

REIMPRESION
9
información
ción
vayo



POESÍA

Periódico
trimestral.
Invierno
de 1988.

Encuesta: ¿Cómo es y dónde queda el paraíso? Responden Tomás Abraham, Horacio González, Foggwill, Laiseca, Rondo, Carrera, Salas, Levrero, Uhart, Faretta, Casullo, Kunis, Cobo, Nilda Sosa, Leis y docenas más. (Página 25)



Dossier Auden

A menudo opacada por Pound o Eliot, Wystan Hugh Auden (1907-1973) muestra sin embargo otra dirección posible de la poesía en lengua inglesa de este siglo, escasamente explorada por la poesía en castellano, y raramente traducida.

El ojo del pájaro por Stephen Spender

Stephen Spender, que conoció a Auden cuando ambos tenían 20 años y viajó como él a la España en guerra civil, da en un fragmento de su autobiografía (no traducida aún íntegra al español) una particular visión del joven poeta.

Complacer a una sombra por Joseph Brodsky

El reciente premio nobel de literatura coloca su iniciación poética bajo un extraño signo: "complacer a una sombra", la del poeta inglés, leído en subrepticias antologías en la Unión Soviética de los tiempos de la guerra fría.

El futuro como poética

"Las vanguardias siempre pensaron que estaban produciendo un cambio revolucionario. Muy bien, lo produjeron. Vivimos en el futuro de las vanguardias. Y toda la poética del mundo moderno no es otra cosa

que un sueño realizado. Por fin, se producen algo más que simples encuentros fortuitos de paraguas y máquinas de coser sobre una mesa de disección. Cuando se encuentran viejos restos de mampostería y naves

voladoras en *Blade Runner*, los objetos nos contienen solo en un fulgor pasajero. Los objetos nos retratan por fin, inconclusos nosotros, extraños". Escribe Jorge Aulicino. (Ver nota en la página 5).

UN ROMANTICISMO O SIN SU JETO

La reciente publicación por la editorial Libros de Tierra Firme de una antología de los primeros 16 números de la revista *Ultimo Reino* es el punto de partida de un trabajo crítico de Ricardo Ibarlucea (pág 29)



Leónidas Lamborghini

Lamborghini (Buenos Aires, 1927), autor de *Circus* es posiblemente uno de los más impor-



tantes poetas argentinos contemporáneos. En pág. 12, se ofrecen dos poemas de su libro inédito *Estanislao del Mate*: "Cerimonia y bailongo" y "Vuelo del Alma y Faconaso'e Dios".

Libros de Tierra Firme

Colección de poesía
"Todos bailan"
dirigida por
José Luis Mangieri

JUAN GELMAN

OBRAS COMPLETAS

1. Violín y otras cuestiones / El juego en que andamos / Velorio del solo / Gotán.
2. Los poemas de Sidney West
3. Fábulas
4. Cólera buey
5. La junta luz (Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo)
6. Interrupciones I: Relaciones / Hechos / Notas / Carta Abierta / Si dulcemente / Comentarios / Citas (en coedición con Último Reino).
7. Interrupciones II: Bajo la lluvia ajena / Hacia el sur / Composiciones / Eso
8. Carta a mi madre

Último Reino
ANTOLOGÍA

Arnaldo Calveyra
CARTAS PARA QUE LA ALEGRIA / IGUANA-IGUANA

Susana Romano
VERDADES COMO CRIPTAS / EL CORAZON CONSTANTE

Roberto Raschella
POEMAS DE EXTERMINIO

Alba Roballo
ANTOLOGÍA

Hugo Padeletti
LA CELEBRACION DE LO MISMO

Oscar Steimberg
GARDEL Y LA ZARINA

Juan González
PASION DE LA TRIBU

Javier Cofreces
PASAJE RENACIMIENTO

Mirta Rosenberg
MADAM

Vicente Muleiro
PIMIENTA NEGRA

Martha Goldin
A VECES YO

Martín Prieto
VERDE Y BLANCO

Horacio Salas
ANTOLOGÍA

Joaquín Giannuzzi
ANTOLOGÍA (1958-1984)

D. G. Helder-M. Prieto
Antología rosarina
EL LAGRIMAL TRIFURCA / LA CACHIMBA

Juana Bignozzi
REGRESO A LA PATRIA

Mónica Sifrim
RUIDOS DEL GINECEO

Raúl González Tuñón
POEMAS PARA EL ATRIL DE UNA PIANOLA

Leónidas Lamborghini
CIRCUS

Diana Bellessi
EROICA (en coedición con Último Reino)

DISTRIBUCION EXCLUSIVA:
CATALOGOS S.R.L.
Independencia 1860, Bs. As.

Sumario

- Alta Marea, la columna de Elvio Gandolfo 2
- Aldo Oliva: "Me siento un hijo ilegítimo de esta cultura", reportaje de Martín Prieto y D.G. Helder 3
- El futuro como poética, por Jorge Ricardo Aulicino 5
- Ciudades 6
- Página de artista, por León Ferrari 7
- La diferencia viva, por Diana Bellessi 9
- Sobre una palabra ausente, por Antonio Oviedo / Cinco poemas, por David Wapner 10
- Cuatro poemas, por Concepción Bertone / "La ruta de las especies" y otros poemas, por Rafael Bielsa y D. G. Helder 11
- Poemas de "Estanislao del Mate", por Leónidas Lamborghini 12

DOSSIER AUDEN

- Presentación, por Daniel Samoilovich 13
- W. H. Auden: La máquina más eficiente, reportaje de Michael Newman, traducción de David Rosebaum 14
- Cronología 15
- "Dover" y otros poemas, por W.H. Auden, traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich 16
- El ojo del pájaro, por Stephen Spender 17
- Complacer a un sombra, por Joseph Brodsky, traducción de Marina Fe 19
- En memoria de W.B. Yeats, por W.H. Auden, traducción de J.R. Wilcock; y Epitafio de un tirano, por W. H. Auden, traducción de Alberto Girri 20
- Musée des Beaux Arts, por W.H. Auden, traducción de Jaime Gil de Biedma 21
- Leer, por W. H. Auden 24
- Encuesta: El Paraíso 25
- Crítica 29
- Lecturas, la columna de Daniel Samoilovich 31
- El rencoroso, la columna de D.G. Helder 32
- Todos bailan, la columna de Daniel Freidemberg 33
- Agenda 34
- Hablarán, la columna de Martín Prieto 35

DIARIO DE POESIA: RNPI Nº 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 Arbol Alto, Uruguay 252, 1º 6', 45-4791, e impresa en Talleres Gráficos Carbet, La Rosa 1080, Adrogué.

Suscripciones en el exterior. (No válido en la Argentina.) En España: Pts. 3.000. Otros países: u\$s 25 (cheques en pesetas o dólares a la orden de Daniel Samoilovich).

DIARIO DE POESIA recibe toda su correspondencia y giros en Bartolomé Mitre 2094, 1º (1039) Buenos Aires. Tirada de esta edición: 5.000 ejemplares. Números atrasados en venta al precio del último ejemplar en circulación.

Alta marea



la columna de Elvio Gandolfo

ACORDATE DE LA SIERRA: En 1921 Rilke reúne una serie de apuntes, bajo el título El testamento. Vuelve a

ORIGENES: Una nueva tendencia se había presentado entre las mejores mujeres de la ciudad: tener relaciones afectivas con hombres mayores. Eso le había provocado una doble dificultad a Rilke: no sólo una mujer cinco años menor que él lo había abandonado por un hombre mayor, arrastrada por la nueva y poderosa inclinación de su sexo, sino que él mismo aparentaba unos cinco años menos de los que tenía, lo que le vedaba la posibilidad de que mujeres más jóvenes que Rilke o incluso de su misma edad, tuvieran relaciones afectivas con él, como habría ocurrido en caso de estar prematuramente avejentado o de poder fingir, cosa que le resultaba imposible, una ma-



durez que no tenía ni deseaba tener. Es por eso que decide empezar a escribir en 1898, la Canción de amor y de muerte del alférez Christoph Rilke.

OLAS QUE AL RODAR van rompiendo contra el murallón: Primero irritónos, deprimiúnos y cansónos la influencia de Neruda, hasta que la ola se fue rompiendo sobre la playa del folklore "latinoamericano" (comillas que indican resonancia de aspiración incumplida). Insensato, Benedetti anunció influencia más sana y no copiada: la de Vallejo, en 1967. Lo desmintió cruelmente la década posterior, a veces vía Gelman, plagada de obreros que se caían elegantemente del andamio, en sintaxis quebrada, y dejaban de almorzar. ¿Tal vez el antídoto era Lezama? Tal vez, tal vez, pero una vez más, el encallamiento: los despeñaderos de sentido y fuga del obeso y sabio fumador de habanos se convierten en tanta línea sorfilada, escrita al bies y por la tangente que al fin todo se vuelve empalagoso, y, más que lezamerías, son bomboncitos jugosos, con mero jugueto, zalamerías. Entretanto, en el horizonte otro Febo asoma.

PARA EL DECALOGO: XI: NO SERAS AMIGO DE TU EDITOR: Porque como bien lo dijera Lawrence Sanders: "Cualquier cosa que disminuya la relación de adversarios entre un autor y un editor—incluyendo la amistad y la buena voluntad— es desventajosa para el escritor."

hablar allí refinadamente de la necesidad de aislamiento, de concentración respecto al mundo, a la amada, a lo que queda fuera del cerebro y la sensibilidad. Pero en la realidad de él o de su personaje, y por lo tanto en la de su texto, el castillo en el que se encierra existe sobre todo por el acoso de una sierra que desde afuera suena: "La sierra funciona desde primeras horas de la mañana. Mi contemplación, en cierto modo superviviente, comprende aún, melancólica, este ámbito sagrado en apariencia, cuya demolición ocurre incesantemente en el oído (...) Sin la intervención de la sierra de enfrente, me habría apegado hasta el fin a la Totalidad de este lugar, sin intentar arrebatarme un beneficio para el que era ya demasiado tarde." Defecto, carencia fundamental de todo rilkeano trascendentalista: les falta la sierra.

RECURSOS: Cuando Reboledo queda varado, sin poder irse, en una polémica o una asamblea intelectual en la que los ánimos se van caldeando y todo adquiere lentamente el tono de un psicodrama barato imagina instantáneamente dos cosas, que aquí llevarán algo más de tiempo porque nos vemos obligados a la linealidad de la palabra escrita para describirlos.

Por una parte una plaza de pueblo pequeño de Córdoba o de Maldonado, después de medianoche. Hay un kiosco de madera antiguo, cerrado, pequeños árboles cubiertos de polvo, cuyas hojas tal vez son

agitadas por el viento con un leve murmullo. Le gusta agregar un perro que la cruza, y cuyas patas resuenan levemente sobre el cemento, o de pronto más sordas, sobre un cantero de tierra, hasta que la plaza vuelve a quedar en silencio.

Por otra el espacio interplanetario, más silencioso aún y, como en algunos films didácticos de los años 60, un punto de vista que se va acercando a la tierra como desde una nave espacial, con las nubes, las masas continentales, la forma de América del Sur, un punto de vista que advierte, incluso cuando ya está muy cerca de la superficie, el tamaño extremadamente pequeño de la ciudad en cuya amplia noche varias personas vociferan acusaciones absurdas, descargan viejas frustraciones, se sienten por instantes Napoleones verbales, dueños del cosmos de las ideas. Reboledo en cambio está tranquilo.

El N° 10 aparece el 21 de septiembre de 1988.

Reportaje a Mario Trejo. Ensayo: Adolfo Prieto escribe sobre "Argentino hasta la muerte".

DIARIO DE POESÍA

Año 3 - Nro. 9 - Julio de 1988

Director

Daniel Samoilovich

Director de Arte

Juan Pablo Renzi

Secretario de Redacción

Jorge Fondebrider

Consejo de Redacción

Jorge Ricardo Aulicino, Diana Bellessi, Daniel Freidemberg y Ricardo Ibarlucea (en Buenos Aires); D. G. Helder, Martín Prieto y Mirta Rosenberg (en Rosario) y Elvio E. Gandolfo (en Montevideo).

Diagramación

Carlos Tirabassi

Colaboradores especiales:

Rodolfo Alonso, María Negroni (Nueva York), Mimí Doretti, Oscar Taborda y Víctor Pesce.

Publicidad

Ana María Bovo

Secretaria

Josefina Darriba

Aldo Oliva: "Me siento un hijo ilegítimo de esta cultura"

Aldo Oliva (1927) es uno de los grandes poetas desconocidos de la Argentina. Profesor universitario en Rosario, apenas en 1986 dio a conocer su primer libro, *César en Dyrrachium* (Cf. *Diario de Poesía* N° 3), publicado bajo los auspicios de la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario. El mismo, cuya muy escasa distribución justifica la publicación de un fragmento acompañando este reportaje, motivó la charla y las siguientes reflexiones.

por Martín Prieto
y D.G. Helder

Publicar un primer libro a los sesenta años puede aparecer como una anomalía, confrontado con casi todos los casos confrontables. ¿Qué significado tiene esta tardía aparición de su primer libro?

—Bueno, vamos a hacer algunas consideraciones que de alguna manera puedan explicar la tardía aparición de mi primer libro, que viene siendo gestado desde hace muchísimos años. Yo empecé a escribir más o menos a la edad convencional: quince años, digamos. La época, en mí y en casi todos, del nacimiento de las fantasías eróticas. Yo vivía en un barrio que en ese momento era un poco extramuros, estaba un poco más al sur de 27 de Febrero, más allá del parque Independencia y había todavía resabios del malevaje. Entonces la iniciación no estrictamente sexual pero sí erótica, con la fantasía subsiguiente, producía una suerte de escisión entre el mundo que tuviera que ver con la viabilidad escritural de esa fantasía erótica y el mundo que tuviera que ver, en la barra de amigos del barrio, con las gestualidades de la afirmación erótico sexual. Para mí se produjo un doble comportamiento, paralelo e incommunicado, entre mi pertenencia a la barra y mi escritura, que empezó siendo secreta con respecto a mi barrio y a mis amigos.

—¿Escribir significaba entonces romper las reglas del juego?

—Exactamente, romper las reglas del juego que eran convencionales y muy bien estructuradas. Ahí comienza en mí una desviación, un poco entre comillas, de mis fantasías más vehementemente eróticas hacia la poesía. El mundo de la poesía era para mí el mundo de mi real fantasía y aquí me zafo un poco de mi situación personal para hablar más en general: creo que en un principio la poesía tiene algo que ver con el desborde y la reformulación lingüística de la imaginación erótica; esto, claro está, independientemente del tópico. Por eso, uno de los elementos más importantes de la poesía es lo que podemos llamar "el caudal afectivo". No el caudal espontáneamente afectivo sino contenido por un constreñimiento léxico y estructural y sintáctico y prosódico en gene-

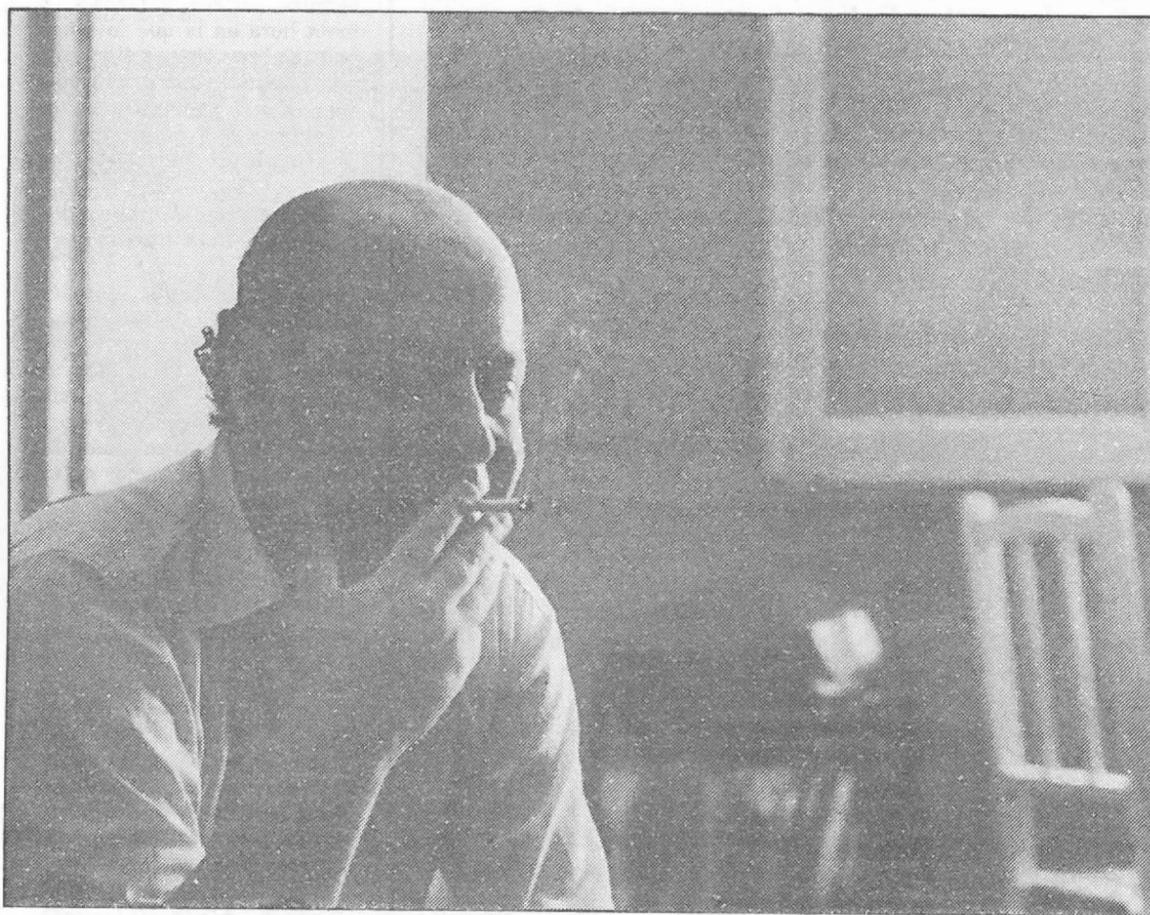
ral que refuerce la carga interna del poema.

—¿Persistió este comportamiento marginal?

—Bueno, a los diecisiete

ningún paso concreto para publicar ni para exigirme determinado ritmo cronologizado de tareas. Para mí la poesía no es un trabajo y se constituye en lo que está más allá de los mecanismos de la estructura social. Una lectura de mi poesía con este tipo de advertencia puede revelar todo el margen de gozo iracundo, propio y libre frente a un mundo que produce incidencias coactivas, estrecheces, roces y estrangulamientos. En fin: para mí la poesía es el mundo de la libertad, de la libertad casi en un sentido absoluto.

—¿Cuáles fueron sus primeras lecturas?



años me fui a Buenos Aires donde viví hasta los veinte, y a pesar de que ya entonces tenía amigos como Alfredo Vilariño, que después se fue a vivir a Francia, y Martín Cluté, que es director de televisión, y a quienes yo mostraba algunos de mis poemas, mi primitivo comportamiento de lo secreto y lo marginal ya se había convertido en una especie de mecanismo vivencial. Era la confirmación de mis primeras situaciones y de mis primeros comportamientos. Al ser yo quien establecía las reglas del juego de la comunicación, que era secreta y clandestina, no tenía ningún margen de compulsión frente a lo social. Era un acto anarcoide y altamente gratificante el hecho de escribir y mostrarlo a quien yo quisiera.

Y esta es la actitud que persiste al sus primeros poemas a los 35 años y el primer libro 25 años después.

—Exactamente. Para mí la idea de escribir no está ligada con la de publicar. Yo nunca

—Una amiga de mi abuela, que había sido directora de escuela en Buenos Aires, se apareció un día, cuando yo tenía trece años, con un gran paquete de libros y de papel para escribir. Era papel de tamaño oficio y de colores muy suaves: lilas, rosas. Hermosos. Y libros también: entre los que recuerdo estaba *La cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, la tesis de Schopenhauer, que tenía largas parrafadas en latín, largas parrafadas en griego. Yo leía todo y, obviamente, no entendía nada. En cuanto a poesía, a los 14 años leí por primera vez a Darío que me produjo un gran impacto. En esa época hacía ejercicios en esos papeles de colores, y fui "copiando" las obras completas de Darío. Escribía casi igual que él...

—¿Qué otros autores de poesía leía en ese momento?

—Bueno, mi atracción por Darío era realmente absorbente y varió cuando lo encontré a Garcilaso. Con Garcilaso se

tí la voz y la prosodia de un maestro, sobre todo en ese juego de sentido inmerso en una especie de melodía, que él hace tan bien ¿no? La danza del sentido en la música. Eso percibí y eso me quedó. Después fui leyendo todo lo que encontraba, no hacía una búsqueda muy especial: los españoles en principio, los franceses, los ingleses en traducciones. A los alemanes llegué bastante más tarde.

—¿Leer poesía lo estimula a escribir poesía?

—No, salvo la de Darío y Garcilaso, a mí la poesía no me suscita poesía. A mí me suscita poesía otro tipo de lectura: la historia, por ejemplo, y la filosofía.

un poema, aunque ese poema no tuviera nada que ver con la historia. Era como un ingreso a un *pathos*. Yo entraba en un determinado *pathos* y escribía.

—¿Y la relación con la filosofía?

—Bueno, hubo un momento en el que yo me confundí porque creí ver en la filosofía una búsqueda profunda de la verdad del ser; le buscaba el margen referencial absoluto. Hasta que fui comprendiendo que no, que la filosofía era, también, un problema escritural. Es decir, sin caer en los juegos de Borges, que tienen que ver con otra cosa, la filosofía es un género literario. Sin embargo, no es solamente eso: vista desde cierta óptica la filosofía ofrece también la posibilidad de un respaldo ético. No hablo de la ética como una parte de la filosofía, sino del respaldo ético que hay detrás de toda ontología. Es decir: la consideración del ser es la consideración de lo que puede llamarse "bueno" desde el punto de vista social. Yo encuentro en la filosofía este tipo de respaldo ético, de magma, que en cuanto aparece y se lo aprehende se desprende de él la posibilidad de una armonía social. La filosofía me ofrece, entonces, la carga fértil de la utópico; la carga movilizadora de lo utópico. Esto es lo que tiene de dinámico y de generador. Por lo menos es uno de los estados a partir del cual escribo...

—¿Cuáles son sus lecturas de cabecera, aquellas a las cuales siempre recurre?

—A Darío, que ya es casi un berretín, un amor. A Montale, a Drummond, a Pound. No es que los una nada en particular; soy yo, que los siento en mí. En cuanto a Montale, él tiene, para mí, el sortilegio de lo gestual en poesía, de lo que aparece como un gesto; eso que tiene que ver con la figuración de la dinámica física y su capacidad sintética, transfigurada en palabra, en texto; eso veo en Montale, eso siento y cada vez me parece más grande. Mientras que Drummond fue —y es— para mí una figura épica sobre todo, temáticamente hablando: el hombre justo en situación de comprender su vida. ¿Y de Pound qué puedo decir? Hizo una obra ciclópea, monumental. A Pound lo veo y lo siento como a Darío.

—¿Y entre los argentinos?

—Leopoldo Lugones

—¿Por qué?

—Fundamentalmente porque es un gran poeta. Yo encuentro en Lugones, por primera vez en la literatura argentina, un intento de acceder a ese tipo de grandeza que yo veía en la historia. No la grandeza del gesto soberano, sino el esfuerzo, la habilidad y la pasión por conjugar el caudal afectivo con los problemas de la verdad extensa y social. Y creo que Lugones produjo el traslado textual de esa escisión y que

Aldo Oliva

Epigraphica del Ehret (1976)

I

Ya girado sobre el paño de otoño
el loco corazón, en el conjuro
vano de Aldebarán, gema cegada
por la deflagración del equinoccio,
eleva el sortilegio del derrumbe
donde la calle Santa Fe de entonces
se abría como el Lago del Averno
y sus riberas eran sospechosas.
Despojada de mí, mi propia huella,
por las viejas veredas arrasadas,
borda el razonamiento mutilado
del clamor errabundo del deseo:
prosodia de dolor, acento de ira,
vestigios ultrajados de la letra
de amor radial que se quebró en la boca.

Seres de dulce impregnación -la sombra
fugaz de la palabra y la palabra
leve de la sombra-, ahora, sin embargo,
sueñan para tu nombre en la memoria
los vuelos de la música de Octubre,
la mano límpida bajo el sol real.
Y una aliteración sobre las piedras
alude a la cadencia desolada
donde en silencio, duros, nos miramos.

