal —con el aporte de la electrónica—, se convierten en vectores fundamentales de esta proyección de equilibristas.

Diferentes tendencias, también vinculadas entre sí, han señalado el trayecto:

• la primera nace de Dada y Futurismo para prolongarse en el tiempo y reivindicar como aún actuales (con el uso de la investigación tipográfica típica de la Poesía Concreta) la inves-

tigación fonética, del susurro al grito;

• la segunda asocia la semántica habitual a las manipulaciones, rumores y montajes que el grabador hace posibles, con el deseo de explorar otra dimensión textual;

• la tercera —casi en los confines del mundo de la música— tiende a no conservar de la voz más que su específica, vale decir el material sonoro del cual está constituida;

• la cuarta bordea la etnografía hasta los orígenes de la poesía oral;

• la quinta, ignorando el grabador, se dedica a la duración de los textos, a veces ya escritos o "encontrados", pero en verdad destinados a la audición;

• la sexta podría tender, como mucho, a la pura acción (comportándose frente a la Poesía como en su tiempo Fluxus se comportó ante la Música).

Cada poesía tiene la pretensión, no siempre realizada, de existir en el ámbito del Sonido. La poesía sonora podría entonces ser una tautología. Pero esta definición recupera hoy en diversas lenguas (Sound Poetry, Poésie Sonore, Lau Gedichte) la definición siempre más precisa de una poesía física, activa y centrífuga, pública y tensa hacia los otros."



Joe Jones

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 huele 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.