II

Ahora escribamos la palabra MUERTE
en la blanca extensión desanimada,
para que arrecie ubicua la derrota
en la diáfana vana que se engarza
al textual nacimiento de la noche
sobre el papiro axial de la ventana
que en el diáfano prodigio la prodiga,
como en el recuerdo, íntima y lejana.

Ahora vamos, ciñiendo la madera
perenne del convite, la apagada
escoria del fervor a remover,
bajo los imbornales, en la napa
unívoca del limo, ya sin una
urgencia de pasión en la mirada.

Ahora alcemos la crítica que el sueño
inseminara en la verdad soñada
para que develase en la tiniebla
la diadema de amor enajenada.
Hasta el tope de piedra donde el musgo
destila el tiempo sobre las fachadas
el gesto subirá. No habrá testigos
que griten la verdad de la parábola.

Ahora, Hamlet, sigamos los helechos
innúmeros y las sirtes del mapa
donde el dedo suscita la tersura
recóndita doblegada en el nácar;
y el tránsito dorsal de la caricia;
y los dones del vino y los del agua;
y la visión de un cuerpo mutilado,
mutilado... Ya está escrita en el alba
la historia azul de la palabra SOMBRAS:
recomenzar la realidad callada.

III

Sí. Que ahora se detenga
la unción de la púrpura en la mano.

No para consagrar el movimiento
que se insinuaba en la penumbra
de la sangre,
tácito como la perla, destinado,
bajo la luz, a su revelación:
la noche iluminada abdicó sus riberas
y, pétalos remotos,
las falenas yerran por el mundo.

No para que en la azalea se conciten,
imantados del signo del poniente,
en prolija visión,
lo tierno y lo mortal,
ensangrentados:
en la ergástula de cemento, sellada,
pena el color, caído.

No para subir hasta la frente
de ningún hombre o al alto
lecho del séquito de Helena:
danza en el sueño el logos coronado,
arden -sólo en el sueño-
las conjunciones de la carne.

No -en la memoria
titila un brote de cristal-
para abolir la eternidad perdida.

Pero que ahora se detenga
la unción de la púrpura en la mano:
esplendor en el rastro, una
insumisión en la quietud,
corola de silencio, llama
tenaz en la borrasca,
ojo
hialino de lo real.

Veamos, Hamlet, su arduo advenimiento.

IV

Bajamos a beber,
Copa de Adviento,
tu vino sigiloso en la mañana:
de ágata podrá fúlgido miedo
que en cielo se consuma ser llamado,
y reposo de ser,
virtual en la pasión de la amapola;
del Onfalos celeste estruendo mudo,
y lujuria apagada en la palabra.

Pero serás infiel a tu predicación,
amor urgente:
más vasta que las sombras
de tu nombre,
la sed de ti
inscribirá la gracia
que la Historia humilló.
Mierda de persuasión,
mierda de olvido.
Bebamos, Hamlet,
la sangre que en el viento se levanta.

V

NAU
(estela alejandrina)

Levísimo pañuelo
de tránsito encantado,
¿le dará tu caricia
consumación al vago
presagio de la noche
rosada que crecía?
¿Veré como tu mano
redime la ceniza
rosada que danzaba
en el venero de oro?
¿El secreto preclaro
que opalesce en tus ojos
reencenderá la llama
doliente que velaba
en la rosada esfera?
Matrices de ultrasueño,
tempranas, nos convocan
para el renacimiento
o la locura. Dulce
e inescrutable existes.
Hipnos guarda tu nombre
y en él grita el deseo.

sus extensiones estrictamente
políticas no son más que una
consecuencia de esa pasión. No
de otra manera podemos consi-
derar, incluso, el fascismo de
Ezra Pound. Los poemas sim-
bolistas de Lugones son una
gran poesía a la que yo le en-
cuentro cada vez más maravi-
lla. Poesía de la cual —por otra
parte— en la Argentina medio
mundo es deudor, empezando
por el mismísimo Borges...

—Sin embargo la objeción
que le hace Borges a Lugones es
la de que es un escritor artifi-
cial, que siempre está buscando
algún tema sobre el cual verter
su vocabulario.

—Creo que Borges cuando
dice eso habla de sí. Pero pre-
fiero detenerme en Lugones: yo
creo que él tenía una intencio-
nalidad un tanto extraliteraria
e inclusive su muerte es la cul-
minación de una lucha perma-
nente contra el *fatum* social.
Yo creo que esto respalda la le-
gitimidad y la gravedad de la
búsqueda de Lugones. Grave-
dad en el sentido que le dio al
término Ortega y Gasset, y
mala hora en la que lo tengo
que nombrar. Ortega dijo —esto
no es textual— que se es grave
cuando se están tratando los
problemas que pasan por el
centro de la existencia personal
y social. Creo que Lugones sintió
realmente esa gravedad y
esto a Borges lo asusta un poco.

—Y poéticamente, ¿qué nos
deja Lugones?

—Los mejores logros del
simbolismo. Esa capacidad de
sugerencia que en la poesía
argentina sucede luego —y por
otros caminos— en Juan L.
Ortiz. Lugones es mejor poeta
que Samain, que Heredia. Y
además, escribía en castellano.
Sin embargo creo que la verda-
dera prosapia de Lugones tiene
que ver con el romanticismo. El
es un romántico y no hay más
que leerlo a Hugo para darse
cuenta. Su relación tiene que
ver con ese aspecto del roman-
ticismo que implica una
búsqueda permanente, varia-
da y apasionada: una pasión en
la que se le fue la vida. En este
sentido, otra vez, lo de Lugones
es grave. Y no solemne.

¿Qué es lo que lee de la
poesía argentina que
se escribe ahora?

—Leo poca poesía argentina
y salvo circunstancias ocasiona-
les, como las entregas de las
revistas, no he leído demasia-
dos textos ni me he detenido en
ellos. De todos modos me sien-
to un poco afuera de lo que he
leído hasta ahora. Mis últimas
lecturas intensas de poesía
argentina son de los de la gene-
ración del '50, que es mi gene-
ración. Sigo leyendo a Bayley a
medida que aparecen sus li-
bros. En un momento me pare-
ció que era un poeta importan-
te, pero ahora se me ocurre que
su obra está un poco congelada,
que no ha desarrollado lo sufi-
ciente lo que hacía diez años
atrás. Otro a quien leo y siem-
pre me ofrece un cierto encanto
es Madariaga. Si bien nunca
zafó de sus consecuencias su-
rrealistas o parasurrealistas,
es siempre un exquisito desde
el punto de vista de la tierna
textualización, en un lenguaje
que en apariencia tiene una
especie de delirancia agresiva.
Lo que se decanta es este as-
pecto sutil y no tanto la fasti-
diosa avalancha de los surrea-

listas más ortodoxos, tanto ar-
gentinos como franceses.

—¿Qué injerencia tuvo en su
obra la lectura surrealista?
Porque vemos allí algún tipo de
esguince surrealista, algún
tipo de libertad metafórica de
la imagen...

—Sí, es la lectura de
Eluard, sobre todo de Eluard,
a quien también vuelvo a leer
ahora. Para mí en Eluard hay
una especie de consideración
tan sutilmente facetada sobre
el amor que se parece un poco
al amor absoluto que menciono
yo en mis poemas. Cuando yo
hablo del amor absoluto estoy
pensando en el abrazo textual
que hace Eluard con respecto
al problema del amor. Un amor
que se mueve en un margen de
superficialidad, en el sentido
de extensión que tiene esta pa-
labra y facetado en el recorte
de la tensión posible. Claro
está que Eluard no hace un
análisis profundo de las con-

“Los poemas
simbolistas de
Lugones son una
gran poesía a la
que yo le encuentro
cada vez más
maravillas. Todo el
mundo es deudor
de él, empezando
por Borges...”

tradiciones internas de la re-
lación amorosa —cosa que
hacen Eliot o Pound. Lo suyo
está más cerca de una esponta-
neidad un poco *naïve*, pero sus-
tentada en una extensión y en
un plañd...

—Vemos que en su poesía
hay un gran porcentaje de este
vuelo surrealista y por otro
lado lo vemos a Darío proyec-
tando algún tipo de enseñanza
métrica: el alejandrino, el octo-
sílabo. Es este un especie de
matrimonio extraño ¿no?

—Todos los matrimonios
son extraños— e inútiles.

—Este por lo menos dio
como resultado un hijo afortu-
nadamente feliz.

—Los mejores hijos a veces
son bastardos, son hijos de aco-
plamientos pasajeros, no tie-
nen la presión de los padres.
Los grandes personajes de la
historia —muchos de ellos por
lo menos— a partir de la Alta
Edad Media son hijos bastar-
dos... es singular. Yo —y esto
no tiene que ver con lo que
acabo de decir de los grandes
personajes de la historia— me
siento un hijo ilegítimo de esta
cultura y de este sistema. Tal
vez por eso, también me surfi
en el ámbito marginal de la
libertad iracunda.

—¿Quiénes son los hijos le-
gítimos?

—Aquellos que flotan sobre
el mar. Los que quieren esta
cultura.

El futuro como poética

“Y los objetos como testimonios: una taza de porcelana junto a un equipo de audio en *El Sacrificio* o vieja manpostería junto a autos voladores en *Blade Runner*. Los objetos: una obsesión para el posmodernismo. Objetos que se reflejan en objetos o que están cumpliendo viejas funciones en medio de las nuevas (...); objetos que nos contienen sólo en un fulgor pasajero (...) En el principio están las cosas, rezaría el evangelio posmoderno (pruébese mirar la imagen propia en la pantalla de un televisor apagado, por ejemplo)”.

por
Jorge Ricardo Aulicino

Cuando se trata de establecer la tendencia poética de una época, o más bien la poética de un momento, es un buen sistema observar dónde está la poesía ubicada, fuera de los libros de poesía. La poesía suele ser un estado de indignidad que precede a los textos; los románticos la experimentaban seguramente frente a la naturaleza; los renacentistas, ante el cosmos. Hace un tiempo, la poesía comenzó a trasladarse al cine, a los videoclips y a la música.

No creo que la naturaleza la produzca ya, excepto cuando la vemos a través de la pantalla de un televisor.

El estado de impotencia del cual surge la poesía es de este origen: una vez, Alberto Girri dijo que experimentaba frente al motor de un auto la misma sensación de misterio que el profano frente a un poema moderno. La función de la poesía -el texto- aparece clara en esta confesión casual; el texto poético (manipulado ex profeso de este modo) equilibra el mundo. Puede haber mecánicos y técnicos electrónicos que hayan perdido la sensación de indignidad frente al universo actual (que es un universo mecánico y electrónico), pero habrá siempre poetas que le recuerden que el misterio perdura.

Y si la función del texto aparece clara en la frase de Girri, también surge de ella en qué mundos se nutre el poeta actual: Girri citó un motor, no una rosa.

Hace tiempo pues —Girri es un hombre de cierta edad— que la poesía viene hablando de otra cosa, a propósito de motores. De este modo, casi siempre, se ha escrito poesía en el mundo; Góngora y Quevedo estaban más cerca de Copérnico que Marinetti de la ciencia de su tiempo. No hacía falta hablar de automóviles y aeroplanos para indicar en qué tiempo se estaba escribiendo poesía. Vallejo se lo recordó a los surrealistas en algún artículo.

Hoy, la poesía se está escribiendo contra los videoclips y la visión televisiva del mundo. Y también desde allí, desde los medios electrónicos; el cine, la música. Algunos manipuladores de estos medios -comencemos la lista con Tarkovsky, con Ridley Scott, con Brian Eno, y dejémosla abierta- parecen proceder con cautela frente a sus instrumentos. Es como si los desafiaran y forzaran a no olvidar de qué estado proceden; justamente, de aquel estado de

indignidad, de indigencia que lleva a un poeta a confesar su impotencia frente a un motor. Dicho de otro modo: como si el mecánico rezara ante un automóvil. Simétricamente, como si el poeta lo hiciera frente a la máquina de escribir. Desde luego, se han escuchado letanías en los talleres mecánicos y creo ver golpes a la máquina en algunos libros.

sía, desde Cátulo, por ejemplo). Y como la intensificación de la producción de objetos y del consumo de objetos tiene relación directa con la cantidad de desperdicios que produce la humanidad, también es posible percibir en la poesía un mayor o menor grado de contaminación. En la poesía de este fin de siglo, la contaminación, tratada poéticamente, llega a un grado muy alto.

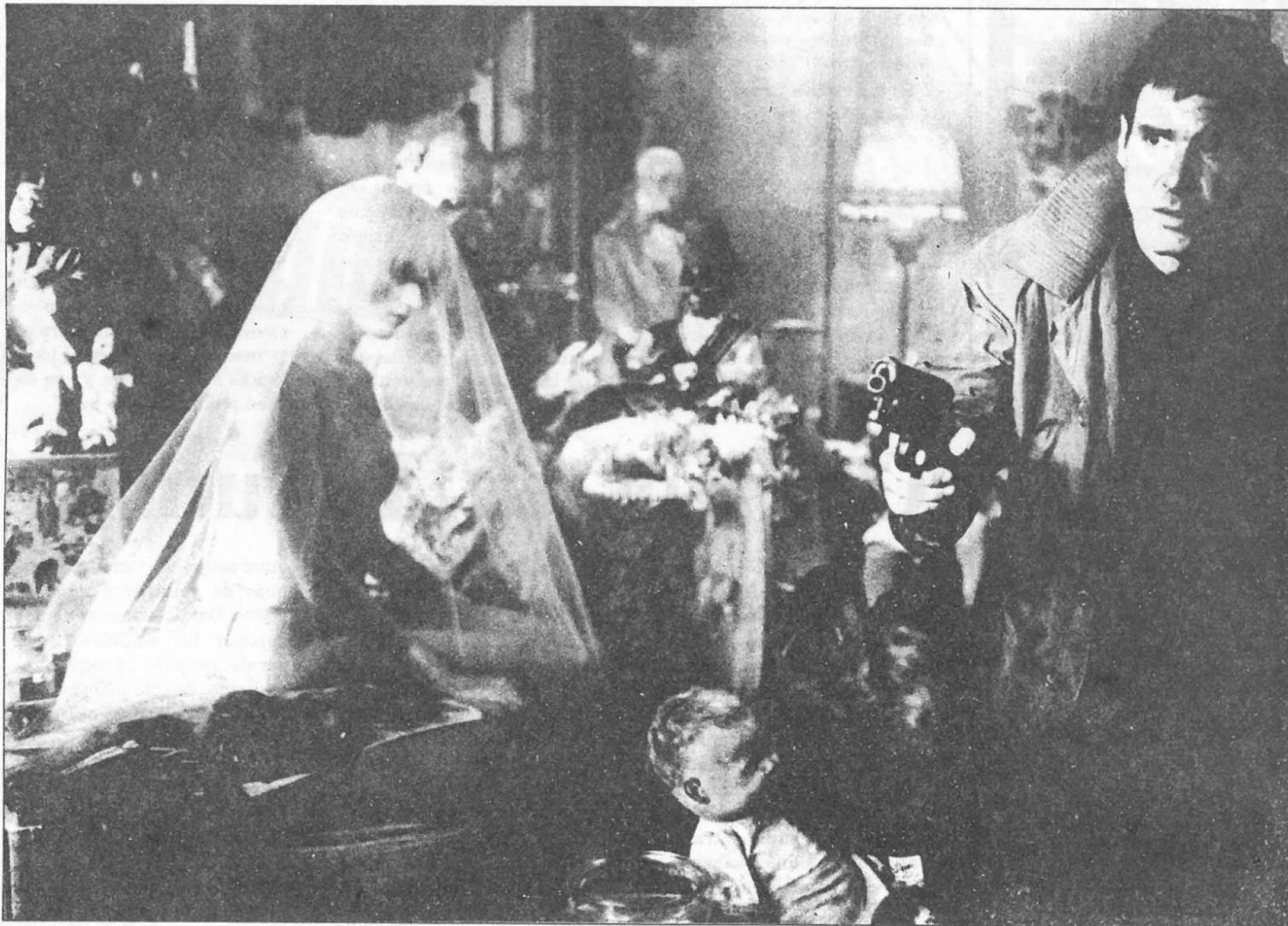
En torno a esta concepción de la poesía, gira la noción de lo posmoderno. Los modernos trinan ante la palabrita. “¿Qué”, dicen, “¿ahora resulta que las vanguardias fueron ingenuas?”. Y como ya habían hecho un buen paquete con las vanguardias artísticas, el psicoanálisis y el marxismo, los pelos se le ponen de punta ante cualquier cosa que relacionan con la posmodernidad. Y exactamente relacionan cualquier cosa con eso. Acabo de leer un

los intelectuales (posmodernos) cualquier cosa menos felicidad. La posmodernidad no es responsable de que el esquema moderno cerrara -para algunos- tan perfectamente. Dicho en palabras simples, que el surrealismo, el marxismo y el psicoanálisis parecieran caber tan cómodamente en una concepción evolutiva de la cultura. Habría que analizar con mucha finura aquellos fenómenos para ver dónde se ubicaba exactamente lo *progresista*. Pero si vamos a relacionar mecánicamente los movimientos culturales con el poder de su época, podemos terminar creyendo que Tristán Tzará estaba financiado por el imperio austro-húngaro.

Los medios electrónicos tienen ideas -aunque la sencillísima demostración de Eisentein no haya sido aprendida-, y una consecuencia de algunas de las ideas de los medios es la

nen una clara noción de este estado de cosas. Cuando Bergman ve las películas del soviético Tarkovsky dice: “filma la realidad como un reflejo”. Tarkovsky vive un sueño realizado. Cuando filma *El sacrificio* (la anécdota: un hombre que, en medio de un clima extraño y enrarecido, promete renunciar a todo lo que tiene si la humanidad se salva de una catástrofe inminente), lo hace diciendo que en el mundo queda cada vez menos lugar para una vida espiritual. Cuando el inglés Ridley Scott filma *Alien* en Hollywood, lo hace explotando todos los recursos de la industria del espectáculo, pero convierte las bodegas del carguero espacial Nostromus en un espacio extraño, por momento las entrañas de un buque de carga, por momentos los subterráneos de un castillo medieval. Tengo por acá un artículo que Julio Orione escribió en el desapare-

FOTOGRAMA DEL FILM "BLADE RUNNER"



En los mejores poemas que leí desde *Trilce* o *La tierra baldía*, por poner algún punto de partida, los poetas parecen moverse en medio de campos gravitatorios desconocidos; y de este modo escriben de acuerdo con el nivel de conocimientos de la época.

No he visto, en esos poemas, demasiadas referencias al cosmos, a las máquinas espaciales, a la energía atómica o a los sistemas computados, pero todos dan la sensación de haber sido escritos en el tiempo de la energía atómica, la ley de la relatividad, los sistemas computados y la cosmonáutica (en realidad, siempre los buenos poetas parecieran moverse en medio de campos gravitatorios desconocidos, pero recién hoy podemos reconocer la noción de campo gravitatorio en la poe-

artículo de José Antonio Díaz en *Página 12* donde se coloca el punk, los sacos con hombreras de José Luis Manzano y el neoconservadorismo de Ronald Reagan en el paquete posmoderno, el otro paquete. De modo que allí entran ciertos movimientos culturales, la moda y la política. Este es un modo de hacer política nada moderno.

El método de decir que una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa, nunca da resultados honestos cuando se trata de ver el estado de la cultura. Generalmente, allí las líneas no definen terrenos claros. El posmodernismo no aparece ciertamente como enemigo de las vanguardias; más bien resulta de ellas. Reagan es un fenómeno posmoderno, desde luego, pero eso produce en

presencia de un cowboy en la Casa Blanca. La existencia de esta ficción real es producto de que las imágenes electrónicas son ideas y de que las ideas electrónicas son a su vez altamente contaminantes.

Las vanguardias, ya que hablamos de eso, siempre pensaron que estaban produciendo un cambio “revolucionario”. Muy bien, lo produjeron. Vivimos en el futuro de las vanguardias. Y toda la poética del mundo moderno no es otra cosa que un sueño realizado. Por fin, se producen algo más que simples encuentros fortuitos de paraguas y máquinas de coser sobre una mesa de disección.

Ahora bien, los artistas que yo llamaría posmodernos —lo son porque deben serlo, por qué no?—

cido diario *Convicción* cuando se estrenó la película: le reprochaba a Scott tamaña falta de imaginación tecnológica. Pero es que Scott no estaba haciendo literatura de anticipación. Tampoco Tarkovsky se propuso imaginar futuros tecnológicos cuando filmó *Solaris* (la novela de Stanislaw Lem) o *La zona*. En cuanto a Scott, no parecía una casualidad que la cabina de su nave espacial estuviera cubierta de planchas de plástico premoldeado, como el interior de cualquier heladera, o que su computadora resultara francamente anacrónica. Demostró en su máxima película, *Blade runner*, que el hombre quizá sea capaz de producir humanoides, pero no de evitar la polución, la contaminación cultural y la superposición del

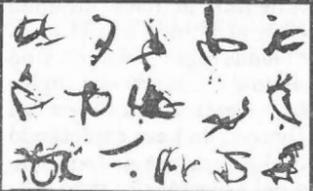
(sigue en pág. 6)

EDICIONES
ULTIMO REINO

presenta sus novedades

EL LIBRO DE
UNOS SONIDOS

Catorce poetas del Perú:

XAVIER ABRIL - MARTIN ADAN -
CARLOS GERMAN BELLI -
FRANCISCO BENDEZU - LEOPOLDO
CHARRARSE - JORGE E. EIELSON -
AMERICO FERRARI - CESAR MORO -
CARLOS OQUEUNDO DE AMAT -
ALEJANDRO ROMUALDO -
SEBASTIAN SALAZAR BONDY -
JAVIER SOLOGUREN - BLANCA
VARELA - EMILIO A. WESTPHALEN

Selección de REYNALDO JIMENEZ

El arte empieza donde
termina la tranquilidad.
César Moro

SE CUENTA QUE PIZARRO LE ENTREGÓ LA BIBLIA A ATAHUALPA AFIRMANDO QUE CONTENIA LA VOZ DE DIOS. EL INCA SE LA LLEVO AL OIDO. DESPUES DE UN INSTANTE RESPONDIÓ: "NO SUENA".

ESTE LIBRO, QUE REUNE DIFERENTES VOCES DE POETAS PERUANOS CONTEMPORANEOS -LIGADOS POR EL DUDOSO HILO DE LA NACIONALIDAD Y LAS GENERACIONES- SE PROPONE, PUES, COMO LIBRO DE SONIDOS.

TODO LIBRO DEBERIA SER UNA CAJA DE RITMOS. (R. J.)

MINIMO FIGURADO

—Sergio Bizzio—

BLOCK POTOSI

—Oscar Vitelleschi—

PAISAJE CON AUTOR

—Jorge Ricardo Aulicino—

LA GOLOSINA CANIBAL

—Guillermo Piro—

LA ESCRITA

—Teresa Arijón—

CUADERNO DEL PEYOTE

—Carlos Riccardo—

(prólogo de Oscar del Barco)

LAS MINIATURAS

—Reynaldo Jiménez—

TRAFFICO DE ARMAS

—Claudia Schliak—

EL CARILLON DE LOS

MUERTOS

—José Kozer—

ALAMBRES

—Néstor Perlongher—

RETRATO DE UN

ALBANIL ADOLESCENTE

(+LOS TIXTERES) (e/p)

—Carrera/Cerro—

PALACIO DE LOS

APLAUSOS (e/p)

—Carrera/Lamborghini—

SANTA RITA (e/p)

—Carlos Basualdo—

EL DESIERTO DE LAS IDEAS

—Raúl Vera Ocampo—

Coediciones con Tierra Firme:

EROICA

—Diana Bellessi—

INTERRUPCIONES I

—Juan Gelman—

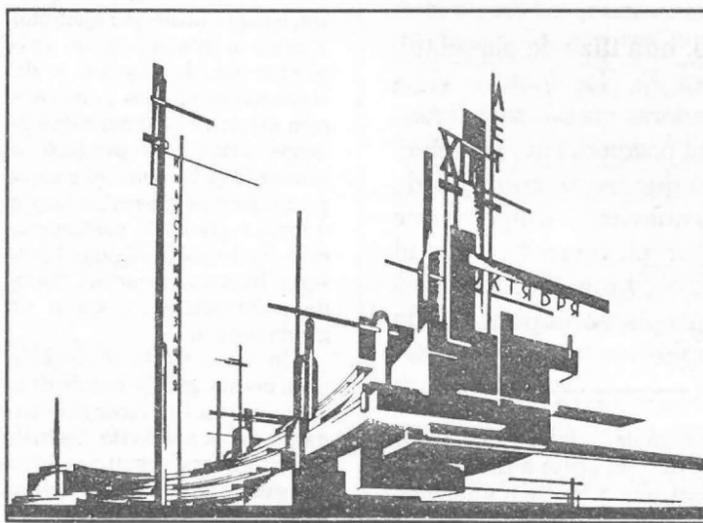
Av. Juan B. Justo 3167
1414 - Buenos Aires, Argentinaen venta en J. B. Justo 3167, Independencia 1860,
Rodríguez Peña 452, Suipacha 1053, Corrientes 1555,
Corrientes 1704, Uriburu 1015, Las Heras 2225, etc.DISTRIBUYE CATALOGOS srl
Independencia 1860, Bs. As.

Novedades de Moscú

(MOSCU). Así como en Europa occidental los aires de la posmodernidad resucitaron el interés hacia el futurismo y, en general, el arte de los años 20 (ver *Diario de poesía* N° 3), lo mismo parecen producir la "perestroika" y la "glasnost" en la Unión Soviética. Comentando la exposición "Arte y revolución" (pintura, escultura y grabados de los 20), en la Galería Tretiakov, a principios de este año, la comentarista Ala Grachova escribió en *Novedades de Moscú* que el arte de aquel período "hoy, se nos presenta como algo muy consonante con el espíritu de nuestros días. Es moderno, como era hace muchos años, es enérgico y posee la eterna juventud de un combatiente caído a los veinte años de edad".

Recuerda Grachova que, entonces, "en medio del hambre y el desbarajuste" de la guerra, "Rusia vivió una intensa vida cultural", con proliferación de exposiciones y aparición de grupos artísticos con nombres tales como "Sota de copas", "Rosa azul", y "Flor de fuego". Tras describir algunas de las obras expuestas en la muestra ("Nuevo planeta" de K. Yuon y "Plaza Roja, 1917", de Kandinsky, entre ellos), dice la comentarista que "en aquel clima de entusiasmo revolucionario parecía que no existían problemas imposibles de resolver": los artistas decoraban los

IAKOV TCHERNICHV. PROYECTO DE TRIBUNA, 1929



trenes y los barcos, hacían carteles, iban a las fábricas y a los talleres, organizaban escuelas de arte en provincias y museos (sólo en 1919-1920 se fundaron 30 museos, que obtuvieron más de mil obras). "¡Nos apoderamos del día de hoy!", exclamaban A. Pévzner y N. Gabó en su "Manifiesto realista".

"Pero el día de mañana —añade Grachova— ya no era el suyo. El uniformismo no necesitaba la abigarrada gama de sus talentos: llegó la época del pomposo y pacato 'realismo protocolar'. El bello y furioso arte de los años 20, la 'vanguardia rusa', la vanguardia del arte mundial, por muchos años fue a parar a los depósitos de los museos". La periodista sintetiza la situación con una cita del poeta Osip Mandelstam,

una víctima de Stalin: "Yo estoy en deuda con la revolución, pero le hago un pago que ella no necesita".

La nota de *Novedades de Moscú* valora el hecho de que "hoy, vuelven los nombres de la historia, se van llenando las lagunas en la literatura nacional, y contemplamos con gran atención las obras de pintores que no pudimos ver en la vida de varias generaciones", pero si bien advierte que "se habla mucho del cambio", deja pendiente esta pregunta: "¿Podemos esperar que promuevan cambios radicales en la política artística las mismas personas que antes prohibían las exposiciones de pintores cuya obra no se inscribía en esquemas ideológicos anquilosados, y que siguen prohibiéndolas hoy?".

Gringos en Tucumán

(BUENOS AIRES) Apenas traspasada la puerta, a la derecha, hay un volumen con los poemas completos de Cummings; casi al lado están los de Lawrence Durrell, los de Allen Ginsberg, los de Pound, Eliot, Ferlinghetti. En las paredes hay fotos de escritores. Al fondo, de corbata, clasificando libros, está Danilo Albero. Habla rápido y tiene una extraña tonada que hace difícil saber de dónde es. Cuenta que *Joyce, Proust & Cia.* es la tercera librería de un grupo familiar cuya actividad en Argentina y Brasil abarca casi un cuarto de siglo. "La primera librería —recuerda Albero— fue el Centro Internacional del Libro, en Mendoza. Fue en la década del sesenta. Allí se presentaron, en los 'Jueves Culturales', las obras de muchos escritores que formaban parte del boom de la literatura latinoamericana: Cortázar, Marechal, García Márquez... Había también otros no tan nuevos —como Villon— ni tan latinoamericanos —como Brassens—; después, en la década que va del setenta al ochenta nos trasladamos a Brasil." En este punto empieza a develarse el misterio de la tonada —Mendoza, Brasil— y, asimismo, uno descubre que no se puede fumar, Danilo, ajeno,

continúa la historia: "En Río abrimos la librería Multimedia Internacional. Era una librería especializada en literatura angloamericana e hispánica y también en crítica literaria."

Hace tres años la familia empezó a estudiar la posibilidad de abrir en Buenos Aires una librería, especializada esta vez en literaturas en lenguas extranjeras y en crítica y teoría literaria. La idea fue de E. Rosel Albero, el fundador de la librería mendocina y el actual propietario de Multimedia Internacional. "La idea —dice Danilo— es trabajar solamente el área de las literaturas inglesa, francesa, italiana y portuguesa en idioma original. En portugués *Joyce, Proust & Cia.* es pionera en nuestro medio, ya que no existen en Buenos Aires negocios con stock permanente en esta lengua. tampoco está descartada la posibilidad de tener literatura y crítica en español, los libros que nadie trae", se apresura a agregar Danilo.

Aprovechando una pausa, impuesta por la entrada de un cliente, hay tiempo para curiosear. A la izquierda, Bandeira, Drummond y Ferreira Gullar; a la derecha, Pavese, Ungaretti y Montale. Son dos delanteras que harían el orgullo de cual-

quier selección nacional. "Después de veinticinco años —vuelve Danilo— hemos podido apreciar las ventajas, tanto para el propietario como para el cliente, de este tipo de negocio especializado. En Buenos Aires hay varias librerías especializadas —en arte y diseño, en arquitectura, en ciencias médicas—, pero ninguna en literatura y crítica en otras lenguas. *Joyce, Proust & Cia.* piensa llenar ese vacío para el lector exigente." ¿Cómo? "Elaboramos periódicamente listas temáticas por idioma. Las listas están a disposición del público o se envían por correo a quien las solicite especificando su tema de interés. También traemos libros por encargo."

Desde la ventana del primer piso de Tucumán 1545 se ve que el sol baja. Y en la calle, con un cigarrillo debidamente encendido, las asociaciones vienen solas: el segundo piso de Shakespeare & Co., en París, donde la compra de un libro es suficiente para pasar allí la noche charlando o leyendo; el sótano de Pigmalion, en Corrientes; la mitológica Galatea, cerca de Florida. La existencia de una nueva librería debe ser motivo de alegría, por los libros, la charla, el café, aunque no dejen fumar.

(viene de pág. 5)

barrio chino en una ciudad convencionalmente futurista.

Si menciono a *Blade runner*, *La zona*, *Solaris*, *Alien*, *El sacrificio*, también puedo mencionar la música de Eno, y la de éste con David Byrne (*Mi vida en el arbusto de los fantasmas*), y mucho más, como emergentes notorios del posmodernismo.

Mirados desde este ángulo, los punks y las hombreras de Manzano son menos inquietantes que el cowboy de la Casa Blanca y no merecen ponerse en el mismo "bando". Quien lo hace, incurre en un ridículo muy posmoderno.

En cuanto a lo que el arte hace en esta época de dolorosas agonías, se puede agregar más. En general, concibe la cultura como una epopeya, muchas veces dramática. Sólo que encuentra que en ella no hay lugar, demasiado lugar, para una reflexión del espíritu, como comprobó Tarkovsky. Esto es, la posibilidad de que se vea que el futuro -abarcativo, cósmico- llegó por fin; y que en él, el planteo de algunos problemas del hombre sigue siendo el mismo. Cuando muere, un humanoide de Scott musita un poema: "He visto naves de guerra ardiendo en el hombro de Orión (...) Y estos recuerdos se perderán en el tiempo, como lágrimas en la lluvia."

Vemos una especie de totalidad que comprende las masas galácticas y las plantas de hierba; un cardo en el aire y la explosión de una galaxia; delicados objetos electrónicos descartados como chatarra; salas de terapia intensiva y edificios abandonados sin terminar; aceite, sangre y noticieros. Y los objetos como testimonios: una taza de porcelana junto a un equipo de audio en *El sacrificio* o vieja mampostería junto a autos voladores en *Blade runner*. Los objetos: una obsesión para el posmodernismo. Objetos que se reflejan en objetos o que están cumpliendo viejas funciones en medio de las nuevas; que son tirados y abandonados —como los pedazos de loza, detrás del monasterio, esperando la resurrección, en el poema de Ernesto Cardenal— objetos que nos contienen sólo en un fulgor pasajero. Pero nunca hubo una posibilidad tan plena de abarcarnos desde la realidad. Hemos creado objetos en tanta cantidad, que cualquiera de ellos es capaz de devolvernos un reflejo enigmático. En el principio están las cosas, rezaría el evangelio posmoderno (pruébese mirar la imagen propia en la pantalla de un televisor apagado, por ejemplo). Los objetos nos retratan por fin, inconclusos nosotros, extraños. El principio es de nuevo la realidad pero la diferencia es que ya no hay realidad que no sea creación humana: casi se diría, ninguna realidad es hoy totalmente natural. Un paisaje remite a una postal o una película. Una hoja de hierba es un planteo intelectual. Y así.



LEON FERRARI nació en Buenos Aires en 1920. Trabajó en escultura y otras técnicas. En 1976 se radicó en Brasil, donde realizó diversos trabajos con temas religiosos de "condena a nuestros dioses", según sus propias palabras. El collage que ilustra esta página forma parte de una "Biblia ilustrada".

"El ángel Gabriel fue enviado por Dios a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret, a una virgen desposada con un varón que se llamaba José, de la casa de David; y el nombre de

la virgen era María. Y entrando el ángel en donde ella estaba, dijo: ¡Salve, muy favorecida! El Señor es contigo; bendita tú entre todas las mujeres. Mas ella cuando le vio, se turbó por sus palabras, y pensaba qué salutación sería ésta. Entonces el ángel le dijo: María, no temas porque has hallado gracia delante de Dios, y ahora concebirás en tu vientre, y darás a luz un hijo, y llamarás su nombre JESUS. Este será grande, y será llamado Hijo del Altísimo; y el Señor Dios le dará el trono de

David su padre; y reinará sobre la casa de Jacob para siempre y su reino no tendrá fin. Entonces María dijo al ángel: ¿Cómo será esto? pues no conozco varón. Respondiendo el ángel, le dijo: El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra".

San Lucas 1, 26-35

PLAN NACIONAL DE LECTURA

“LEER ES CRECER”

Talleres del mes de julio:

PROVINCIA DE BUENOS AIRES:

Rivera: Partido de Adolfo Alsina: Centro Cultural Israelita.

Junín: Ministerio de Educación y Justicia Escuela Normal Superior del Profesorado.

San Pedro: Biblioteca “Rafael Obligado”

Bragado: Biblioteca Popular “Belgrano”

Coronel Suárez: Centro de Editores Suarences

Tres Lomas: Biblioteca Popular “B. Rivadavia”

PROVINCIA DE CATAMARCA:

San Fernando del Valle de Catamarca: Municipalidad.

PROVINCIA DE CORDOBA:

Monte Maíz: Municipalidad Secretaría de Cultura.

Las Varillas: Biblioteca Popular “Sarmiento”

Río Tercero: Centro de Apoyo Escolar Interdisciplinario Municipal.

PROVINCIA DE CORRIENTES:

Ituzaingó: Entidad Binacional Yaciretá (Zona Obrera).

Curuzú Cuatiá: Biblioteca Popular “Cuatiá Renda”

Monte Caseros: Proyecto Fronteras

PROVINCIA DE CHUBUT:

Trelew: Biblioteca “Agustín Alvarez”

Comodoro Rivadavia: Universidad de la Patagonia

PROVINCIA DE RIO NEGRO:

Choele Choel: Biblioteca Popular Nicolás Avellaneda.

PROVINCIA DEL CHACO:

Taco Pozo: Municipalidad.

PROVINCIA DE JUJUY:

Libertador Gral. San Martín: Conjunto de Escuelas del Depto. de Ledesma.

PROVINCIA DE LA PAMPA:

Santa Rosa: Dirección Gral. de Cultura.

General Acha: Dirección Gral. de Cultura.

General Pico: Escuela Normal Mixta.

Ingeniero Luiggi: Biblioteca Popular Ing. Luiggi.

PROVINCIA DE LA RIOJA:

Vinchina: Proyecto Fronteras.

PROVINCIA DE NEUQUEN:

Neuquén y Plaza Huincul: Depto. Bibliotecas Populares.

Rincón de los Sauces: Municipalidad de Rincón de los Sauces

Caepe Malal: Proyecto Fronteras.

PROVINCIA DE SAN LUIS:

Mercedes: ENET. N° 2

PROVINCIA DE SANTA FE:

Venado Tuerto: Dirección Municipal de Cultura. Biblioteca “Florentino Ameghino” “Ciclo Adolescentes”

Rafaela: Centro de Empleados de Comercio de Rafaela.

Laguna Paiva: Secretaría de Cultura de la Municipalidad.

Sastre: Dirección de Cultura de la Municipalidad.

Garabato: Biblioteca Popular Circulante “José Pedroni”.

San Lorenzo: Municipalidad de San Lorenzo.

PROVINCIA DE SANTIAGO DEL ESTERO:

Santiago del Estero: Colegio Nacional Absalón Rojas.



SECRETARIA DE CULTURA DE LA NACION
Dirección Nacional del Libro

La diferencia viva

¿Cómo escriben las mujeres? ¿Hay un sitio de exclusión donde sus discursos se organizan? A la frase festiva *vive la difference*, que celebra la diferencia muerta (es decir muda) entre los cuerpos de hombre y de mujer se opone la diferencia viva que respira entre los textos.

Este artículo fue elaborado por Diana Bellessi a partir de intercambios y discusiones con Mirta Rosenberg, las dos integrantes mujeres de este Consejo de Redacción.

por Diana Bellessi

El poema eres tú

El poema eres tú. Cuántas veces, en distinta frase, esta imagen se repite en la historia de la poesía. Cuántas veces la lectora recibe este "homenaje", este tributo que la entrapa en un lugar: el lugar del producto, del ser hecho y no del hacerse y hacer el poema. *El poema eres tú*, desplaza a la lectora y a la poeta, del lugar del productor. Ella es el texto o la página en blanco donde él, una y otra vez, realiza el texto. Donde ella es pasivamente realizada, o donde lleva a cabo, en su propio cuerpo de mujer, moda y cosmética —lábil objeto dirigido por el consenso—, la ornamentación final que presenta el texto, producido por él, para él.

Trabajar con el propio cuerpo y los avatares de su vida, puede conducir a una aventura extraordinaria, si la acción llevada a cabo es transgresiva y no meramente reproductora. El secreto latido de un cuerpo específicamente colonizado en medio de un mundo social que lo determina. Las experiencias de la edad, del amor, de la maternidad, la dicha o tortura del mundo doméstico, las mutilaciones varias que sobre él se imprimen. Y frente a él: el espejo, y el silencio. La imagen reflejada en el espejo, en un intento de *darse* identidad, y en un segundo movimiento, desesperado, por atravesar el espejo, para reconocer una identidad otra, no aquella que estática-mente la sociedad reproduce, sino los infinitos originales de la persona. El espejo devuelve imágenes maliciosas: lo que se espera que sea, lo que han sido nuestras madres y abuelas a costa de la pérdida de su propio yo.

Así, el producto, el texto: mujer que escribe o mujer que lee, inicia el drama: desarmar, volver a dar forma. De lo contrario, como en el mito patriarcal de Narciso, sólo le quedaría el rol de Eco, la ninfa enamorada que reproducía cada frase y palabra de Narciso. La mujer desprovista de texto propio.

Bajo cada épica escrita, pulsa y susurra su contra-texto: el habla y la escritura de las mujeres. Reconocerla, desenmascararla, integrarla luego a la voz altisonante que resalta en la superficie social, fundará una nueva escritura, y probablemente un mundo nuevo. Exige el descenso a una misma, con un discurso prestado: el del productor. La revisión

de la propia vida, frente al espejo de las vidas de todas las mujeres en la historia. Exige audacia y disciplina.

Furia y solidaridad otorgan, a la violencia de esta travesía, poder creativo. Violencia y actividad reparatoria, unidas, componen un ejercicio bien conocido, creo, por las mujeres. El doble rol potencial de madre —que alimenta, cuida y retie-

de emociones y pensamientos, y no en el sermón cuidadoso de la cena para invitados especiales, antesala de la voz pública, de la palabra de poder que obtura, siempre, el poder de la palabra.

Primera parte: La poeta como hija de Dios

Truena Zeus y su cabeza se abre. El cuerpo acorazado de Pallas Atenea se materializa sobre el mundo. Nace adulta y con armadura. La pluma coronando el yelmo que protege su cabeza (¿para que el pensamiento no entre, para que el pensamiento no salga?), sin embargo, escribe. ¿Qué? El mandato de Zeus.

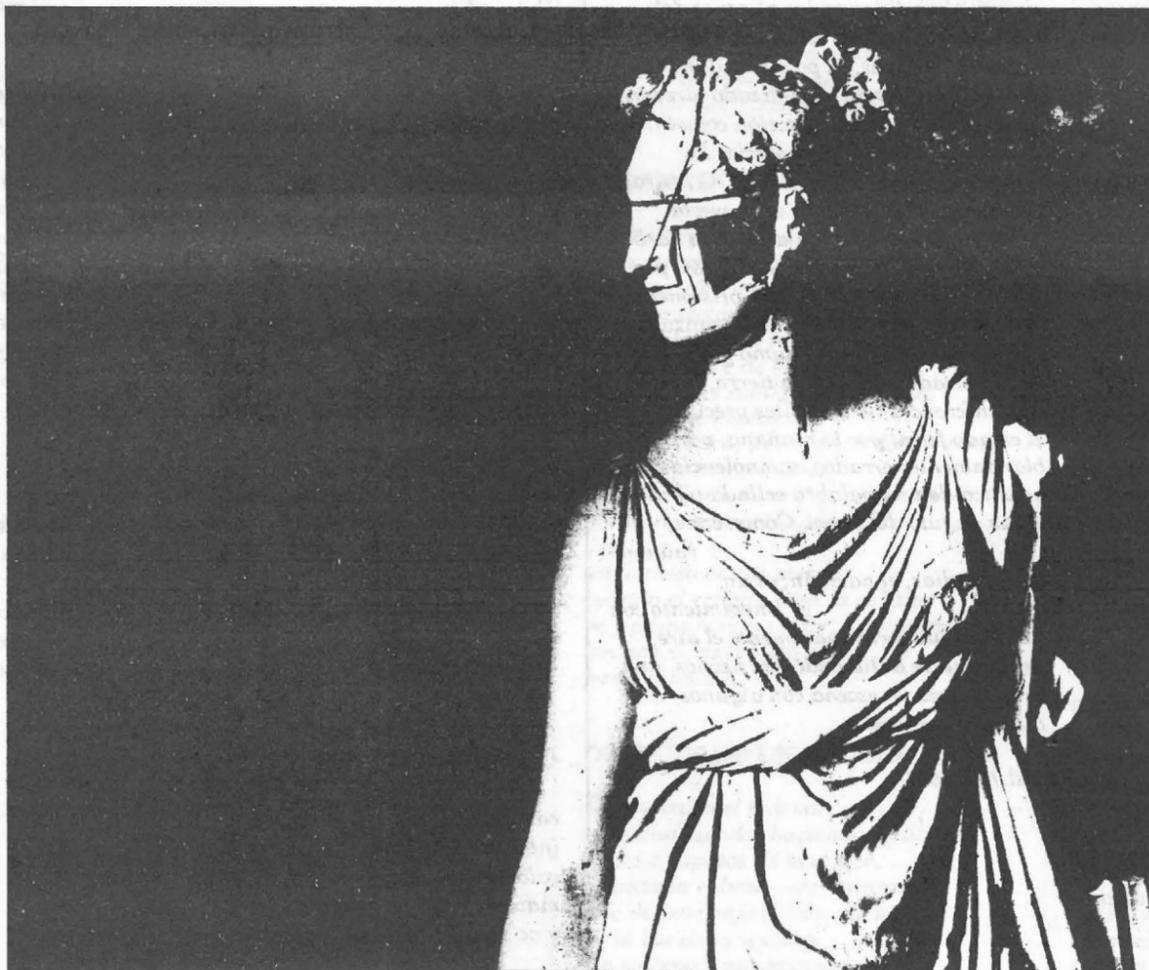
El mandato que esa pluma

de todos los matices que van desde el *outsider* (fuera de la ley) hasta el oprimido. La poeta contemporánea se instala en el sitio del *outsider* —rompe el silencio desde el único lugar posible: la frontera de quien está fuera de la ley (del discurso)— pero su voz connota el silencio de las oprimidas que a lo largo de la historia no encontraron expresión dentro del discurso imperante.

Atenea se pasea por el mundo armada hasta los dientes, asegurándose que aquél sea de su padre. Artemisa duda: "virgen pero no casta", está en tránsito permanente entre el desenfreno de la espesura y la regulación de la cultura, es hija de su padre pero madre de sus hijas: las cría en la espesura, en pleno contacto amoroso con las fuerzas sombrías, caóticas e irrefrenables de la naturaleza y de su propio cuerpo, para

dad no la representa, o al menos no por entero. Creyendo escribirse a sí misma, acaba escribiendo a otro, o podríamos decir que otro se escribe a través de su mano, no como un

*"El poeta,
como diría Klee
apunta a
«hacer visible lo
invisible»,
representa
lo impresentable."*



ne— e hija —en pugna por lograr su propia individuación— constituye a esta hermana, poeta, que escribe en nuestros días. Tiene poco que perder y todo por descubrir. Lugar ideal para inscribir una revolución en el texto.

Quizás por eso, la escritura más revulsiva que he leído en los últimos años ha sido producida por mujeres. Y me refiero a la existencia de una poética absolutamente no pedagógica. Que no pretende didactizar las reivindicaciones, sino que se alimenta de las experiencias oscuras de la propia vida personal y social vistas bajo una nueva luz. Ambigüedad, contradicción, efímeras afirmaciones, como toda revisión demanda, y estado de alerta frente a cualquier categorización y axioma, como toda poética reclama a través de la experimentación y de una práctica no discursiva del lenguaje. Exclamación y carcajadas tejidas en el uchi-cho de la comita, en el discurso

inscribe, circunscribe, en el territorio más amplio del lenguaje, los límites del discurso inteligible: sólo lo presentable es representable. No obstante, es en el confín de este terreno "apto" para la representación donde la poética se elabora. El poema, como quería Klee, apunta a "hacer visible lo invisible", representa lo impresentable. Quien escribe el poema debe necesariamente abreviar de la producción colectiva del lenguaje en su totalidad, y no meramente del discurso establecido que en ese momento da forma al mundo: las aguas más claras no son siempre las únicas potables. La imposición de un discurso da lugar a algunas formas de exclusión: aquellas formas que, por no tener en sí mismas las marcas que identifican al "Creador" (y que por lo tanto, éste desea reproducir en el mundo) no tienen cabida en el universo de representación de ese discurso. El grado de exclusión, o de la travesía

después entregarlas, no a sí mismas, sino a la fuerza reguladora del mundo concebido por el padre; no para que devengan personas adultas, sino para que devengan esposas. Afrodita, al igual que Artemisa, también expresa los residuos de un discurso anterior al de Zeus: desacorazada, los sentidos son su instrumento, y el amor, su sentido. Este instrumento además, deviene arma en el discurso del padre, en su pretensión de garantizar su propia hegemonía.

A pesar de todo, las tres escriben. Las tres inscriben. Lo que difiere es el costo que cada una paga. La primera se sienta a escribir a través de un fenómeno de apropiación masiva del discurso "modelo", e incluso puede lograr buenos productos. Pero tarde o temprano, como ocurre en todo fenómeno de colonización, descubrirá que esa peculiar manipulación del discurso en real-

esfuerzo amoroso de alteridad, sino como víctima involuntaria de una utilización o como cómplice voluntaria del poder vigente. Al identificarse con el discurso "modelo" para salvaguardar un espacio social amenazado y ser reconocida, dice lo que otro desea que diga, en un borramiento de la identidad que la lleva a perder su propia voz.

El ejemplo de Afrodita se refleja en una escritura impulsiva y espontaneísta que remite a cierta acentuación preferencial de estas características, cuyo costo puede ser la pérdida de la posibilidad de utilizar otros elementos —del orden de la reflexión, la abstracción y la teorización—, y en un caso extremo, de la "artisticidad", es decir, del texto mismo.

El caso de Artemisa es comparable al de la poeta que necesita representar algo de lo impresentable desde su particular sitio de exclusión, sin renunciar por eso a todos los recursos existentes dentro y fuera del discurso dominante. Su deseo es valerse tanto de la caótica y amorosa ley de la espesura como de la rígida impecabilidad que difunde el texto del discurso del padre. Si lo consigue, dejará de ser parte de un paradigma arquetípico, helénico o de cualquier otra filiación que defina mejor la pertenencia. En nuestro caso, las hijas de la Pachamama tendrán que ser pacientes frente a la poeta que todavía no puede historizarla —Europa aún rige su imaginario—, por estar sometida a un fenómeno de doble colonización: la del discurso del padre y la del discurso del conquistador.

Entonces, al zafar del paradigma que la aprisiona, Artemisa devendrá la joven que se entrega, no a la función de esposa amordazada dentro del reino del padre ("Soy Zar (...) soy esposa ahora (...) no, mejor soy yo", diría Emily Dickinson), sino, a sí misma: dueña de su destino y de su texto.

(Continuará)

Antonio Oviedo

Sobre una palabra ausente

Los que alguna vez te hablaron,
oíste sus pasos, el vacío de sus miradas
absortas en la mañana, el techo de zinc
de la casa rechinando bajo el sol, el
solitario camino de tierra invadido por
el pasto tal vez ya no pueda orientarte
hasta esa otra casa, la del muerto,
viejas discusiones, juegos de naipes,
visitantes en el invierno; todos ellos
querrán también alguna vez
escuchar tus propias dudas.

El choque casual de una cuchara contra
la loza del plato, el atardecer inspira
reflexiones en voz alta trabajosamente
elaboradas, un sonido grave salía de
la garganta del enfermo durante sus
últimas horas. Nubes rojas, y una

/espuma
semilíquida con gusto a sal brotando de
las paredes. Recorres las páginas de un
borrador colmado de anotaciones,
relatos

de cortas travestías por la ciudad, frases
ajenas que se intercalan nerviosamente
para aplacar al mismo autor que luego
volverá a escribirlas. Al lado de la
ventana del antecomedor un cuerpo hace
crujir el respaldo de la mecedora. Aún
faltan las campanadas de la

/medianoche, y
después las horas, una a una, ruidos de
pasos en la oscuridad de las calles,
viento suave con sus pausas, haz el
esfuerzo, nadie lo advertirá, de vencer
tu egoísmo, no es imposible, caminar en
círculos tratando de seguir un

/pensamiento.
Las dos mujeres avanzan por el piso de
ladrillos de la galería, una de ellas,
al detenerse, se frota las manos, la otra
se desprende un broche del cabello;

/desde
las sombras, cada tanto, las brasas de
los cigarrillos alumbran unas cabezas.
¿Todavía sobresalta a la ciudad esa
mancha de follajes más oscura que la

/noche?
Allí aguarda, sin embargo, con sus
/presagios,
pero a la luz del día la gente se choca en
la intersección de los senderos.

Un examen, pongamos que el de
/matemáticas,
cambió por un instante todos tus planes

sobre las matemáticas. Bajo los árboles:
una calle desierta y el rozar de las
patas de un insecto. Versiones y
esbozos de versiones para el erudito
que colecciona libros sobre las utopías
cristianas. El perfil del muerto rodeado
por desconocidos; las bandejas con
pocillos de café humeante tintinean
dentro del sueño. ¿Recuerdas a quien
dormía con un pañuelo sobre la cara, su
respiración inflando la tela, y un

/momento
antes: el movimiento casi ondulatorio del
cuerpo al caer vencido por el golpe de
una fuerza invisible? Navegando por las
calles de otra ciudad, envuelto por la luz
de eclipse de ciertas horas, un cansancio
físico que repentinamente te agobia en la
sala de los retratos, transcurren los
minutos, allí, en medio del silencio,
mientras las dos cortesanías observan un
punto lejano fuera del lienzo, sus manos
sin peso hundidas en los pliegues del
terciopelo, sus joyas de discreto brillo;
indagas, indagas, la pasión individual
del artista girando hipnotizado alrededor
de los errores de construcción cometidos
para satisfacer la impaciencia. La

/mirada
del corrector de pruebas se proyecta
desde una determinada altura, la barba
rala, la cabeza echada hacia atrás, pero
todos esos rasgos son los del prisionero,
el de Rapallo; lasciati ogni speranza.
Como no hay viento, el humo permanece
inmovilizado al ras de la tierra, tampoco
la indiferencia tiene límites precisos:
el estado febril por la mañana, párpados
blandamente cerrados, somnolencia, la
acústica de una palabra sellada vibra
en un ángulo del papel. Comprende,

/aunque
sea a medias, el ademán; es un
/movimiento con
la mano que corta suavemente el aire;
un desenlace anticipado con hechos, una
breve puesta en escena con algunos
diálogos truncos.

(Jul./Ag. 1987)

David Wapner

Cinco poemas

FUE UN CRACK

fue un crack
me refiero a una ruptura
la mejor de todas el mejor
un crack:

un mundo reventó en la cabeza
el corazón bombeó baldazos
y un cuerpo se partía
pero el hábil meta amague
y vistosa gambeta
un crack

SALI A LA CALLE

Salí a la calle, dispuesto a festejar en
/forma abundante.
Bueno, festejé hasta que me dio el
/cuero.
Luego no festejé, sin embargo estaba
/contento.

Entro, dije.
Entré.

SATISFICE UN DESEO

satisface un deseo / satisface un deseo a
/medias
a medias me erguí
otra mitad quedó encorvada

cuál es mi parte curva
cuál es mi parte recta

pesa más la parte curva
ay
sí que pesa
pesa más la parte recta
claro
claro que pesa

la recta no molesta
la curva
sí

COMO SERA LA...

como será la
inteligencia extrema
calor de las neuronas
materia gris que se derrite
y no sirve nunca más

DONDE/ENTRE

Dónde está.
Comencé la búsqueda detrás de la tapa
de la llave de luz del baño.
Nada.

Acto más ó menos seguido destapé el
jarabe contra la tos y observé el inte-
rior del frasco sin olvidarme de la
tapa.

No estaba.
Consulté a mi madre por teléfono y me
ofreció dinero.

No me aclaró nada acerca del objeto
/buscado.

Me sentía cansado; no quedaba rincón de
mi casa, de mi mujer, de mi cuerpo,
sin urgar.

Salí a la calle, lugar donde siempre tuve
la certeza de encontrar aire. Que no
era lo que buscaba.

Me aposté en una esquina que consideré
estratégica.

Nunca había mendigado y me sentí
/desclasado.

No obstante, extendí mi mano esperando
caridad. Que no era lo que buscaba.

Fue ostensible el menoscabo que hice de
mi persona. De todas formas pude
emerger de la triste situación en la
que mi desconcierto me había em-
barcado.

Pero tampoco era eso lo que buscaba.
¿Dónde está?

¿Tuve miedo?
Una soledad grande ocupó el lugar
/donde estuve.

La encontré.
Estaba debajo de la lata de aceite
/mezcla.

Entonces me reí bastante, aproximándo-
me a la carcajada.
Qué bueno, qué bueno, lo encontré.

Concepción Bertone

Cuatro poemas

LA VERDADERA SUSTANCIA
RESISTE

Que el oboe deviene de una blanda caña
con la que jugaba un pastor ingenuo
y ahora da el "la"
sobre el que afina la orquesta:

que aquello, / ¿demuestra
si estaba,
sólo esperaba
llegar;
y advino grande si era grande,
pequeño si pequeño?

La secoya
y la brizna de hierba
podrían ser ejemplos, pero no lo son.

Instiga la noche.
El insomnio y el sueño: derroche
para el avaro tiempo que tengo.
No sé cuántos doblones quedan,
pero perdido por perdido, vivo. Lo lejano
se aproxima. El pie
de la montaña y la cima saben
que tendrán que encontrarse. Se han
en un ras. / citado

A BOB FOSSE

Se dice: ¡qué bella fue mi caída!
V. Segalen

Como si perfeccionara muriente
alguna contrahecha intimidad invisible
embozada en el dédalo tenue hasta
el eunuco corazón que guarda su secreto
se ve forzada a otro día aromando
como si sobresaliera resalte
en un texto vehemente. Se palpa su
/ perfume

en ese aire
semejante a una tela que sujeta
para siempre una vida en la pintura.

El tiempo perdió el curso, la cabeza
de su continuidad. La rosa dura
en una sincronía subyugada
y sólo morirá cuando
acabada

por sí misma, tú digas
¿cómo hizo
Dios para concebirte?
Es así,
o tal vez no lo es
¿acaso importa?

Has logrado ser rosa palpitante
dentro del laberinto del deseo
de obrar, solo, una rosa. Brevedad
que no conceda un palmo
como "el breve"
que vale dos compases. Dos mayores.

SAXO

Del solo de saxo emana
un efluvio sensual
sinuoso
como los meandros de un río
de pensamientos
muy claros: su canto
es como un canto
que ha rodado
hasta labrar
su origen
de pedrusco; porque

solo

improvisa
el instrumento
para contar
que así como el centauro
—hombre y caballo—
él también
es un híbrido.

Metal
mezclado
con madera. Ser
de viento
pero serlo aequalis
que la sirena

—pez y mujer—

y ni mito
ni impostura.

(largo y dulce el fraseo)

¿Quién desnuda
a su cuerpo desnudo,
de su cuerpo?

CANCION

para Malcom Lowry

Si de regreso no en alcaravea
anua albura en un tallo. En (lied)
gavilla
de luz de la mañana que no raya
dócil en el levante sometido
al tiempo: porque un día
habrá nacido
de no nacer y el sol saldrá
al Oeste.

Si has regresado dulce mejorana
y aún la mañana raya
en la mañana
y aún la tarde se pone en su talud:
espera por el lied
como el laúd
al luthier
mientras tañe
en una rama.

Rafael A. Bielsa / D.G. Helder

"La ruta de las especias"
y otros poemas

LA RUTA DE LAS ESPECIAS

En la pared, frente al escritorio,
una réplica en colores del Mapa
de los Holandeses. No tengo oficio,
o mi oficio es pensar; aplicando
palabras sencillas a cuestiones elevadas
corrijo mi biografía.
Pero estoy expuesto a las interrupciones
del mundo exterior, los objetos
más comunes y anodinos
me encandilan con la misma fuerza
de los grandes pensamientos.
Procuró, entonces, ser metódico también
en las distracciones,
a tal punto que estoy familiarizado
con el Mapa de los Holandeses,
sus rutas marítimas, errores de cálculo,
continentes y mares intuidos
por cartógrafos de un tiempo anterior
a los viajes en globo.

Con frecuencia mis progresiones
/ mentales

siguen las rutas de Colón,
o bajan, como la seda y las especias,
por un hilo rojo y sinuoso
que lleva de China a Roma.

ALREDEDOR DE UNA MESA

Cierta ambigüedad
en la mirada del crupier, no sé si apatía,
o compasión, o astucia, casi un gesto
sobrepotador, indiferente
al reparto de las fichas
y al desenlace de las apuestas,
pero a la vez sumiso, o astutado,
con algo de mascota:
eso, lo que sea, llega hasta donde estoy,
de pie, junto a los otros,
interponiendo y casi transpasada
por la reverberación tangible
del azar,
un hechizo que se pierde
cuando el crupier baja la cabeza,
ve y pronuncia un color, un número,
que son cifra de fortuna
para minorías.

DESPUES DE UNA NOCHE

El que cruza el bulevar
a la madrugada, haciendo equilibrio
con sus zapatos de taco alto,
levanta la cabeza —apáticamente—
y se detiene bajo el halo sucio
de la luz de tungsteno.
En su boca y sus pámulos azulados
se recluye, como una transparencia,
la huella de impulsos
reprobados y estériles.
Enseguida, lanzada a gran velocidad
contra un telón con los colores
del amanecer, una cupé, fugaz,
de la que ahora sólo queda
el rumor amortiguado
de moscas en un vaso.

HACIA EL FIN

En las últimas horas
de diciembre, vestida de oscuro,
alguien que murmura
y a quien el paciente ya no reconoce
se inclina, cansada,
para enjugar con un pañuelo
esos ojos y boca tomados
por la fiebre. Exagerada piedad
en los movimientos,
con miradas que dirige a la imagen
del Sagrado Corazón.
Y cuando la enfermera se retira
empujando el carro
con los tubos de suero,
vuelve a sentarse,
echando la cabeza hacia atrás
y separando las piernas.

LA INFECCION

Encendimos hogueras con ramas de
/ olivo,
juntando y acarreado leña.
En toneles sin asa transportamos aceite
y aguas oscuras de sabor malsano.
Ahora es de noche, y es la última noche;
perdimos la cuenta de los días que
/ llevamos
combinando corredores, patios,
/ escaleras.

Ese niño —hasta recién un cuerpo
para aplicar ampollas y vendajes,
al que sumergir en aceite, desfigurado
por las excoriaciones— ya no delira
ni se mueve. Su padre debió habernos
/ evitado
no la extenuación, que es nuestro oficio,
sino la escena de la muerte
en una alcoba iluminada.

LOS OJOS COMO SON

Una lámina de metal cóncava
con perforaciones, incrustaciones de
/ piedra,
cerdas de animal cosidas, esmaltada,
tu máscara fúnebre, simuladora de
/ aflicción,
da o devuelve a los ojos
su autonomía, el arte de persuadir
y mostrarse como son,
así que al término de los funerales,
cuando un esclavo te zafa de ella,
la tensión facial,
las sucesivas muecas intermedias
entre el placer y el dolor,
vuelven a esconderlos, subordinándolos
a una expresión general y vaga.

Rafael A. Bielsa (Rosario, 1953) publicó cinco libros de poesía: *En mayor medida* (1979), *El sol amotinado* (1980), *Un rumor descalzo* (1981), *Palabra contra palabra* (1982) y *Tendré que volver cerca de las tres* (1983). D. G. Helder nació en Rosario en 1961. Publicó poemas en *Hoja mensual de poesía* (1981), en el volumen colectivo *Con uno basta* (1982) y en *Diario de Poesía*. Los poemas aquí publicados corresponden al volumen *Quince poemas*; fueron compuestos de manera conjunta mediante alternadas correcciones que partieron de poemas escritos individualmente por alguno de los dos. Publicará Ediciones El lagrimal trífurca, de Rosario.



Las ediciones de Dianus

Títulos publicados

Mme. Edwarda / Práctica de la alegría ante la muerte, por Georges Bataille • Lluvias, por Saint-John Perse (Traducción de J. Lezama Lima) • Carta a Leonor Fini, por Jean Genet • El lenguaje al infinito, por Michel Foucault • Fundamento hsin, por Daniel Vera • Manera negra, por Antonio Oviado • Las marionetas/ Sobre la reflexión, por Heinrich von Kleist

Pídalos en
Librería GANDHI
Montevideo 453, Cap.

escrita
Nº 9

Bioy Casares / Néstor Sánchez / Gusmán / J.J. Saer / Viñas: Conjeturas desde la crítica

L. Wittgenstein

Los templos japoneses por Ernst Jünger

Aparece en Agosto



Suscripciones:

- En la Argentina, un año: A 30
- En el exterior, seis números por correo aéreo: u\$s 30
- Correspondencia, giros y cheques a nombre de Beatriz Sarlo, Casilla de Correos 39, Sucursal 49 (B), Buenos Aires, Argentina.

Leónidas Lamborghini Poemas de "Estanislao del Mate"

CERIMONIA Y BAILONGO

—La yerba usada
viene a ser
como la cenisa
el mate...

Por eso, ¡ahijuna!
cuando se usa
la yerba
de ayer,

es como si uno
chupara
las cenizas
e'un muerto...

Ansina, cuando
tiramós
las del Tata
al mar,

jué como tirar
la yerba
usada
e'un mate...

—¡Hijunaygransiete!

...Y en pleno
día,
el mar enroyándose
y desenroyándose:

con el briyar
en sus olitas,
del sol
echo monedit'as...

Y cuando Don Valerio
ricitó:
—¡La merd, la merd,
Tuyú ricomansé!
se sintió
el Espasio,
¡ahijuna!
lo Hípico,
la Eterniclé...

—¡Jué pucha!

...Y después,
la voz
del Tata,

vinierdo
e'lo Hípico,
del Espasio,
e'lo Alto,
e'la Eterniclé:

—¡Volad cenizas
méis
dislumbradas!

—¡Velay con la cerimonia!

—¡Ansina
jué esa junción!...

¡y aura, amigo,
va el bailongo?

—¡Venga de'áhi!

...—¡Y áhi
le va!:

—¡Fogoso'el Tata!
¡Gauchaso'el Tata!...

—¡Frio y cabrón!

—¡Machaso'el Tata!
¡Un linse'el Tata!...

—¡Marica y segatón!

¡Corajudo'el Tata!
¡Cojudo'el Tata!...

—¡Cobardón y capón!

—Sustantivador el Tata:
yo, ajetivador...

—¡Sabe qu'es linda la mar?

...—Y felts el Tata:
yo, desdichao...

...¡La viera de mañanita!

—Abajao lo de
de su Hípico
Universo!

—¡Dejeló!

...¡Y reque-
toqueteo
por el verso!

—¡Y este bailongo acabó!

VUELO DEL ALMA Y FACONASO'E DIOS

—Amigaso, ¿no siente
en ocasiones,
que'el alma
se le quiere
volar de la tapera'el cuerpo?...

...—¡Juirse pa'Arriba?

—¡Ansina!,
como un cuete
dentrande
en la imensidá
e'la cortina azul...

—¡Forma platiada y rilumbrante!

...tajeando el cielo
igual
que'el filo
e'una navaja...

...—¡Hasta perderse después
de la vista e'uno!

—¡Ahijuna!
con el alma
preparándose
pa'su último vuelo
supersónico...

...—Es que'esarienda
¡hijunaygransiete!
tiene el latido de increer
en la Huesuda...

...—¡Velay!
y está como china
impasiente
e d'irse'el rancho...

...—Y muero porque no muero,
y muero porque no muero...

...con ese otro
que la espera
querendón...

—¡Mirenlá!

...pa'hacerla
felís,
de una güena vez
pa'siempre.

—¡Matesitos dulsones del Amor!

—¡Amada en el Amado
transformada!

...—¡Pero y si resulta,
aparvero,
que'el vuelo es pa' su condena?...

—¡Ni lo piense!

...como asigún cuentan
de esa china...

...—¡La que disen
que jué achurada,
allá Arriba
e'los Arriba,
por el faconaso e'la Mirada
e'Dios?

—¡Almita en pena!

—¡Calumneos! ¡Murmureos!
¿Porque sabe, amigaso,
lo que pienso?

—Digaló

...—Que la china
es atráida
por tal juersa tremenda,
que no puede
dejar de juirse'el rancho!
y que Dios la penetra...

—¡Ah Gauchaso!

...con el faconaso
e'su Mirada'e Dios
no pa'matarla,
sinó pa'Amarla...

—¡Dios Amante!

...y pa' que áhi mesmito,
al aterrizar,
otenga, así, su salvación.

—¡Salvada está!

—¡Está salvada!

—¡Dios Supremo!

—¡Dios Bendito!

Leónidas Lamborghini nació en Buenos Aires en 1927. Publicó *El saboteador arrepentido* (1955), *Al público* (1957), *Las patas en la fuente* (1965), *El solicitante descolocado* (1971), *Partitas* (1972), *Episodios* (1980) y *Circus* (1986). Los poemas presentados corresponden a *Estanislao del Mate*, volumen que, con *Verme* y *11 reescrituras de Discépolo*, *La canción de Buenos Aires*, *Tróptico* y *El jardín de los poetas*, espera publicación. En la actualidad Lamborghini reside en México.

La preparación de este dossier contó con la entusiasta ayuda de Juan Gustavo Cobo Borda y la colaboración de María Teresa Gramuglio

AUDEN

que articula lo que Spender llamó "una mirada de pájaro" sobre la realidad: una falta de coincidencia entre el centro de sus escenas poéticas y el acento emocional, que deja a todo el cuadro iluminado por una luz pareja, hiperrealista, con cada palabra brillando por sí misma en un paisaje helado, indescifrable. La rima y la métrica, precisas, parecen primero el disparador de este mundo de cristal, y después el aura irónica que quedará flotando en torno a él.

Estos rasgos de la poesía de Auden no encajan sin conflicto con lo que ha sido cruelmente llamado "el ciclo de sus conversiones": básicamente, su abandono del comunismo hacia la época de la firma del pacto Molotov-Von Ribbentrop y su exaltación del cristianismo en los años posteriores. En dos textos que reproducimos en este dossier se

ensayan diversas hipótesis sobre las sucesivas "soluciones" de Auden, Stephen Spender cree que Auden no pudo jamás remediar su distancia con los otros: lo intentó muchas veces, falló en todas. Joseph Brodsky piensa, en cambio, que su versatilidad mental y estilística, a la vez que alimentaron su lirismo, lo aislaron del mundo. En la visión de Spender, su poesía sería el eterno intento de un joven por dar forma a su soledad y remediarla; en la de Brodsky, con los mismos elementos dispuestos al revés, su arte será la causa de su soledad.

Casualmente, la última vez que Brodsky ve a Auden es en casa de Spender; más o menos para la misma época la *Paris Review* le hace el que será su último reportaje—ver pág. 14—en el que se revela el mismo charlista brillante, a menudo arbitrario, a veces superficial, que se traslada cómodamen-

te de los hippies a San Juan de la Cruz, del behaviorismo al Finnegans Wake. La misma brillantez preside el ensayo sobre los temas de la crítica y la lectura que se puede leer en pág. 24. En ese ensayo, Auden da su propia respuesta a una encuesta diseñada por él, acerca del Paraíso; encuesta que hemos planteado a diversos escritores y críticos argentinos, exponiendo sus respuestas entre las págs. 25 y 28.

Y finalmente, los poemas: para los poemas de Auden más conocidos, los más frecuentemente incluidos en antologías y selecciones he optado por elegir versiones castellanas de poetas cuya relación con Auden me pareció significativa (ver págs. 20 a 21); y elegí algunos menos conoci-



dos para traducir junto a Mirta Rosenberg. "Miranda" o "La Canción de Miranda", una suerte de comentario de *La Tempestad* de Shakespeare, es la excepción a esa regla: un poema muy traducido de Auden, que sin embargo nos tentó traducir de nuevo.

¿Y por qué Auden? Porque pienso que sólo si uno quiere persistir, infinita, torpemente en el error, seguirá atendiendo a la extorsión de los que quieren subordinar la poesía a la razón política, la razón de Estado o la razón revolucionaria; pero sólo si uno no es capaz de aprender nada—y hay una sutil diferencia entre una cosa y otra—dará media vuelta y empezará a andar en el sentido contrario, hacia el desprecio por todo lo que huele a prójimo, sociedad o el misterio de los otros, como se quiera llamarlo. Y Auden huele justamente a eso: de un modo irresuelto, conflictivo, está en algún sitio de la relación entre las palabras y las cosas que las vanguardias creyeron haber domesticado y las posvanguardias haber dejado atrás. Probablemente por eso, quedó aprisionado en un inconsciente movimiento de pinzas del gusto público: demasiado inconstante como para que ningún doctrinario se lo apropiara, y demasiado "comprometido" para ser visto como un esteta. (Sigue en 15)

W

Stan Hugh Auden formó parte de una generación de escritores ingleses cuyos miembros más destacados fueron, además de él mismo, Eric Blair (George Orwell), Stephen Spender, Christopher Isherwood y Cecil Day Lewis.



Agrupada en la antología *New Signature* de 1932, esta generación se identifica con una década—la del 30—, una causa—la de la República en la guerra civil española, a favor de la cual varios de sus miembros combatieron—, y un dilema—el de la izquierda inglesa tratando de cubrir las distancias entre la tradición aristocrática de Oxford y Cambridge, los nuevos tiempos de Europa, la utopía socialista y la remota cultura de la clase obrera.

En ese contexto, Auden se caracteriza por la exactitud con la



La máquina más eficiente

“Entre los seis y los doce años soñaba con minas de plomo. Un día imaginé dos máquinas, una era más bella, la otra más eficiente. Supe que elegiría la más eficiente. Solo más tarde comprendí que estaba aprendiendo a escribir poesía”. Así relató Auden su iniciación a un reportero de la famosa *Paris Review*, en una entrevista realizada en el departamento de Auden, en Nueva York, pocos meses antes de su muerte.

por Michael Newman
traducción de
David Rosebaum

Ha insistido en que esta entrevista se realice sin grabador. ¿Por qué?

—Porque pienso que si hay algo digno de ser registrado, el reportero debe ser capaz de recordarlo. Truman Capote cuenta que en una ocasión el grabador del periodista se trabó a media entrevista. Truman esperó mientras el tipo intentaba repararlo sin resultado y finalmente, le preguntó si podía continuar. El reportero contestó que no se molestara: no estaba acostumbrado a escuchar lo que sus entrevistados decían.

—Yo creí que quizá su objeción venía del aparato mismo. Acaba de escribir un nuevo poema en el que condena a la cámara de fotos como una máquina infernal.

—Sí, la penosa cámara. En condiciones normales, cuando uno se encuentra a alguien que sufre en la calle, uno trata de ayudarlo o mira hacia otro lado. Con la fotografía ya no hay decisión humana; no está ahí, ni puedes darte vuelta; simplemente, bostezas. Es una forma de *voyeurismo*. Y creo que los primeros planos son groseros.

—¿Cuándo empezó usted a escribir poesía?

—Creo que mi caso resulta más bien raro. Iba a ser ingeniero de minas o geólogo. Entre los seis y los doce años pasé muchas horas construyendo un mundo propio y privado, altamente elaborado, basado, principalmente, en un paisaje: las ciénagas calizas de la Cadena Penina; y, en segundo, una industria: las minas de plomo. Ahora me he dado cuenta de que para hacer esto tuve que imponerme ciertas reglas. Podía optar entre dos máquinas necesarias para hacer una tarea, pero debían ser reales, tenía que poder encontrarlas en los catálogos. Podía elegir entre dos maneras diferentes de drenar una mina, pero no me permitía utilizar medios mágicos. Después vino un día que, más tarde, en el recuerdo, parece bastante importante. Me encontraba planeando mi idea para el molino de concentración. Ya sabe, la idea platónica de cómo debería ser. Había dos tipos de maquinaria para separar la babaza, una era más hermosa que la otra, pero sabía que la otra era más eficiente. Me sentí enfrentado a algo que solamente puedo calificar de juicio moral: mi deber consistía en escoger la máquina más efi-

ciente. Más tarde me di cuenta de que al construir este mundo que sólo yo habitaba, en realidad estaba empezando a aprender a escribir poesía.

tectivesca con Sherlock Holmes.

—¿Ha enseñado alguna vez cómo escribir?

—No, nunca. Si tuviera que «enseñar poesía», lo que gracias a Dios no hago, me concentraría en la prosodia, la retórica, la filología y el aprendizaje de memoria de poemas. Creo que enseñar escritura creativa resulta peligroso. La única posibilidad en que puedo pensar es en un sistema de aprendizaje similar a los del Renacimiento, en que un poeta muy ocupado dejaba que sus estu-

el escritor se encuentra en la plenitud de sus facultades?

—Algunos poetas, como Wordsworth, declinan bastante pronto. Otros, como Yeats, han hecho lo mejor de su obra al final de su vida. No se puede calcular eso. El envejecimiento trae sus problemas, pero hay que aceptarlos sin hacer escándalo.

—¿Qué lo llevó a elegir Estados Unidos como lugar de residencia?

—Bueno, el problema de Inglaterra es la vida cultural; era bastante confusa y sospecho

militares; no les gusta oír cosas que contradigan lo que ellos piensan.

—¿Qué puede decirnos sobre los escritores como líderes? Yeats, por ejemplo, ocupó una cartera.

—¡Y lo hizo terriblemente! Pocas veces los escritores son buenos líderes. Son autóno-

“Si tuviera que enseñar poesía, lo que gracias a Dios no hago, me concentraría en la prosodia, la retórica, la filología y el aprendizaje de memoria de poemas. Creo que enseñar a crear es peligroso.”



Auden y Benjamin Britten en Nueva York, 1941.

—¿Piensa que sus lecturas tuvieron una influencia sobre esa inclinación a la poesía?

—Bueno, hasta ese entonces la única poesía que había leído de niño habían sido libros de bromas: *Los Cuentos preventivos* de Belloc, *Struwwelpeter* de Hoffmann y las *Rimas crueles para casas sin corazón* de Harry Graham. Tenía predilección por una que decía así: *En un pozo muy bonito/Que el pozista le cavó/Tía María se cayó/Necesitamos un filtro/Pues el pozo se arruinó.*

Por supuesto, leí bastante libros sobre geología y minas de plomo. *Una visita a Alston Moore*, de Sopwith, fue uno de ellos; *Vida subterránea* fue otro. No puedo recordar el nombre del autor. Leí todos los libros de Beatrix Potter y también los de Lewis Carroll. Me gustaba mucho «Blancanieves», de H. Andersen, lo mismo que *Las minas del Rey Salomón*, de Haggard. Y me inicié en la lectura de literatura de-

diantes terminaran sus poemas. Así se enseñaría de verdad y se tendrían responsabilidades, por supuesto, puesto que los resultados aparecerían bajo el nombre del poeta.

En sus primeras obras parece haber cierta saña contra Inglaterra; como si estuviera en guerra con ella, lo que no sucede en los poemas que ha escrito en los Estados Unidos, donde parece sentirse más en casa.

—Si, así es. Estoy seguro de que esto se debe en parte a la edad. Sabe, todo el mundo cambia. Es terriblemente importante que un escritor tenga su verdadera edad, que no sea ni más joven ni más viejo. Uno podría preguntarse: «¿Qué debo escribir a los sesenta y cuatro años?», pero nunca: «¿Qué debo escribir en 1940?». Siempre resulta un problema, creo.

—¿Existe cierta edad en que

que lo sigue siendo. En cierto modo es el mismo problema al que uno se enfrenta en ciertos tipos de vida familiar. Quiero mucho a mi familia pero no quiero vivir con ella.

—¿Durante cuánto tiempo ha vivido aquí y en qué parte de los Estados Unidos vivía antes de alquilar este piso?

—He vivido aquí desde 1952, llegué a Estados Unidos en 1939. Primero viví en Brooklyn Heights, después enseñé durante un tiempo en Ann Arbor y, más tarde, en Swarthmore. Realicé algunas tareas con el Servicio de Reconocimiento para Bombardeo Estratégico de los Estados Unidos. Al ejército no le gustó nuestro informe porque probábamos que, a pesar de nuestro intenso bombardeo sobre Alemania, su producción de armas no disminuyó hasta después de haber perdido la guerra. Lo mismo sucede en Vietnam del Norte; los bombardeos son inútiles. Pero ya sabe cómo son los

mos, por un lado, y tienen muy poco contacto con sus clientes. Resulta muy fácil ser irrealista para un escritor. No he perdido interés por la política pero he llegado a darme cuenta de que, en casos de injusticia social o política, sólo hay dos soluciones efectivas: acción política y reportajes objetivos de los sucesos. El arte no puede hacer nada. La historia política y social de Europa habría sido exactamente la misma aunque no hubiesen existido Dante, Shakespeare, Miguel Ángel y todos los demás artistas. Un poeta, el verdadero poeta, solamente tiene un deber social, a saber: sentar un ejemplo del uso correcto de su lengua materna en su obra, lengua que se corrompe constantemente. Cuando las palabras pierden su significado, la fuerza física prima. Bajo cualquier circunstancia hay que permitir que un poeta, si así lo quiere, escriba un poema de los que ahora se denominan *engagé*, siempre y cuando se dé cuenta de que será principalmente él mismo quien se beneficiará de ello. Esto hará que crezca su reputación literaria entre los que piensan de la misma manera que él.

Ha dicho que el arte malo es malo de una manera muy contemporánea.

—Así es. Aunque, por supuesto, uno puede equivocarse en lo que es bueno o malo. El gusto y los juicios pueden diferir; pero hay que ser fieles a sí mismos y confiar en el propio gusto. Yo puedo, por ejemplo, disfrutar en una película de lágrimas, en la que, ay Dios, meten a la anciana madre en

un asilo para viejos; y a pesar de que sé que es sumamente mala, las lágrimas corren por mis mejillas. No creo que una buena obra haga llorar. Housman decía que sentía una curiosa sensación física con la buena poesía; yo nunca he tenido ninguna. Si uno ve *King Lear*, no llora, no hace falta.

—Ha dicho usted que la historia de su santo patrón, Saint Wistan, tenía similitudes con la de Hamlet. ¿Es usted un poeta hamletiano?

—No, no podría serlo. Por lo que a mí respecta, encuentro que la mayor influencia de Shakespeare radica en su uso de un amplio vocabulario. Una de las cosas que hace al inglés tan maravilloso para la poesía es su gran riqueza y el hecho de que se trate de una lengua sin dobles; uno puede transformar verbos en sustantivos y viceversa, como hacía Shakespeare. No se puede hacer lo mismo con lenguas inflexibles como el alemán, el francés o el italiano.

—En los años treinta ¿escribía para un auditorio cuya conciencia quería sacudir?

—No, sólo traté de decir algo esperando que alguien lo leyera. Alguien dice: «¿Para quién escribe?» Yo respondo: «¿Me lee usted?» Si dice que sí, yo digo: «¿Le gusta?» Si contestan que no, digo: «Entonces, no escribo para usted».

Usted siempre ha sido formalista. Los poetas de hoy parecen preferir el verso libre. ¿Pienso que esto constituye una aversión hacia la disciplina?

—Desgraciadamente eso sucede a menudo, pero no puedo comprender, desde un punto de vista estrictamente hedonista, de que manera puede uno disfrutar de la escritura sin forma alguna. Si se juega un juego se necesitan reglas, de otra manera no hay diversión. Hasta el poema más salvaje debe tener una base bien firme en el sentido común; y ésta, creo yo, es la ventaja del verso formal. Además de las obvias ventajas de corrección el verso formal libera de los grilletes del ego. Aquí me gustaría citar a Valéry, quien dijo que es poeta aquel cuya imaginación es estimulada por las dificultades inherentes a su arte y no aquel cuya imaginación es entorpecida por ellas. Creo que muy pocas personas saben manejar el verso libre, hay que tener un oído infalible, como D. H. Lawrence, para decidir cómo debe terminar una línea.

—¿Podría decirnos algo acerca de la génesis de un poema? ¿Qué viene primero?

—En cualquier momento dado tengo dos cosas *in mente*: un tema que me interesa y un problema de forma verbal, de métrica, de dicción, etc. El tema busca la forma adecuada y la forma correcta busca el tema adecuado. Cuando ambos se reúnen, puedo empezar a escribir.

—¿Comienza sus poemas por el principio?

—Por lo general uno comienza por el principio, por supuesto, y trabaja el desarrollo hasta el final. Algunas veces, sin embargo, se empieza con cierta frase que se repite

mente, quizá una frase final. Se empieza, creo, con cierta idea de la organización temática, pero ésta se altera generalmente en el proceso de escritura.

—¿Tiene algunas fuentes auxiliares para inspirarse?

—Jamás escribo cuando estoy borracho. ¿Para qué necesita uno ayudas? La Musa es una niña de altos espíritus a la que no agrada ser seducida de forma brutal ni toscamente. Y tampoco le gustan las devociones esclavizadas; entonces miente.

—Saliendo con aquello de «Absurdo de carámbano, forjador de eruditos», como dice en una de sus «Bucólicas».

—Así es. La poesía no es autoexpresión. Por supuesto, cada uno tiene una perspectiva única que espera poder comunicar. Esperamos que alguien, al leerlo, diga: «Por supuesto, yo ya sabía eso pero nunca me había dado cuenta». Eso es todo; no que uno tenga un yo más artístico. En este punto estoy de acuerdo con Chesterton, quien decía que el temperamento artístico es una enfermedad de los diletantes.

—Muchos poetas son aves nocturnas, maníacos, gente de hábitos irregulares.

—Lo siento, amigo, no creo que sea indispensable ser bohemio.

—¿Por qué no está de acuerdo con la reciente publicación de los borradores de La tierra baldía de Eliot?

—Porque no hay una línea que me haga desear que Eliot los hubiese conservado. Pienso que son cosas como éstas las que dan ánimos a los diletantes, que piensan: «Mira, yo pude haber hecho lo mismo». Pienso que es vergonzoso que la gente se ocupe más de un borrador que de un poema completo. Valerie Eliot no quería publicar los borradores, pero una vez descubiertos supo que algún día terminarían siendo publicados; así que decidió hacerlo ella misma para asegurar que se hiciera lo mejor posible.

—Pero ¿no hay algo de verdad en aquello de que el poeta comienza de verdad en «la sucia tienda de baratijas del corazón»?

—Quizá él tenga necesidad de empezar por ahí, pero no existe ninguna razón para que los otros hagan lo mismo. A este respecto me gustaría citar a Valéry, que decía que cuando la gente no sabe qué hacer, se quita la ropa.

—En su Libro de los lugares comunes escribió usted: El comportamiento funciona... lo mismo que la tortura.

—Claro que funciona. Pero si yo tuviera al profesor B. F. Skinner en mis manos y se me dieran las drogas y aparatos adecuados, lo tendría recitando el Código de Atanasio en una semana... y en público. Lo que sucede con los behavioristas es que siempre se las ingenian para auto-excluirse de sus propias teorías. Si todos nuestros actos son conducta condicionada, de seguro nuestras teorías también lo son.

—¿Observa alguna espiritualidad en los hippies? Aquí mismo en St. Mark's Place,

suele haber cientos. Ha convivido con ellos cierto tiempo.

—No conozco a ninguno de ellos, así que ¿cómo podría opinar? Lo que me gusta de ellos es que han intentado resucitar el espíritu de carnaval, algo que ha estado haciendo falta sospechosamente a nuestra cultura; pero me temo que cuando renuncian por completo al trabajo, la diversión se hace horrible.

—Su reciente poema «Circe» trata este tema en particular: «Ella no tortura a sus víctimas (las bestias pueden morder o tragar). Los simplifica en flores/fatalistas sentados a quienes nada importa y que sólo hablan consigo mismas.» Tal vez usted conoce a esta generación mejor de lo que dice.

—Tengo que decir que siento una gran admiración por los que no compiten en la carrera de ratas, los que renuncian al dinero y a los bienes mundanos. Yo no podría hacer otro tanto, soy demasiado mundano.

C.n.T.
Arte y Diseño Gráfico



Producción de: LIBROS / REVISTAS
AFICHES / PROGRAMAS / POSTALES
CATALOGOS / CARTELES / VOLANTES
REPRODUCCION DE FOTOS / FOTOLITOS
informes: 26-7335

—¿Posee tarjetas de crédito?

—Una, y nunca la uso si puedo evitarlo. Sólo la he utilizado una vez, en Israel, para pagar la cuenta del hotel. Me educaron en la creencia de que no se debe comprar lo que no se puede pagar al contado. La idea de tener deudas me espanta. Supongo que toda nuestra economía se vendría abajo si todo el mundo hubiese sido educado de la misma manera que yo.

—¿Ha terminado alguna vez un libro que odiaba?

—No... Bueno, una vez lo hice: leí *Mi lucha* en su totalidad porque me era necesaria esta lectura para conocer el pensamiento de Hitler, pero no fue un placer.

—¿Ha hecho alguna vez la reseña de un libro que haya odiado?

—Muy raramente. A menos que uno sea un reseñista profesional o que se haga la reseña de un libro de referencia en el que los hechos se encuentran equivocados. Se tiene el deber de informar al público: como si se tratase de leche adulterada.

resultar divertido, pero no creo que sea una buena práctica para quien la ejecuta.

—¿Cuál es el mejor cumplido poético que ha recibido?

—Vino de una manera muy rara: una amiga mía, Dorothy Day, había sido encarcelada en la prisión de mujeres de la Sexta Avenida y la Calle Octava por haber tomado parte en un acto de protesta. En ese lugar se llevaba a las chicas a la ducha una vez por semana. Un grupo estaba siendo introducido en ellas cuando una prostituta proclamó en voz alta: «Cientos han vivido sin amor / pero ninguno sin agua...» Se trata de unos versos de un poema mío que acababa de ser publicado en *The New Yorker*. Al oír esto supe que no había escrito inútilmente.

¿Ha leído algún libro sobre el Movimiento de Liberación de la Mujer?

—Estoy algo confundido al respecto. Por supuesto, tienen que protestar contra el uso de cosas publicitarias como la ropa interior femenina, etc.

—¿Existe alguna diferencia esencial entre la poesía masculina y femenina?

—Los hombres y las mujeres tienen dificultades opuestas a las que tienen que enfrentarse. La dificultad para el hombre es evitar convertirse en un esteta; evitar decir cosas no porque sean verdaderas, sino porque son efectivas poéticamente. La dificultad para la mujer consiste en distanciarse suficientemente de las emociones. No hay mujeres estetas. Las mujeres nunca han escrito verso del absurdo. Los hombres son donjuanes, las mujeres realistas. Si cuentas un chiste, sólo una mujer puede preguntar: «¿Sucedió en realidad?» Creo que si los hombres supieran lo que las mujeres dicen de ellos entre sí se extinguiría la raza humana.

—¿Piensa que sería mejor que las mujeres rigiesen los destinos de la raza humana?

—Creo que las relaciones exteriores deberían dejar de ser cosa de hombres. Los hombres deberían seguir construyendo máquinas, pero deberían ser las mujeres las que decidieran qué tipo de máquinas habría que fabricar. Las mujeres tienen mucho más sentido común; jamás habrían inventado el motor de combustión interna ni ninguna de esas malditas máquinas. La mayoría de los utensilios automáticos de cocina, por ejemplo, son buenos; no destruyen otras habilidades ni a otras personas.

La poesía ¿contiene música?

—Uno puede hablar de «música» verbal siempre y cuando se tenga en cuenta que el sonido de las palabras es inseparable de su significado. Las notas musicales, en cambio, no significan nada.

—¿Cuál es la diferencia de intenciones cuando escribe un poema al que se va a poner música? ¿Existe alguna diferencia en su método?

—Al escribir palabras para música hay que tener *in mente*

(Viene de página 13) Pero, si uno no se interesa en la poesía ni como un medio de reforzar lo que ya sabe ni como un catador de vinos supuestamente finos, sino como alguien que busca el conocimiento, entonces será imposible no interesarse en Auden. Sócrates excluía al poeta de la sabiduría no porque no hablara con verdad, sino porque no sabía lo que decía, ya que eran las Musas las que por él hablaban: el azar de la rima, el vértigo de una inteligencia poética, la obstinación en la autoironía dictaron a Auden iluminaciones a las que tiene sentido acercarse, aunque sus opiniones no siempre estuvieran informadas por una lucidez semejante.

Daniel Samoilovich

Cronología

Wystan Hugh Auden nació en York, Inglaterra, el 21 de febrero de 1907. Asiste a la Gresham's School, escuela de la clase media acomodada de Norfolk, donde comienza estudios de biología, que en 1925 trocará por la filología inglesa en la Christ's Church, la misma facultad Oxford en que vivió y enseñó Lewis Carroll. Hacia 1928 su amigo Stephen Spender edita sus primeros poemas.

En 1930 publica su primer libro, *Poems*. Se gana la vida dando clases; en 1932 se afilia al Partido Comunista Inglés, que abandonará al firmarse el pacto nazi-soviético a fines de la década. Durante esos años escribe (en colaboración con Christopher Isherwood, antiguo compañero de colegio) tres obras de teatro muy influenciadas por Brecht. Publica otros libros de poemas entre los que se destaca *Look, Stranger!* (1936), que lo transforma en el arquetipo del poeta antifascista británico. Entre 1937 y 1938 viaja a España en guerra civil, a Islandia (con Louis McMeice) y a China (con Christopher Isherwood), viajes de los que surgen curiosos libros de memorias, poemas y cartas. En 1937 se casa con Erika Mann, hija del autor de *La Montaña Mágica* y directora de un cabaret antinazi, a fin de permitirle obtener un pasaporte inglés cuando Alemania le retira el suyo.

A fines de 1938 deja Inglaterra para residir en Estados Unidos, convirtiéndose en ciudadano norteamericano en 1946. Publica varios libros de poemas, entre los que se destacan *Poems for the Time Being* (1944) que marca un ápice en su asunción del cristianismo, *The Age of Anxiety* (1947) y *The Shield of Achilles* (1955). La única versión castellana en libro es una selección publicada en la Colección Visor de Poesía. Algunos de sus ensayos principales están recogidos en *The Dyer's Hand* (1962): hay una edición en castellano, *La Mano del Teñidor*, Barral Editores, Barcelona, 1974, agotada; ver el ensayo *Leer* en pág. 24). Ganó, entre otros, los premios Pulitzer y Bollingen —aquél cuyo otorgamiento a Pound desató tan gran escándalo—, escribió con Chester Kallham el libreto de la ópera de Stravinsky *The Rake's Progress* y con música de Pau Casals el himno de las Naciones Unidas. Es autor del heterodoxo *Oxford Book of Light Verse*, importante extensión de la frontera poética hacia el verso popular y el disparate.

Dividió los últimos años de su vida entre su departamento en Nueva York, su cátedra en Oxford y una casa en un pueblito austríaco. Murió en Ginebra en 1973.

W. H. Auden - Traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich

"Dover" y otros poemas

DOVER, 1937 *

Caminos empinados, un túnel a través de las lomas,
/ son los accesos;
un faro ruinoso domina una bahía artificial;
la rambla es casi elegante; todo este espectáculo
tiene en algún lugar, tierra adentro, una vaga y sucia
/ raíz;
nada ha sido hecho en esta ciudad.

Solo el dominante castillo normando, inundado de luz
/ en la noche
y los trenes que humean en la estación construida
/ sobre el mar
dan testimonio de los intereses de su vida diaria:
aquí viven los expertos en lo que quieren los soldados
y lo que los viajeros son.

A quienes los barcos llevan y traen entre los faros
Que guardan para siempre la elaborada privacidad de
/ esta bahía
como perros de piedra gemelos, enfrentados en una
/ puerta señorial:
dentro de estos espigones se habla inglés: afuera
está el inmenso improbable atlas.

Los ojos de los que parten están fijos en el mar
para conjurar sus destinos particulares en el agua
/ impersonal:
"Veo una importante decisión tomada sobre un lago,
una enfermedad, unas barbas, Arabia sorprendida en
/ una cama,
Nanny derrotada, dinero".

Y llenos de las lágrimas de los vencidos o satisfechos
/ con su suerte
los ojos de los que vuelven dan gracias a los históricos
/ acantilados:
"El corazón ha cesado al fin de mentir, y el reloj de
/ acusar;
a la sombra del tejo, en la fiesta de los niños
todo será explicado".

Y la ciudad antigua, con su torre y sus casas georgianas
ha edificado su rutina sobre estos momentos inusuales;
las promesas, las lágrimas, las insignificantes señales
/ de emoción
son aquí gestos eternos y comunes
como canciones de siembra o de soldados.

Soldados que pululan en los pubs con sus lindos
/ uniformes
tan frescos y tontos como niñas de una academia de
/ clase alta:
El León, La Rosa o La Corona no les pedirán que
/ mueran,
no aquí, no ahora. Lo único que están matando es el
/ tiempo,
su pobre futuro civil.

Sobre ellos, caros y adorables como juguetes de niños
/ ricos
los aeroplanos vuelan en el nuevo aire de Europa
en el borde de ese aire que hace a Inglaterra menos
/ importante;
y las mareas advierten a los bronceados bañistas
acerca de una estrella que se enfría
con la mitad de su historia hecha.

Alta sobre Francia la luna llena, fría y excitante
como uno de esos peligrosos aduladores que uno conoce
/ y ama
cuando es muy infeliz, devuelve la mirada fija de los
/ hombres;
la noche tiene muchos reclutas; para miles de
/ peregrinos
la Meca es un frío en el corazón.

Y el grito de las gaviotas en la madrugada es triste
/ como el trabajo:
el soldado protege al viajero que paga al soldado;
en la sombra cada uno ruega por sí mismo y nadie
controla los años. Algunos son héroes temporarios:
algunos entre estos son felices.

BLUES DE LA MURALLA ADRIANA

Un viento de tormenta sopla sobre el rastrojo,
Tengo frío en mi nariz, y en mi túnica piojos.

Viene la lluvia repicando del alto cielo inglés,
Soy soldado de este muro, y no sé por qué.

La neblina lo está cubriendo todo,
Mi chica está en Tungria, yo duermo solo.

Aulus es un tipo que le arrastra el ala,
No me gusta su estilo, no me gusta su cara.

Piso es un cristiano, su dios es un pescado:
Si por él fuera los besos se habrían terminado.

Ella me dio su anillo, lo jugué, lo perdí:
Yo quiero a mi chica, y también me quiero a mí.

Cuando tenga un solo ojo y sea un veterano
No haré más que mirar el cielo del verano.

MIRANDA

Mi Amado es mío
como son solitarios los espejos
Como el pobre y el triste son reales para el rey
Y como permanece la colina
alta y verde tendida junto al mar.

Dio un salto el Hombre Negro desde atrás del saúco,
Hizo una cabriola, y se fue saludando:
Mi Amado es mío
como son solitarios los espejos.

Chilló la bruja: en la luz, su cuerpo venenoso
Se esfumó como el agua cuando deja la fuente
Y como permanece la colina
alta y verde tendida junto al mar.

En sus encrucijadas rezó por mí el Anciano;
Y lágrimas felices surcaban sus mejillas:
Mi amado es mío
como son solitarios los espejos.

Me despertó su beso y nadie estaba triste:
El sol brilló en las jarcias, en ojos, piedras, todo.
Y aún permanecía la colina
alta y verde tendida junto al mar.

Así, para recordar nuestro jardín cambiante
Nos tomamos de las manos y bailamos en ronda

Mi Amado es mío
como son solitarios los espejos
Y como permanece la colina
alta y verde tendida junto al mar.

NOTA SOBRE LOS INTELECTUALES

Para el hombre de la calle, que es, por cierto,
Un agudo observador de las cosas
"Intelectual" sugiere, de un modo directo
Un hombre que es infiel a su esposa.

* Hay dos versiones de este poema (de 1937 y 1966) que suelen distinguirse una de otra indicando el año.

** «Leap before you look» es una inversión de la frase hecha «Look before you leap» que significa literalmente «Piensa antes de saltar» y podría equivaler al castellano «Piensa antes de actuar»

CANCION

"Ah, quién estuviera ante unas puertas que se abren
llevando una tarjeta de bordes dorados
que invita a cenar en los estrados de platino
con Lord Palurdo y el Conde de Asma
entre saltos mortales y fuegos de artificio
con asado caliente y con besos sonoros"
Así clamaban los rengos a la estatua silente,
los seis rengos arruinados.

"Y el ingenio perverso de la Garbo y Cleopatra
para venir conmigo a pescar y jugar en un océano de
/ plumas,
aún alegres cuando el gallo reventara de tanto
/ cacarear"

Así clamaban los rengos a la estatua silente
los seis rengos arruinados.

"Y pudiera pararme en el verde césped
entre los expectantes rostros amarillos,
pendientes del caballo zaino, del negro y del árabe
y con mi bola de cristal adivinar los ganadores"
Así clamaban los rengos a la estatua silente
los seis rengos arruinados.

"Y esta plaza fuera la cubierta de un barco
y estas palomas, velas para aparejar,
y pudiera seguir la brisa como un cerdito de San
/ Antonio
a las islas umbrías donde los melones son enormes"
Así clamaban los rengos a la estatua silente
los seis rengos arruinados.

"Y hacer que esas tiendas se tornaran tulipanes
y reventar a muletazos a todos los tenderos
a medida que asomaran de las flores
su calvas, sus viciosas cabezas"
Así clamaban los rengos a la estatua silente
los seis rengos arruinados.

"Y hubiera un agujero en el fondo del cielo y Pedro y
/ Pablo
y todos los relamidos sorprendidos santos se cayeran
/ como fruta podrida
y cada rengo de una pierna se arruinara la otra pierna
hasta no tener piernas del todo"
Así clamaban los rengos a la estatua silente
los seis rengos arruinados.

SALTA ANTES DE PENSAR **

No ha de caer la noción de peligro en el olvido:
No importa cuán suave te hubiera parecido
El camino es ciertamente corto y vertical;
Si lo prefieres piensa, igual has de saltar.

Los eficaces se vuelven cursis al soñar
Y olvidan lo que un tonto sabría recordar;
Es el miedo, más que el buen sentido,
Lo que tan velozmente cae en el olvido.

Las ocupaciones que agitan al gentío,
La imprecisión, la cerveza, el polvo, el ruido,
Cada año inspiran bromas de sutiliza impar:
Ríete si quieres, igual has de saltar.

La ropa cuyo uso se aconseja
No será barata ni tendrá el menor sentido
En tanto consintamos ser ovejas
Que nunca mencionan al desaparecido.

Por las buenas maneras puedes tomar partido
Pero alegrarse cuando todos han partido
Es incluso más difícil que llorar:
Nadie está mirando, e igual has de saltar.

Mide cien brazas la profunda soledad
Que sostiene nuestra cama, querido:
Yo te amo pero debes saltar,
Y la seguridad que soñamos debe pasar al olvido.

El ojo del pájaro

El libro autobiográfico de Stephen Spender *World within world* (Hamish Hamilton, Londres, 1951; no hay traducción castellana) permite asomarse tanto al mundo cultural de la Inglaterra de los años 30 como a las aventuras de ese mundo en el mundo —como por ejemplo, la participación de ingleses en la Guerra de España. Se han elegido los fragmentos en que Spender retrata a un Auden de 21 años, dotado de un “ojo de pájaro”, clínico y distante, sobre la realidad.

por Stephen Spender

Auden y yo nos conocimos en una fiesta ofrecida por Archie Campbell.

El primer encuentro pareció ser un humillante fracaso. Durante la mayor parte de la comida, Auden, después de dirigir una miope y cínica mirada hacia mí, no me dirigió nunca la palabra. Cuando se sirvió el café, levantó la cabeza con un gesto que puso en alto su mentón y dijo: “¿Quiénes cree usted que sean los mejores poetas actuales?” Contesté nerviosamente que me gustaba la poesía de W... Auden replicó “Si alguien necesita una patada en el culo, es ese tarado”. Cuando se fue, pese a mi sorpresa, me pidió que fuese a verlo en su cuarto en la Christ's Church.

En la ocasión de mi primera cita, lo encontré sentado en un cuarto en penumbra, con las cortinas corridas, y una lámpara sobre una mesa junto a su codo, de manera que pudiese verme claramente y yo sólo pudiese ver la pálida luz reflejada sobre su rostro. Tenía el cabello casi albino y los claros ojos tan juntos, que daba la impresión de vigilar atentamente. Levantó la cabeza y me pidió que me sentara. Luego siguió un examen más bien breve, en el que me preguntó acerca de mi vida, mis opiniones sobre la escritura y así por el estilo. Durante todo esto, había de mi parte algo semejante a una auto-traición. Trataba de agradar, de dar demasiado; no era muy sincero por lo tanto. “¿Qué poetas le gustan?”, volvió a preguntarme. “Blunden”, dije. “No está mal. ¿Quién más?” Mencioné otro nombre. “Justo el polo contrario.” Otro. “Ha escrito algunas líneas fantásticas, pero tiene un cerebro de chorlito”.

Entonces me dijo quiénes eran buenos. Entre ellos incluía Wilfred Owen, Gerard Manley Hopkins, Edward Thomas, A. E. Housman, y, por supuesto, a T.S. Eliot. Tenía una excelente memoria verbal y podía recitar poemas con una entonación que los hacía parecer oscuros, y sin embargo, significativos y memorables. Tenía el poder de hacer que todo sonara como suyo, mientras lo recitaba con su fría voz, separando cada palabra de la siguiente, como con pinzas; líneas de Shakespeare o de Housman, todo sonaba como suyo. La poesía que amaba tenía esta fría, monosilábica, clara y cortante cualidad.

Me dijo que el tema de un poema era sólo la percha de la cual se colgaba la poesía. Un poeta era una clase de máquina

que lograba el poema mezclando palabras, separándolas de sus propios sentimientos. Las experiencias emocionales y sentimentales eran sólo el catalizador que hacía que el poema se precipitara en su mente. Cuando esto sucedía, ordenaba las palabras dentro de ciertos

y dijo: “*El será El pintor*”. Era un cuadro de Robert Medley. Su amigo Christopher Isherwood sería El Novelista. Chalmers era otro miembro de la pandilla. Cecil Day Lewis era un colega. Un grupo de artistas emergentes existía en su mente, como un gabinete en la mente del líder de un partido.

Luego empecé a llevar mis poemas a Auden para mostrárselos. Llegaba con los bolsillos repletos de manuscritos y lo miraba leerlos. Ocasionalmente gruñía. Más allá de eso, sus comentarios se restringían a seleccionar una línea para su lectura. Le mostré uno largo en una ocasión; después de leerlo, dijo: “*En un mundo nuevo, disparar es necesario*’es

veras cree que soy regularmente bueno?” “Por supuesto”, replicó fríamente. “¿Pero por qué?” “Porque eres infinitamente capaz de ser humillado. El arte nace de la humillación” añadió —y me dejó pensando cuándo podría sentirse humillado él.

Sin duda, Auden me influyó durante esa época. Absorbí muchas de sus observaciones y actitudes, que me impresionaban mucho más profundamente de lo que me daba cuenta entonces. Quizá deba señalar aquí que hablo de una época en que tenía diecinueve años y él todavía no llegaba a los veintuno.

Para sus contemporáneos de Oxford, sin duda lo más impresionante de Auden era que, a tan temprana edad,

todo aquel que deseara conseguir su propio desarrollo independiente. El borde extremo de esta filosofía juvenil era la aceptación del suicidio como un “derecho de elección” de un individuo que, habiendo fracasado en cumplir sus propósitos,

“A veces daba la impresión de estar llevando adelante un juego consigo mismo y con los demás. No es raro que al fin quedara tan aislado.”

deseara concluir su juego con la vida.

A veces daba la impresión de llevar a cabo un juego intelectual consigo mismo y con los demás, y esto significaba que al cabo de la larga carrera se encontraba más bien aislado. Su primera poesía también da la impresión de un juego intelectual —un juego al que puede dársele el nombre de Imparcialidad Clínica. Es un juego de objetividad imparcial acerca de catástrofes, guerras, revoluciones, violencia, odios, amores, y todas las fuerzas que se mueven en la vida humana. Esta actitud del joven poeta que mira con ojo de pájaro la calamidad humana en un mundo de guerras y obras desmanteladas corre el riesgo de convertirse fácilmente en inhumana. Pero Auden era demasiado humano como para que esta actitud pudiera mantenerse durante mucho tiempo frente a las experiencias que oprimían su corazón. Después de todo, el joven poeta se comprometió: no podía contemplar la justicia y la injusticia, el amor y el odio, la vida y la muerte, exactamente con la misma imparcialidad, siguiéndola con fría precisión, como los rasgos de un paisaje helado. Pero aunque Auden dejó de ser indiferente, se unió a movimientos, escribió poesía de amor, y aceptó el credo Anglicano, no estoy completamente seguro de que haya terminado con ese aislamiento respecto a sus relaciones humanas que, después de todo, era simplemente el resultado de su extremada conciencia durante la juventud.

Sus últimos trabajos se distinguen de los primeros por el intento de encontrar respuestas a lo que, al principio, se contentaba con formular como enormes preguntas. En uno de sus primeros poemas, excepcionalmente autobiográfico, se describe a sí mismo caminando con un amigo que habla de la injusticia, de alguien que está siendo asesinado, de alguien “arrojado escaleras abajo”, etc. Y Auden se describe a sí mismo escuchando esto, perseverando

FOTO: GABRIEL CARRIT, 1931



Auden y Stephen Spender en Rügen Island en 1931.

patrones cuya finalidad no era expresar un sentimiento, sino concentrarse en el mejor orden que pudiera lograr de esa oportunidad.

Auden ridiculizaba a la mayoría de los poetas contemporáneos y admiraba sólo a pocos aparte de los que he mencionado. Pensaba que la escena literaria en general ofrecía un foro vacío. “Evidentemente están esperando a Alguien”, decía, con el aire de anticipar que pronto él sería el centro de la escena. Sin embargo, no pensaba en sí mismo como el único escritor del futuro. Tenía el más fuerte sentido de búsqueda que conozco en torno a colegas y discípulos, no sólo en poesía, sino en todas las artes. Miró una naturaleza muerta que colgaba de la pared

una bella línea”, e inmediatamente la línea entró a formar parte de su propio paisaje poético de minas desiertas, espías, disparos —breves sílabas ceñidas por una música como el viento en un arbusto del desierto.

Después de seis semanas de haberlo conocido debe haber aprobado una cantidad similar de líneas mías. Por lo tanto, resultó sorprendente enterarme de que me consideraba parte de la “pandilla”. Una vez le dije que no sabía si mejor debería escribir prosa, y me contestó: “No debes escribir nada excepto poesía, no queremos perderte por la prosa”. Esta observación produjo en mí un sofocante momento de esperanza mezclado con desesperación, en el cual dije: “Pero de

era demasiado consciente y seguro de su situación. No solamente sostenía puntos de vista definitivos acerca de la literatura, sino que también tenía una filosofía de la vida que, si bien juvenil, al menos le explicaba su propia conducta y la de sus amigos. Como hombre joven, era valeroso, pero no rebelde. Su visión clínica del vivir, según la cual contemplaba a la vida como una operación realizada por una mente quirúrgica individual sobre el —cuidadosamente analizado y examinado— cuerpo y alma de la sociedad a su alrededor, era amoral. Rechazaba, serenamente y sin escándalo, los conceptos morales de sus maestros y discípulos. La única virtud general que aceptaba era el valor; porque el valor era necesario para

en su actitud de indiferencia ante el rostro de los acontecimientos de la injusticia humana "hasta que me sentí enojado, y con eso era suficiente". Suficiente con manifestar el comportamiento, uno no debe protestar, afirmar, sostener opiniones, tratar de encontrar una respuesta. Pero quizá esta actitud sólo se debía a que el joven poeta no estaba lo suficientemente cerca a los problemas planteados, pues en la siguiente fase se ha provisto de una respuesta, aunque más bien promiscuamente; esta respuesta es el Amor. Sin embargo, el amor que, se supone, salva tanto al individuo consciente de los abismos de su subconsciente como a la sociedad que se ha arrepentido de su perversidad —"la piadosa caricia que cura la intolerable comezón de los nervios" y que conecta "nuevos estilos de arquitectura" con un "cambio del corazón"— es demasiado analítico, demasiado adaptable y ajustable a toda ocasión, demasiado esterilizado, como ese amor del gabinete de un psicoanalista. Lo mismo ocurre con las otras respuestas, desde la psicología al cristianismo pasando por el comunismo: parecen un poco arbitrarias; y tal vez la raíz de esta arbitrariedad es el propio aislamiento del poeta. Pero si las respuestas de Auden, que han sido el psicoanálisis, la revolución política, el amor universal y el dogma cristiano, nunca han perdido su arbitrariedad, su carácter experimental, ya que sólo han sido repetidos intentos por entender la naturaleza de un problema y por solucionarlo mediante el arreglo de sus elementos de acuerdo a una cierta hipótesis, jamás el problema mismo se encuentra mejor, ni tan profundamente ilustrado y comprendido. Y el problema es el hombre en este siglo. Auden es ciertamente un poeta intelectual; pero decir esto en un sentido que podría implicar que tan sólo tiene una comprensión intelectual de las cosas, sería menospreciarlo. El tiene una comprensión intelectual de las situaciones que manifiesta con el corazón tanto como con el intelecto, y si la solución que ofrece al problema parece intelectualizada, el problema mismo está perfectamente expuesto.

Usaba un vocabulario que contenía palabras tomadas de la terminología científica, psicológica y filosófica, a la vez que evitaba la jerga en que la mayoría de los artículos políticos, economicistas, científicos y psicólogos están escritos. Usaba estos vocablos técnicos con un cierto efecto de misterio que los hacía excitantes, así como Milton usaba los nombres de los dioses paganos, con conciencia intelectual de lo que significaban y sin embargo con una especie de abracadabra.

Un día fuimos a una excursión. Auden caminaba muy rápidamente, a zancadas, con movimientos angulares de brazos y piernas, levantando la cabeza. Apenas un doctor le recomendó que debería caminar lo menos posible, comenzó a dar paseos de cuarenta kilómetros.

Salimos a campo abierto,

cruzamos valles y escalamos una colina, donde abrimos nuestras canastas y comimos, recostados sobre la hierba. Auden habló acerca del "Poeta". En una revolución, el poeta se tiende en lo alto de un tejado y dispara a través de las líneas sobre su mejor amigo, que es un francotirador del otro lado... por supuesto, al corazón. "Las simpatías del poeta están siempre con el enemigo", añadió oscuramente. "Y cuando está enamorado, el poeta siempre espera que su amada muera. Piensa más en los poemas que escribirá que en la amante... lo trágico, en su grandeza, es siempre divertido: entra Lear con Cordelia muerta en sus brazos. Lear ¡Aúlla, aúlla, aúlla! O esa escena de La Guerra y la Paz, cuando Pierre entra en el edificio en llamas para salvar a un bebé, y el bebé se da vuelta y lo muerde."

Auden me dijo que debía olvidar "el engendro de Shelley": "El poeta es mucho más parecido al Sr. Cualquiera, que a Shelley o a Keats. Su cabello es corto, usa polainas, sombrero de hongo y un saco corriente. Y viaja en subte a su trabajo en el banco".

Y así por el estilo... Tales lecturas de un joven escritor a otro, con su mezcla de sentido y absurdo, diversión y grandiosidad, malicia y generosidad, componen un lenguaje secreto dentro de un círculo. Son los brebajes de bruja de los cuales está hecho un movimiento literario.

Esta conversación se llevó a cabo un hermoso día de verano, que permanece en mi mente como el día más inglés de nuestra relación. Desde el campo, en la cima de una colina en que hicimos nuestro día de campo, había una amplia vista del ondulado valle. Los monumentales árboles, entre verdes prados y oscuros arbustos que eran como viejas, espesas, inexpugnables murallas, con fisuras y cavidades entre las densas ramas, como grutas entre la roca. El paisaje parecía bañado por innumerables soles elevándose en la isla del cielo, que parecía haber preservado intacto a través de muchos siglos un día tan hermoso como éste, en que dos estudiantes yacían entre la alta hierba, hablando de poesía, como podría haber ocurrido en la época isabelina.

Auden vino a quedarse con nosotros en Frognaal durante las vacaciones. No tuvo mucho éxito con Berthella, pero él y Carolina se hicieron muy amigos. Tenía que conocerlo mejor, pero nunca volvió a repetirse el sentimiento de comunión que logramos durante la caminata que he descrito. La relación no pudo desarrollarse, en parte por mi enorme y acrítica admiración, que me mantuvo siempre en posición de discípulo. En parte también lo veía como una clase de animador público que tenía atrapado en mi casa, y a quien debía aplaudir perpetuamente. Cuando él estaba divertido —como frecuentemente ocurría— me reía hasta el punto de la histeria. Cuando estaba aburrido o exhausto, yo desmayaba y perdía coraje. Me parecía que si Auden no era vital siempre, cuando estábamos juntos, algo terrible iba a ocurrir.

(viene de pág. 15)

que, probablemente, solamente se oír una palabra de cada tres; por lo que hay que evitar la imaginaria complicada. Los verbos de moción, las interjecciones, las listas y sustantivos como luna, mar, amor, muerte, son lo más indicado.

—Muchos artistas y escritores se unen a los medios de comunicación o utilizan sus técnicas para componer o editar su obra.

—Eso nunca ha sido una tentación para mí. Me imagino que para gente como Norman Mailer debe funcionar bien.

279 de *Finnegans Wake*?

—Sí, lo sé. No habría podido citar el número de página, pero he visto la nota al pie.

—Hablemos de Eliot. Eliot ha dado a entender que ha ejercido influencia sobre él la poesía de San Juan de la Cruz de quien podemos afirmar sin temeridades que era un místico.

—Su poesía es muy notable, pero no es exactamente mi favorita. Principalmente porque creo que la experiencia mística no puede ser verbalizada. Cuando desaparece el ego, también desaparece el poder sobre el lenguaje. Debo recono-

más sencillamente y, me temo, más brutalmente. El problema de esos amores es que uno y otro de los cónyuges termina por sentirse mal o culpable porque las cosas no han sucedido como habían leído. Mucho me temo que las cosas iban mejor cuando eran los padres quienes arreglaban los matrimonios. No creo que sea absolutamente esencial que ambos cónyuges compartan el mismo sentido del humor y la misma manera de pensar. Y, al igual que Goethe, creo que las bodas deberían celebrarse más humilde y silenciosamente, ya que son el inicio de algo. Las celebraciones ruidosas deberían reservarse para las conclusiones triunfantes.

¿Cómo se llama su gato? —No tengo ninguno por ahora.

—¿Qué le pasó con sus gatos?

—Hubo que deshacerse de ellos porque nuestra ama de llaves murió. También tenían nombres de ópera: Rudimace y Leonora. Los gatos también pueden ser muy graciosos y tienen las maneras más raras de demostrar que están contentos de verte. Rudimace siempre se orinaba en nuestros zapatos.

—Y ahí tenemos su nuevo poema: «Hablando a los ratones». ¿Tiene ratones mitológicos favoritos?

—¿Mitológicos? No sé a qué diablos se refiere. ¿Existe alguno, además de Mickey Mouse? ¿Se refiere a ratones de ficción.

—Sí. —Claro, están los ratones de Beatrix Potter, que me gustan mucho.

—¿Y Mickey Mouse? —Está bien.

—¿Cree en el Demonio? —Sí.

—En Austria vive usted en Audenstrasse. ¿Saben sus vecinos quién es usted?

—Mis vecinos de allí saben que soy poeta.

—¿Piensa que los escritores son más respetados en el extranjero que aquí, en Estados Unidos?

—Yo no diría eso. A veces digo a la gente que soy historiador del medioevo cuando me preguntan qué hago. Eso congela la conversación. Si les digo que soy poeta, recibo esas miradas que parecen decir: «Bueno, pero ¿de qué vive?». En los viejos tiempos un hombre se sentía orgulloso de que su pasaporte dijera: «Ocupación: Caballero». El pasaporte de Lord Antrim simplemente decía: «Ocupación: Par», y yo lo considero correcto. Tuve suerte en la vida: tuve un hogar feliz y mis padres me dieron una buena educación. Mi padre era doctor y, además, erudito, así que jamás recibí la idea de que el arte y la ciencia son culturas opuestas; ambas eran cultivadas de igual manera en casa. No puedo quejarme. Jamás he tenido que hacer nada que verdaderamente me desagradara. Por supuesto, he tenido que hacer varios trabajos que no hubiera efectuado si hubiese tenido dinero, pero siempre me he considerado un trabajador, no un jornalero.

ULTIMO REINO REVISTA DE POESIA

18

Textos y poemas de MAROSA DI GIORGIO MEDICI (Los papeles salvajes), Arturo Carrera, Guillermo Piro,

Horacio Zabalauregui, Leo Masliah, Poesía uruguaya actual, Victor Redondo, Mónica Tracey, Juan Gelman, John Cage, W. B. Yeats, Laurie Anderson, Reynaldo Jiménez, José Kozler, Gilabert, Dupuy, Heer, etc. Hablar de Marosa di Giorgio Medici supone instalarse de lleno en el desafío vertiginoso de la otredad: ese territorio donde la imaginación y la verdad son inseparables, porque conforman una armonía del desborde por la que se despeña el misterio luminoso de lo que existe al ser nombrado. Exaltación del instante generador de lo invisible, de lo imprevisible. Visión intuitiva, intuición vista. Desde esa irrefrenable sed de amor y riesgo que hace al hacedor que es el poeta, su estética ya no responde a una idea de belleza, sino a la necesidad de un orden suprasensible que escapa a su propio juicio. Es tal vez este rasgo de aterradora gracia lo que distingue a la poesía de la buena literatura, lo que hace de cada poeta un ser extraordinario. Sólo queda invitar al lector, tan inocente como valiente, a abandonarse a la confusión creadora que el mundo de Marosa nos depara; a penetrar esta aventura deslumbrante que tan felizmente supera al propio lenguaje que encarna.

EN VENTA EN LIBRERIAS —J. B. Justo 3167, Las Heras 2225, Corrientes 1555—

Personalmente, no sé cómo una persona civilizada puede ver la televisión y mucho menos tener un aparato. Yo prefiero los cuentos de detectives, en especial los del Padre Brown.

—¿Ha leído o intentado leer *Finnegans Wake*?

—No soy muy bueno leyendo a Joyce. Obviamente, fue un gran genio, pero su obra es demasiado larga. Resulta diferente en pequeñas dosis. Recuerdo cuando salió *Anna Livia Plurabelle*, en edición aparte; pude leerla completamente y

cer que era muy osado utilizando las metáforas más atrevidas para el orgasmo. Esto probablemente se debe a que, en ambos casos, en el orgasmo y en la unión mística, el ego es relegado.

—¿Dedica mucho tiempo a actividades relacionadas con la Iglesia?

—No, aparte de ir a misa los domingos.

—¿Qué piensa de los ritos del matrimonio?

—Estoy totalmente de



Auden e Isherwood al partir rumbo a China, 1938.

disfrutarla. Por lo general me gustan las novelas cortas y graciosas. Hay algunas excepciones, por supuesto, uno sabe que Proust, por ejemplo, no podía haber escrito más brevemente. Creo que mis novelistas modernos favoritos son Ronald Firbank y P.G. Wodehouse, porque ambos tratan del Edén.

—¿Sabe usted, por cierto, que se le menciona en la página

acuerdo con la idea de que existan las bodas, pero lo que creo que arruina muchos matrimonios es la concepción romántica del enamoramiento. Esto sucede, claro, a gente poseída por imaginaciones descomunalesmente fértiles. Sin duda, a veces ocurre una experiencia mística. Pero en la mayoría de los casos de personas que creen estar enamoradas, creo que la situación puede describirse.

Complacer a una sombra

Este artículo del poeta Joseph Brodsky (Premio Nobel 1987) fue originalmente publicado en la revista *Vanity Fair* y está incluido en la recopilación de sus ensayos titulada *Menos que uno*, que según se anuncia que acaba de editarse en España y próximamente se distribuirá en Argentina.

por Joseph Brodsky
Traducción de
Marina Fe

I

Cuando un escritor recurre a un idioma distinto a su lengua materna, lo hace ya sea por necesidad, como Conrad, o debido a una ardiente ambición, como Nabokov, o por lograr un mayor extrañamiento, como Beckett. Perteneciente a otro bando, en el verano de 1977, en Nueva York, y después de haber vivido cinco años en Estados Unidos, me compré en una pequeña tienda de la Sexta Avenida una Lettera 22 portátil y me puse a escribir en inglés (ensayos, traducciones y ocasionalmente algún poema) por una razón que tenía muy poco que ver con las anteriores. Mi único propósito entonces, como ahora, era sentirme más cerca del hombre al que consideraba el más grande del siglo XX: Wystan Auden.

Por supuesto que era perfectamente consciente de la futilidad de mi empresa, no tanto por haber nacido en Rusia y en su lenguaje (que nunca abandonaré —y espero que viceversa), sino por la inteligencia de este poeta que, en mi opinión, no tiene rival. Era consciente de la futilidad de este esfuerzo, además, porque Auden había muerto hacía entonces cuatro años. Sin embargo y para mí, escribir en inglés era la mejor manera de acercarme a él, de trabajar en sus términos, de ser juzgado si no de acuerdo con su código de conciencia al menos por lo que tiene el idioma inglés que hizo posible ese código de conciencia.

Estas palabras, la misma estructura de estas oraciones, muestran a cualquiera que haya leído una simple estrofa o un simple párrafo de Auden en qué medida puedo fallar. Pero, para mí, un fracaso en sus términos es preferible a un éxito en los términos de otros. Por otra parte, desde el principio sabía que estaba destinado a fallar; ya no puedo decir si este tipo de sobriedad es mía o si la he tomado prestada de su escritura. Lo único que deseo al escribir en su lengua es no rebajar su nivel de operación mental, su plano de atención. Esto es todo lo que uno puede hacer por un hombre mejor: continuar en su vena; esto es, creo, de lo que tratan las civilizaciones.

Sabía que por temperamento y por otras cosas yo era un hombre diferente, y que en el mejor de los casos posibles sería considerado como imitador suyo. Aun así, eso sería para mí un halago. También tenía una segunda línea de defensa: siempre podrá retroceder a mi escritura en ruso, de la cual

estaba bastante seguro y que incluso él, si hubiera conocido el idioma, probablemente habría apreciado. Mi deseo de

Aquiles". El cortejo siempre requiere un grado de autosacrificio y asimilación, sobre todo si uno está cortejando a un espíritu puro. Cuando vivía, este hombre hizo tanto que resulta inevitable creer en la inmortalidad de su alma. Lo que nos dejó equivale a un evangelio que surge y está lleno de un amor que es todo menos finito —es decir, un amor que de ninguna manera puede ser amparado en su totalidad por la carne y que, por lo tanto, requiere

el cual la sociedad es presa fácil para un demagogo o un tirano. Este es el equivalente del olvido para la sociedad; un tirano puede, por supuesto, tratar de salvar a su sociedad del olvido por medio de un espectacular derramamiento de sangre.

Lef a Auden por primera vez hace veinticuatro años, en Rusia, en unas traducciones bastante flojas y desapasionadas que encontré en una antología de poesía inglesa contemporánea subtitulada "De Browning

mandará a su hijo..." me impresionó con su mezcla de extensión negativa y sentido común. Criado con la dieta esencialmente enfática y autoafirmativa del verso ruso, pude reconocer rápidamente esta receta cuyo ingrediente principal era la autorrestricción. Aún así, los versos poéticos tienen la

*"No tener
opciones da
como resultado
el rebajarse a
ese nivel de
locución
mediante el cual
la sociedad es
presa fácil para
un demagogo o
un tirano."*



Auden en Oxford, en una foto de A.S.T. Fisher. (1928)

escribir en inglés no tenía nada que ver con ningún tipo de seguridad, satisfacción o comodidad; era simplemente el deseo de complacer a una sombra. Por supuesto que donde él estaba entonces, las barreras lingüísticas importaban muy poco, pero de alguna manera yo pensaba que le gustaría más que yo me hiciera entender por él en inglés. (A pesar de que cuando lo intenté, en los verdes pastos de Kirchstetten hace once años, no funcionó; mi inglés en esa época era mejor para leer y escuchar que para hablar. Menos mal.)

En otras palabras, al ser incapaz de devolver todo lo que se ha recibido, uno trata por lo menos de pagar con la misma moneda. Después de todo, él mismo lo hizo al tomar prestada la estrofa del *Don Juan* para su "Carta a Lord Byron" o los hexámetros para su "Escudo de

de palabras. Si no hubiera iglesias, fácilmente se habría podido crear una con este poeta, y su precepto fundamental sería algo como lo que él dijo: "Si el afecto igual no puede ser, / que sea yo el que más ame."

II

Si alguna obligación tiene el poeta hacia la sociedad, es la de escribir bien. Al pertenecer a una minoría no tiene otra opción. Si fracasa en esta obligación, se hunde en el olvido. La sociedad, por otra parte, no tiene ninguna obligación hacia el poeta. Siendo por definición una mayoría, la sociedad se piensa a sí misma con otras opciones que la de leer versos, no importa cuán bien escritos estén. No tener opciones da como resultado el rebajarse a ese nivel de locución mediante

a nuestros días". Nuestros días' eran los de 1937, cuando el volumen fue publicado. Para qué decir que casi todo el equipo de traductores, junto con su editor, M. Gutner, fue arrestado poco tiempo después y muchos murieron. Para qué decir que en los siguientes cuarenta años ninguna otra antología de poesía inglesa contemporánea se publicó en Rusia y el volumen mencionado se convirtió en una especie de objeto de colección.

Sin embargo, un verso de Auden en esa antología atrajo mi atención. Pertenecía, como me enteré después, a la última estrofa de uno de sus primeros poemas, "Ningún cambio de lugar", que describía un paisaje un tanto claustrofóbico donde "Nadie va / más allá de los rieles o el final de los muelles, / no irá ni mandará a su hijo..." Esta última parte "no irá ni

manía de vagar de un contexto a una significación universal, y el amenazante toque de absurdo contenido en "no irá ni mandará a su hijo" empezaba a vibrar en el fondo de mi mente cada vez que me decidía a escribir algo.

Esto es, supongo, lo que llaman una influencia, excepto que el sentido del absurdo nunca es una invención del poeta sino un reflejo de la realidad; las invenciones pocas veces se pueden reconocer. Lo que uno puede deberle al poeta no es el sentimiento mismo sino su tratamiento: silencioso, sin énfasis, sin demasiado esfuerzo, casi como *en passant*. Este tratamiento fue especialmente significativo para mí justamente porque me topé con esta tendencia a principios de los sesenta, cuando el Teatro del Absurdo estaba en pleno apogeo. El manejo del tema en Auden destacaba contra ese fondo, no sólo porque había tumbado a muchos de un solo golpe, sino debido a un mensaje ético considerablemente distinto. La manera como manejaba el verso decía, por lo menos a mí, algo como "No grites ¡el lobo!" —aunque el lobo esté en la puerta. (Yo añadiría: especialmente por eso no grites ¡el lobo!)

A pesar de que para un escritor mencionar sus experiencias en presidio —o, para el caso, cualquier tipo de penurias— suele ser un recurso para impresionar, sucedió que mi siguiente oportunidad de mirar más de cerca a Auden tuvo lugar cuando estuve preso en el norte, en un pequeño poblado perdido entre pantanos y bosques, cerca del círculo polar. Esta vez la antología que tenía era en inglés, enviada por un amigo de Moscú. Tenía bastantes cosas de Yeats, a quien entonces yo, *sigue en página 20*

consideraba demasiado retórico y descuidado en sus metros, y de Eliot, que en esos tiempos reinaba soberanamente en Europa Oriental. Yo estaba tratando de leer a Eliot.

Pero por mera casualidad el libro se abrió en "En memoria de W. B. Yeats", de Auden. Entonces yo era joven y por lo tanto particularmente entusiasta de las elegías como género, sin tener cerca a alguien que se muriera para escribirle una. Por eso las leía quizás con más afección que cualquier otra cosa, y frecuentemente pensaba que el rasgo más interesante del género era el esfuerzo inconsciente de los autores por autorretratarse con que casi cada poema "in memoriam" está salpicado o manchado. Por muy comprensible que sea esta tendencia, muchas veces hace que un poema se convierta en la meditación del autor sobre el tema de la muerte, por lo cual aprendemos más de él que del fallecido. El poema de Auden no tenía nada de esto; es más, pronto me di cuenta que aún su estructura estaba diseñada para rendir homenaje al poeta muerto, imitando en un orden invertido las formas de desarrollo estilístico propias del genial irlandés, desde las últimas a las primeras: los trimetros de la tercera -y última- parte del poema.

Debido a estos trimetros, y en particular a ocho versos de esta tercera parte, entendí a qué clase de poeta estaba leyendo. Estos versos ensombrecían para mí aquella asombrosa descripción de "el oscuro día frío", el último de Yeats, con su estremecedor: "The mercury sank in the mouth of the dying day" (El mercurio se hundió en la boca del día moribundo). Ensombrecían esa inolvidable rendición del cuerpo derribado como una ciudad cuyos suburbios y plazas se han vaciado gradualmente después de una rebelión aplastada. Ensombrecían aun la declaración de la era: "la poesía no hace que nada suceda."

Esos ocho versos en trimetros que hacían que esta tercera parte del poema sonara como la mezcla de un himno del Ejército de Salvación, un canto fúnebre y una canción de cuna, decían así: "El tiempo que es intolerante / con los valientes y los inocentes, / e indiferente en una semana / a un físico hermoso, / adora al lenguaje y perdona / a cualquiera que vive por él; perdona la cobardía, la arrogancia, / pone sus honores a sus pies".

Recuerdo haber estado sen-

tado allí, en la pequeña cabaña de madera, mirando a través del tragaluz el camino mojado y lodoso y algunos pollos extrañados, sin saber si creer lo que acababa de leer o dudar si mi comprensión del inglés estaba haciéndome trampa. Tenía conmigo un enorme diccionario de inglés-ruso y revisaba sus páginas una y otra vez, verificando cada palabra, cada alusión, esperando que me ayudara a evitar el significado que me miraba desde la hoja. Creo que simplemente me rehusaba a creer que tiempo atrás, en 1939, un poeta inglés hubiera dicho, "El tiempo... adora al lenguaje", y que aun así el mundo a mi alrededor siguiera siendo lo que era.

Pero esta vez el diccionario no triunfó sobre mí. Auden había ciertamente dicho que el tiempo adora el lenguaje, y la serie de pensamientos que esa declaración puso en movimiento en mí sigue vigente hasta hoy. Porque "adorar" es una actitud de lo más pequeño hacia lo más grande. Si el tiempo adora al lenguaje, quiere decir que el lenguaje es más grandioso, o más viejo, que el tiempo, el cual es, a su vez, más viejo y grandioso que el espacio. Así me enseñaron y realmente así lo sentía. De modo que si el tiempo -que es sinónimo de, mejor dicho, que hasta absorbe lo divino- adora al lenguaje, ¿de dónde entonces surge el lenguaje? Pues el regalo es siempre más pequeño que el que lo ofrece. Y además, ¿no es el lenguaje un depositario del tiempo? ¿Y no es por ello que el tiempo lo adora? ¿Y no es una canción, un poema, o sin duda el habla misma con sus cesuras, pausas, espondeos, etc., un juego que juega el lenguaje para reestructurar el tiempo? ¿Y no son aquellos gracias a quienes el lenguaje "vive" los mismos por los que también vive el tiempo? Y si el tiempo los "perdona", ¿lo hace por generosidad o por necesidad? ¿Y no es la generosidad de todos modos una necesidad?

Cortos y horizontales como eran, estos versos me parecieron increíblemente verticales. También eran muy espontáneos, casi locuaces; la metafísica disfrazada de sentido común, el sentido común disfrazado de estrofa de canción de cuna. Por sí mismas estas capas de disfraces me estaban diciendo lo que el lenguaje es, y me di cuenta de que estaba leyendo a un poeta que hablaba la verdad -o a través de quien la verdad se hacía escuchar. Por lo menos se parecía más a

la verdad que cualquier otra cosa que pude entender en esa antología. Y quizás me lo parecía precisamente debido al toque de irrelevancia que percibí en la descendente entonación de "perdona / a cualquiera que vive por él; / perdona la cobardía, la arrogancia, / pone sus

Pude seguir y seguir con estos versos, pero sólo puedo hacerlo de verdad ahora. Entonces y en ese lugar estaba simplemente pasmado. Entre otras cosas, lo que me resultó evidente era que había que tener cuidado cuando Auden hace sus ingeniosos comenta-

tipo de poeta metafísico, un hombre de tremendas dotes líricas que se disfrazaba de observador de la moral pública. Y sospechaba que esta elección de una máscara, la elección de este habla, tenía menos que ver con problemas de estilo y tradición que con la humildad personal impuesta, no tanto por un credo particular, como por su sentido de la naturaleza del lenguaje. La humildad nunca se escoge.

Todavía tenía que leer a Auden. Sin embargo, y después de "En memoria de W.B. Yeats", supe que estaba frente a un autor más humilde que Yeats o Eliot, con un alma menos petulante que cualquiera de ellos pero, me lo temía, no menos trágica. Gracias a la perspectiva del tiempo puedo decir ahora que no estaba del todo equivocado, y que si alguna vez hubo un drama en la voz de Auden, no era su drama personal sino un drama público y existencial. El nunca se habría puesto en el centro del cuadro trágico; en el mejor de los casos habría solamente reconocido su presencia en la escena. Me faltaba todavía escuchar de su propia boca que "J. S. Bach fue tremendamente afortunado. Cuando quería alabar al señor, escribía una coral o una cantata dirigiéndose al Todopoderoso directamente. Hoy, si un poeta quiere hacer lo mismo, tiene que emplear el discurso indirecto". Lo mismo supongo, podría decirse de la plegaria.

III

Mientras escribo estas notas, descubro a la primera persona del singular asomando su horrible cabeza con una frecuencia alarmante. Pero el hombre es lo que lee; en otras palabras, al descubrir este pronombre detecto a Auden más que a ningún otro: la aberración refleja simplemente la proporción de mi lectura de este poeta. Por supuesto que los perros viejos no aprenden nuevos trucos, pero los propietarios de perros acaban pareciéndose a sus perros. Los críticos, y especialmente los biógrafos de escritores con un estilo característico, suelen adoptar, por más que lo hagan inconscientemente, la forma de expresión de esos autores. Simplificando, uno se ve transformado por lo que ama, a veces hasta el grado de perder la propia identidad. No quiero decir que esto es lo que me

W.H. Auden-Traducción de J.R. Wilcock

En memoria de W.B. Yeats

(Fragmento)

3

Recibe tierra, a un huésped
/honorable;
William Yeats descende hacia
/el reposo.
Que el ánfora irlandesa
descanse, despojada de su
/música.

El tiempo que es intolerante
con el audaz y el inocente,
y en sólo una semana
/indiferente
ante un hermoso físico,

adora los idiomas y perdona
a quienes les dan vida;
perdona vanidades,
/cobardías,
y pone sus honores a sus pies.

El tiempo que con esta
/extraña excusa
perdonó a Kipling sus ideas,
y habrá de perdonar a Paul
/Claudel,
perdona a los que escriben
/bien.

En esta pesadilla de la
/sombra
todos los perros de Europa
/ladran,
y las naciones vivientes
/acechan,
secuestradas en sus odios;

la vergüenza intelectual
nos mira desde cada rostro
/humano
y los mares de la piedad
se hielan en todos los ojos.

Sigue, poeta, sigue derecho
hacia el fondo de la noche,
con tu voz que nunca ordena
persuádenos aún la alegría.

Con el cultivo de un verso
haz la viña de las anatemas,
canta el fracaso humano
en un éxtasis de angustia.

En los desiertos del corazón
deja fluir la fuente
/consoladora,
en la prisión de su días
enseña al hombre libre los
/elogios.

(De Revista Sur, edición Julio-Octubre 1947)

W. H. Auden - Traducción de Alberto Girri

Epitafio de un tirano

Una suerte de perfección era lo que perseguía,
y la poesía que inventaba era fácil de entender,
conocía la locura humana como el dorso de su mano,
y estaba grandemente interesado en ejércitos y flotas;
cuando reía, venerables senadores estallaban de risa,
y cuando lloraba los niños morían en las calles.

(De Versiones, Ed. Corregidor, 1974)

hombres a sus pies". Pensé que estas palabras estaban ahí simplemente para compensar la ascendente gravedad de "El tiempo... adora al lenguaje".

rios y observaciones, pendiente de la civilización sin importar cuál sea su tema (o su condición) inmediato. Pensé que estaba tratando con un nuevo

1 reediciones
del archivo de

crisis

Reportajes

Troilo
Carpentier
García
Márquez
Neruda
Cortázar

sucedió a mí; lo único que trato de sugerir es que estos yos que podrían parecer cursis son, a su vez, formas de un discurso indirecto cuyo objeto es Auden.

Para aquellos de mi generación que estaban interesados en la poesía en lengua inglesa —y no puedo asegurar que hubiera muchos— la década de los sesenta fue la era de las antologías. Cuando regresaban a casa, los estudiantes extranjeros y los académicos que habían ido a Rusia en programas de intercambio trataban, con justa razón, de librarse de peso extra, y los libros de poesía eran los primeros en desaparecer. Los vendían, casi por nada, a librerías de segunda mano que subsecuentemente los revendían por sumas extraordinarias al que quisiera comprarlos. La razón de estos precios era muy sencilla: impedir al pueblo comprar estos artículos occidentales; en cuanto al extranjero, obviamente ya se habría ido y no podría darse cuenta de la disparidad.

Aun así, si uno conocía a un vendedor, lo que sucede inevitablemente cuando se frecuenta un lugar, podía lograrse ese tipo de trato que cualquier cazador de libros conoce: cambiar una cosa por otra, o dos o tres libros por uno, o comprar un libro, leerlo, y devolverlo a la tienda recuperando el dinero. Además, cuando fui liberado y regresé a mi ciudad de origen, ya me había hecho de cierta reputación y en algunas librerías me trataban bastante bien. Gracias a esa reputación, a veces me visitaban estudiantes de los programas de intercambio, y como se supone que no se puede llegar a una casa ajena con las manos vacías, me traían libros. Con algunos de estos visitantes logré muy buenas amistades, gracias a lo cual mi biblioteca aumentó considerablemente.

Me gustaban mucho estas antologías, y no sólo por su contenido sino también por el olor dulzón de sus portadas y sus hojas bordeadas de amarillo. ¡Se sentían tan norteamericanas! Eran *pocket-books*. Se podían meter dentro del bolsillo y leerlas en un tranvía o en un parque público, y aunque el texto fuera comprensible sólo a medias o en una tercera parte, desdibujaba instantáneamente la realidad local. Sin embargo, mis favoritas eran la de Louis Untermeyer y la de Oscar Williams, porque tenían fotografías de sus colaboradores que llenaban la imaginación como lo hacían los versos mismos. Por horas y horas me

sentaba revisando escrupulosamente fotografías en blanco y negro con tales o cuales rasgos de un poeta, tratando de descubrir qué tipo de persona era, tratando de darle vida, de hacer coincidir la cara con sus

ta el punto de causar escalofríos, eran los versos de "Septiembre 1º, 1939", que explicaban claramente los orígenes de la guerra que había acunado a nuestra generación pero que, efectivamente, nos describía a

un puñado de naciones de Europa Oriental: "...perdieron su orgullo/ y murieron como hombres antes de que sus cuerpos murieran."

O si todavía están contra tal barbaridad, si quieren librar a

taba tanto traducir verdades metafísicas al lenguaje pedestre del sentido común como detectar a las primeras en el segundo? ¿Qué aspecto tendría que tener alguien que siendo muy cuidadoso sobre la creación dice más del Creador que cualquier agonista impertinente que toma un atajo a través de las esferas? ¿No sería que una sensibilidad única en su combinación de honestidad, alejamiento clínico y lirismo controlado tendría que dar por resultado, si no un arreglo único de los rasgos faciales, entonces, por lo menos, una expresión específica, fuera de lo común? ¿Y esos rasgos o esa expresión podrían ser captadas por un pincel? ¿Registrados por una cámara?

Me gustaba mucho el proceso de extrapolación a partir de esa pequeña fotografía. Uno siempre busca a ciegas una cara, siempre se quiere tener un ideal que materializar, y en ese tiempo Auden estaba muy cerca de representar un ideal. (Otros dos eran Beckett y Frost, pero yo ya sabía cómo eran; aunque fuera aterrador, la correspondencia entre sus rostros y sus acciones era obvia). Por supuesto que tarde o temprano llegué a ver otras fotografías de Auden: en una revista de contrabando o en otras antologías. Pero no agregaban nada; el hombre eludía las lentes, o éstas se rezagaban detrás de él. Empecé a preguntarme si una forma de arte era capaz de escribir a otra, si lo visual podía aprehender lo semántico.

Entonces un día —creo que fue en el invierno de 1968 o 1969—, en Moscú, Nadezhda Mandelstam, a quien fui a visitar, me dio otra antología más de poesía moderna, un libro muy bonito ilustrado generosamente con grandes fotografías en blanco y negro de, si mal no recuerdo, Rollie Mc Kenna. Encontré lo que estaba buscando. Unos meses más tarde, alguien me pidió prestado el libro y nunca volví a ver la fotografía; aún así, la recuerdo bastante bien.

La foto parecía haber sido tomada en algún lugar de Nueva York, en algún paso a desnivel —ya fuera el que está cerca de Grand Central o el de la Universidad de Columbia que llega hasta la avenida Amsterdam. Ahí estaba Auden parado, como si lo hubieran agarrado desprevenido, de paso, con las cejas levantadas en expresión de aturdimiento. Los ojos mismos, sin embargo, eran terriblemente serenos y penetrantes.

W. H. Auden-Traducción de Jaime Gil de Biedma

Musée des beaux arts

En punto a sufrimiento jamás se equivocaban los maestros antiguos. Qué bien entendieron su lugar en el mundo, como acontece siempre mientras otros almuerzan o cierran la ventana o se pasean, simplemente, sin nada en qué dar. Cómo, si los mayores religiosamente esperan el nacimiento milagroso, tiene que haber también niños sin especial interés en que ocurra patinando en la alberca del bosque. No olvidaban
/jamás
que el horrible martirio ha de seguir su curso de cualquier modo, en un rincón, en algún sitio
/mugriento
donde llevan los perros su vida de perros, y la
/jaca del sayón

se rasca la grupa inocente contra un árbol.

En el Icaro de Brueghel, por ejemplo. Con qué
/tranquilidad
todo se inhibe del desastre: el labrador oyó seguramente los gritos de socorro, el
/chapoteo,
que para él no era una catástrofe. Brillaba el sol como brilló en las piernas blancas al sumirse dentro del agua verde, y el esbelto navío que ha debido de ver algo inaudito un muchacho caído del cielo, iba hacia alguna parte y navegaba en paz.

(de *Antología de Poetas Ingleses Modernos*, Gredos, Madrid, 1962)

versos entendidos a medias o a tercias. Más tarde, acompañado de amigos, intercambiábamos nuestras locas conjeturas y los fragmentos de chismes que en ocasiones llegaban a nosotros para, después de haber llegado a un común denominador, pronunciar nuestro veredicto. Una vez más con el beneficio de la retrospectiva, puedo decir que nuestras intuiciones no estaban tan lejos de la realidad.

Así fue como vi la cara de Auden por primera vez. Era una fotografía tremendamente reducida —un poco estudiada, con un manejo de la sombra demasiado didáctico: decía más del fotógrafo que de su modelo. De esa foto se tenía que concluir, o bien que el primero era un esteta ingenuo, o que los rasgos del segundo eran demasiado neutros tratándose de un poeta. Preferí la segunda versión, en parte porque la neutralidad del tono era un rasgo muy de la poesía de Auden, en parte porque la postura antiheroica era la *idée fixe* de nuestra generación. La idea era parecerse a todos los demás: zapatos sencillos, gorra de trabajador, saco y corbata, de preferencia grises sin barba ni bigote. Wystan era reconocible.

También reconocibles, has-

nosotros mismos con la misma justeza de una fotografía en blanco y negro: "El público y yo sabemos/ lo que todos los niños aprenden:/ aquéllos a los que se hace mal/ hacen mal a cambio."

Sin duda este cuarteto se salía de contexto, igualando a los vencedores y a las víctimas, y creo que debería ser tatuado por el gobierno federal en el pecho de cada recién nacido, no sólo por su mensaje sino por su entonación. El único argumento aceptable contra tal procedimiento sería que hay mejores versos de Auden. ¿Qué podría hacerse con los siguientes?: "Las caras a lo largo de la barra/ se aferran a su día normal:/ las luces nunca deben apagarse,/ la música debe sonar siempre,/ todas las convenciones conspiran/ para que esta fortaleza adopte/ el amueblado del hogar;/ para que no sepamos dónde estamos,/ perdidos en un bosque embrujado,/ niños con miedo a la noche/ que nunca han sido felices ni buenos."

O si consideran que esto suena demasiado a Nueva York, demasiado norteamericano, intentemos con este parateado de "El escudo de Aquiles" que, para mi gusto, suena un poco como epitafio dantesco a

la piel tierna de esta herida, hay otros siete versos en el mismo poema que deberían grabarse en las rejas de todo estado existente, sin duda en las rejas del mundo entero: "Un niño harapiento, sin rumbo y solo,/ vagaba por ese baldío; un pájaro/ voló para escapar de su bien dirigida piedra:/ que las niñas son violadas, que dos niños acuchillan a un tercero,/ eran axiomas para él, que nunca había oído hablar/ de algún mundo donde se mantuvieran las promesas,/ o que alguien pudiera llorar porque otro llora."

De esta manera, el recién llegado no se engañará sobre la naturaleza de este mundo; de esta manera, el habitante del mundo no tomará a los demagogos por semidioses.

No es preciso ser un gitano o un Lombroso para creer en la relación entre la apariencia de un individuo y sus acciones: después de todo, en esto se basa nuestro sentido de la belleza. Sin embargo, ¿qué aspecto tendría que tener el poeta que escribió esto?: "Del todo en otra parte, vastas/ manadas de renos cruzan/ millas y millas de musgo dorado,/ en silencio y muy rápidamente."

¿Qué aspecto tendría que tener un hombre al que le gus-



tes. Era, probablemente, el final de la década de los cuarenta o el principio de los cincuenta, antes de que la famosa etapa de las arrugas —de la “cama sin hacer”— triunfara sobre sus rasgos. Todo, o casi todo, me pareció claro.

El contraste o, mejor aún, el grado de disparidad entre esas cejas levantadas con un aturdimiento formal y lo penetrante de su mirada correspondía, a mi modo de ver, a los aspectos formales de sus versos (dos cejas levantadas - dos versos) y a la deslumbrante precisión de su contenido. Lo que me miraba desde la hoja era el equivalente facial de un pareado, de la verdad que el corazón conoce mejor. Los rasgos eran normales, hasta muy simples. No había nada específicamente poético en su cara, nada byronesco, demoníaco, irónico, aguileno, romántico, herido, etc. Más bien era la cara de un médico que está interesado en nuestra historia a pesar de saber que estamos enfermos. Una cara bien preparada para todo, la suma total de una cara.

Era un resultado. Su mirada en blanco era el producto directo de esa cegadora proximidad de cara a objeto que producía expresiones como “no un fracaso importante”, “asesinato necesario”, “oscuridad conservadora”, “tumba apática” o “desierto bien administrado”.

Daba la impresión de un miope cuando se quita los anteojos, excepto que la mirada penetrante de ese par de ojos no tenía nada que ver ni con la miopía ni con la pequeñez de los objetos a su alrededor, sino con sus firmemente arraigadas amenazas. Era la mirada de un hombre que sabía que no sería capaz de desyerbar esas amenazas, pero que se inclinaba a describir los síntomas así como la enfermedad misma. No era lo que se llamaba “crítica social” —aunque sólo fuera porque la enfermedad no era social: era existencial.

En términos generales, creo que como comentarista social o diagnosticador o algo semejante, este hombre estaba terriblemente equivocado. El cargo que se le ha hecho con más frecuencia es que no ofrecía un remedio. Creo que en parte él se lo buscó al recurrir primero a la terminología freudiana, luego a la marxista y finalmente a la eclesiástica. El remedio, sin embargo, radicaba precisamente en su empleo de estas terminologías, porque son simplemente dialectos diferentes con que se puede hablar de una

y la misma cosa: el amor. Es el tono con que uno habla a los enfermos lo que puede curarlos. Este poeta se movía entre los casos graves y a veces terminales del mundo, no como cirujano sino como enfermera, y todo paciente sabe que son las

mi mente —más bien, en mi imaginación— se trataba del amor desplegado o acelerado por el lenguaje, por la necesidad de expresarlo; y el lenguaje —eso ya lo sabía yo— tiene su propia dinámica y es capaz, especialmente en la poesía, de

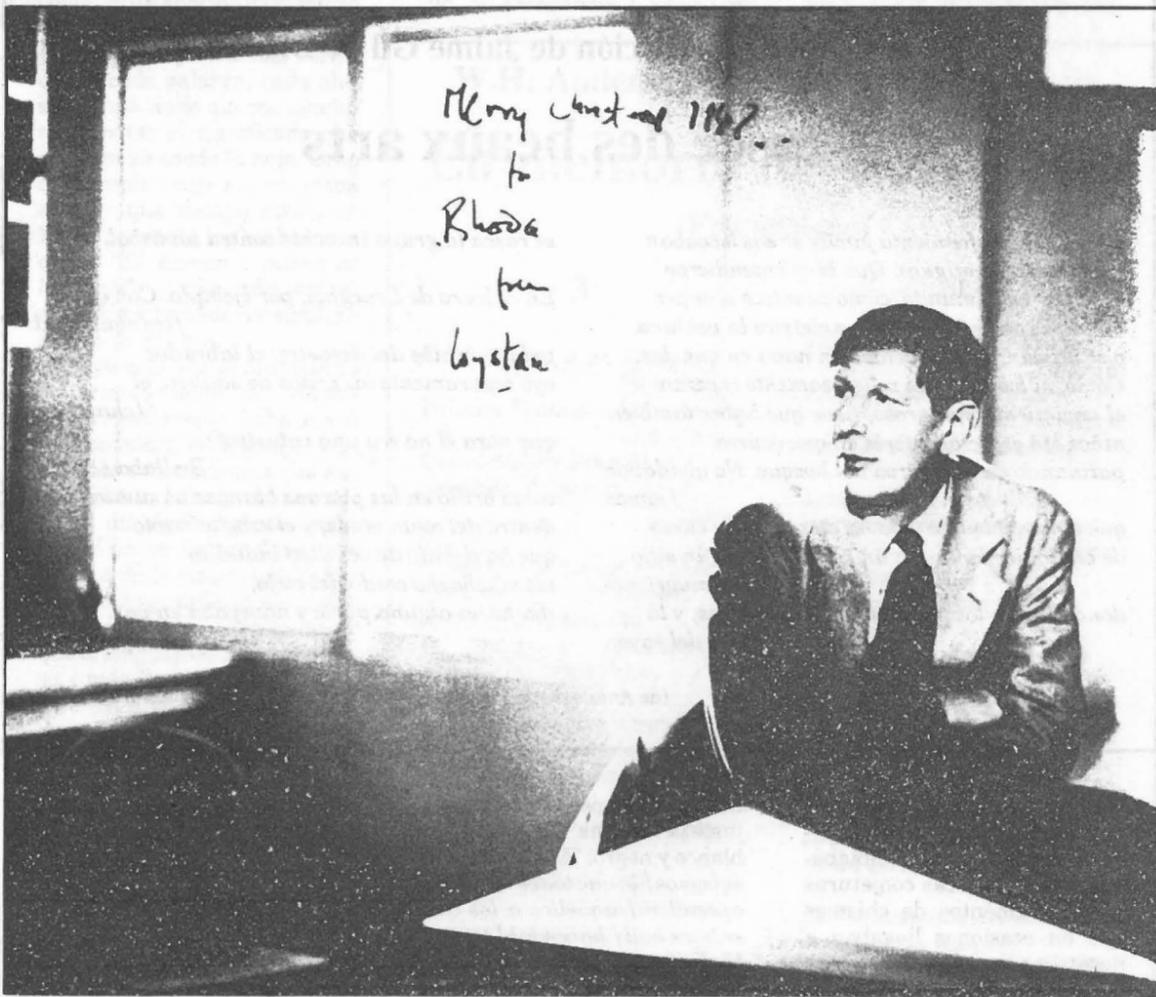
nero, asistido de la más profunda agonía, porque la agonía, a fin de cuentas, tendría que ser articulada. El lenguaje, después de todo, es consciente de sí mismo por definición, y quiere apropiarse de cada nueva situación. Mientras miraba la

poeta se empieza a preguntar sobre la apariencia del escritor. Esto seguramente tiene que ver con la sospecha de que gustar de una obra de arte es reconocer la verdad, o el grado de verdad, que el arte expresa. Inseguros por naturaleza, queremos ver al artista, al que identificamos con su obra, para que la próxima vez podamos saber a qué se parece la verdad en la vida real. Sólo los autores de la antigüedad escapan a este escrutinio, y es por eso, en parte, que son considerados clásicos, y sus generalizados rasgos de mármol esparcidos en nichos de bibliotecas están en relación directa con el significado absolutamente arquetípico de su *oeuvre*. Pero cuando leemos: “...Visitar/ la tumba de un amigo, / hacer una escena desagradable, / contar los amores de los que uno se ha desprendido, / no es placentero, pero piar como un ave sin lágrimas, / como si nadie en particular se muriera / y la murmuración nunca fuera verdad, impensable...” empezamos a sentir que detrás de estos versos se encuentra no un autor concreto, rubio, castaño, pálido, moreno, arrugado o de piel lisa, sino la vida misma; y eso quisiéramos conocer, con eso nos gustaría encontrarnos en proximidad humana. Detrás de este deseo no hay vanidad, sino cierta física humana que empuja una partícula pequeña hacia un gran imán, aunque podamos terminar repitiendo con Auden: “He conocido a tres grandes poetas, cada uno un gran hijo de puta”. Yo: ¿Quiénes? El: “Yeats, Frost, Brecht”. (Pero con Brecht se equivocaba: Brecht no era un gran poeta.)

IV

El 6 de junio de 1972, unas cuarenta y ocho horas después de dejar Rusia algo precipitadamente, me encontré con mi amigo Carl Proffer, profesor de literatura rusa en la Universidad de Michigan (que había volado a Viena para reunirse conmigo), frente a la casa de veraneo de Auden en el pequeño pueblo de Kirchstetten, explicando a su propietario la razón por la que estábamos allí. Este encuentro por poco no tuvo lugar.

Hay tres Kirchstettens en Austria del norte, habíamos pasado por los tres y estábamos a punto de regresar cuando el coche pasó por una angosta y silenciosa pradera donde vimos una flecha de madera que



Auden en una fotografía de Rhoda Jaffe, 1947

enfermeras y no las incisiones las que tarde o temprano hacen que uno vuelva a caminar. Es la voz de una enfermera, es decir, la del amor, la que se escucha en el último diálogo de Alonso y Ferdinando en “El mar y el espejo”: “Pero si fracasaras en conservar tu reino / y, como tu padre antes que tú, llegaras / donde el pensamiento acusa y el sentimiento burla, / cree en tu dolor.”

Ni un médico ni un ángel, ni —menos aún— un amante o paciente, diría esto en el momento de nuestra derrota final; sólo una enfermera o un poeta, a partir de la experiencia y también a partir del amor.

Y yo me maravillaba ante ese amor. No sabía nada de la vida de Auden: nada sobre su homosexualidad, ni sobre su matrimonio por conveniencia (para ella) con Erika Mann, etc. —nada. Una cosa que intuía muy claramente era que este amor rebasaría su objeto. En

usar sus propios recursos de autogeneración: metros y estrofas que llevan al poeta mucho más allá de su destino original. Y la otra verdad sobre el amor en la poesía es que los sentimientos de un escritor se subordinan inevitablemente a la progresión lineal e irreversible del arte. Este hecho garantiza, en el arte, un mayor grado de lirismo; en la vida, un grado equivalente de aislamiento. Aunque sólo fuera por su versatilidad estilística, este hombre debe haber conocido un grado de desesperación extraordinario, como lo demuestran muchos de sus más bellos y hechizantes poemas. Porque en el arte los rasgos de ligereza surgen, con mucha frecuencia, de la misma oscuridad de su ausencia.

Y sin embargo, era de todos modos amor, perpetuado por el lenguaje, olvidado —porque el lenguaje era el inglés— del gé-

fotografía de Rollie McKenna, me agradaba que el rostro no revelara una tensión neurótica ni de ningún otro tipo, que fuera pálido, ordinario, que no expresara, sino al contrario, que absorbiera lo que tenía lugar frente a esos ojos. Qué maravilloso sería, pensé, tener esa cara, y traté de imitar su gesto en el espejo. Obviamente fallé, pero sabía que fallaría porque una cara así estaba destinada a ser única en su género. No había necesidad de imitarla: ya existía en el mundo, y el mundo me parecía de algún modo más agradable debido a que esa cara estaba en alguna parte.

Son cosas raras las caras de los poetas. En teoría, el aspecto de los autores debería de ser irrelevante para sus lectores: la lectura no es una actividad narcisista, ni tampoco lo es la escritura, pero sucede que cuando a uno le gusta un buen número de los versos de un

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.

decía: "Audenstrasse". Antes se había llamado (si mal no recuerdo) "Hinterholz", porque la pradera daba, detrás del bosque, al cementerio local. El darle un nuevo nombre tenía seguramente mucho que ver con la disposición de los habitantes a deshacerse de este *memento mori*, así como con su respeto por el gran poeta que vivía entre ellos. El poeta consideraba la situación con una mezcla de orgullo y de vergüenza. Sentía, sin embargo, mucho aprecio por el sacerdote local, que se llamaba Schickelgruber: Auden no podía resistir la tentación de llamarlo "Padre Schickelgruber".

De todo eso me enteraría más tarde. Por el momento, Carl Proffer estaba tratando de explicar la razón de nuestra visita a un hombre rechoncho que sudaba abundantemente, con camisa roja y tirantes anchos, un saco sobre el brazo y una pila de libros debajo de él. Acababa de llegar de Viena por tren y, tras subir la colina, le faltaba el aliento y no tenía ganas de conversar. Estábamos a punto de darnos por vencidos cuando de pronto entendió lo que Carl Proffer decía, exclamó "¡Imposible!" y nos invitó a la casa. Era Wystan Auden, y sucedió menos de dos años antes de su muerte.

Déjenme tratar de aclarar cómo surgió todo esto. En 1969, George L. Kline, un profesor de filosofía de Bryn Mawr, me había visitado en Leningrado. El profesor Kline estaba traduciendo mis poemas al inglés para la editorial Penguin y mientras revisábamos el contenido del futuro libro me preguntó a quién escogería idealmente para escribir la introducción. Sugerí a Auden —por que Inglaterra y Auden eran sinónimos para mí. Pero, en aquel momento, todo el proyecto de que mi libro se publicara en Inglaterra era bastante irreal. Lo único que confería una apariencia de realidad a esta aventura era su total ilegalidad bajo la ley soviética.

Aun así, las cosas se echaron a andar. Se le dio a Auden el manuscrito para que lo leyera y le gustó lo suficiente como para escribir la introducción. Así que cuando llegué a Viena, llevaba conmigo la dirección de Auden en Kirchstetten. Al recordar y pensar en las conversaciones que sostuvimos durante las tres semanas siguientes en Austria y más tarde en Londres, escucho más su voz que la mía, a pesar de que, debo decirlo, lo atormenté demasiado extensamente con el tema de la poesía contemporánea, especialmente sobre los poetas mismos. Aun así, esto era bastante comprensible, ya que la única frase inglesa con la que sabía que no me estaba equivocando era "Sr. Auden, ¿qué piensa usted sobre...?" seguida de un nombre.

Quizás era lo mejor, porque ¿qué podía yo decirle que él no supiera ya de una u otra manera? Por supuesto podía decirle cómo había traducido algunos poemas suyos al ruso para llevarlos a una revista en Moscú; pero resulta que el año había sido 1968, los soviéticos habían invadido Checoslovaquia y una noche la BBC transmitió: "El Ogro hace lo que los ogros pueden..." de Auden, y ahí había terminado mi aventura. (La historia probablemente habría

provocado su simpatía hacia mí, pero de todos modos yo no tenía muy buena opinión sobre esas traducciones.) ¿Que nunca había leído ninguna buena traducción de su obra en alguna de las lenguas que conocía? Eso él ya lo sabía, quizá demasiado bien. ¿Que me había entusiasmado enterarme un día de su devoción a la tríada kierkegaardiana, que también para muchos de nosotros era la clave de la especie humana? Pero temía que no sería capaz de articularlo.

Era mejor escuchar. Como yo era ruso, Auden hablaba de los escritores rusos. "No me gustaría vivir bajo el mismo techo con Dostoievsky", decía. O: "El mejor escritor ruso es Chejov" — "¿Por qué?" "Es el único de ustedes que tiene sentido común". O me preguntaba sobre lo que parecía asombrarlo más de mi tierra: "Me dijeron que los rusos siempre se roban los limpiaparabrisas de los coches estacionados. ¿Por qué?" Pero mi respuesta —por que no venden piezas sueltas— no lo satisfacía; obviamente él pensaba en una razón más inescrutable, y después de haberlo leído yo mismo empecé a pensarlo. Entonces se ofreció a traducir algunos de mis poemas. Esto me impresionó sobremanera. ¿Quién era yo para ser traducido por Auden? Yo sabía que gracias a sus traducciones algunos de mis compatriotas habían logrado más de lo que sus versos merecían; sin embargo, no podía permitirme pensar que él trabajaría para mí. Por eso dije "Sr. Auden, ¿qué piensa usted de... Robert Lowell?" "No me gustan los hombres", respondió, "que dejan tras ellos un rastro fresco de mujeres llorando".

Durante esas semanas en Austria cuidó de mis asuntos con la diligencia de una mamá gallina. En primer lugar, empezaron a llegarme, inexplicablemente, cartas y telegramas a la dirección de Auden. Después escribí a la Academia de Poetas Norteamericanos pidiendo que me otorgaran alguna ayuda financiera. Así fue como recibí mi primer dinero norteamericano —mil dólares, para ser exacto— que me duró hasta mi primer día de pago en la Universidad de Michigan. Me había recomendado con su agente, me había instruido sobre quién conocer y a quién evitar, presentando amigos, protegido de los periodistas, y explicado con tristeza que había dejado su departamento en St. Mark's Place —como si yo planeaba vivir en su Nueva York. "Sería bueno para ti. Aunque sólo fuera porque hay una iglesia armenia muy cerca, y la misa es mejor cuando no se entienden las palabras. ¿No sabes armenio, verdad? Yo no sabía armenio.

Entonces llegó de Londres —a la dirección de W. H. Auden— una invitación para que yo participara en el encuentro de Poesía Internacional en el Queen Elizabeth Hall, y reservamos el mismo vuelo en British European Airways. Aquí tuve la oportunidad de pagarle un poco en especie. Sucedió que durante mi estancia en Viena había sido protegido por la familia Razumovsky (descendientes del Conde Razumovsky de los Cuartetos de Beethoven). Un miembro de esa familia (Olya Razumovsky, trabajaba

entonces con la Austrian Airlines. Cuando supo que W. H. Auden y yo volaríamos juntos a Londres, habló a BEA y sugirió que les dieran a estos dos pasajeros un trato real. Naturalmente lo recibimos. Auden estaba contento y yo estaba orgulloso.

En esa época me pidió varias veces que lo llamara por su primer nombre. Por supuesto me resistí —y no sólo por lo que sentía por él como poeta, sino también por nuestra diferencia de edades: los rusos son muy respetuosos de esas cosas. Finalmente me dijo en Londres: "No podemos seguir así. O tú me dices Wystan, o yo tendré que llamarte Mr. Brodsky". Esta amenaza me sonó tan grotesca que me di por vencido. "Sí, Wystan", respondí. "Lo que tú digas, Wystan". Después fuimos a la lectura. Se inclinó sobre el atril y durante una media hora llenó la habitación con los versos que conocía de memoria. Si alguna vez deseé que el tiempo se detuviera, fue entonces, dentro de aquella gran habitación oscura en la orilla sur del Támesis. Desgraciadamente no fue así. Sin embargo, un año después, tres meses antes de que muriera en un hotel austríaco, leímos juntos otra vez. En la misma habitación.

*"Fue un gran poeta.
Lo único que está
mal en esta oración
es el tiempo"*

V

En aquel tiempo, tenía casi sesenta y seis años. "Tuve que venir a Oxford. Tengo buena salud, pero necesito tener a alguien que me cuide". Lo que yo pude ver cuando fui a visitarlo, en enero de 1973, era que lo cuidaban únicamente las cuatro paredes de la cabaña del siglo XVI que le había dado la universidad, y la sirvienta. En el comedor, los miembros de la facultad lo empujaban fuera de la barra. Supuse que simplemente era la costumbre en las escuelas inglesas —los chicos siempre son chicos. Sin embargo, al verlos no pude evitar recordar una más de esas frases deslumbrantes de Wystan: "trivialidad en la arena".

Esta bobería no era más que una variación sobre el tema de que la sociedad no tiene ninguna obligación hacia el poeta, especialmente hacia un poeta viejo. Es decir que la sociedad puede escuchar a un político de edad madura, o hasta viejo, pero no a un poeta. Hay una serie de razones para esto, desde las antropológicas hasta las del servilismo. Pero la conclusión es simple e inevitable: la sociedad no tiene derecho a quejarse si un político la engaña. Porque, como Auden escribió una vez en su "Rimbaud", «*Pero en ese niño la mentira del retórico! explotó como una cañería: el frío había creado a un poeta*»

Si la mentira explota de esta manera en "ese niño" ¿qué pasa con el poeta en "ese niño" que siente el

frío más agudamente? Por muy presuntuoso que suene viniendo de un extranjero, el logro trágico de Auden como poeta fue precisamente haber deshidratado a su verso de cualquier tipo de engaño, sea retórico o bárdico. Este tipo de cosas aleja a uno no sólo de los miembros de la facultad, sino también de los colegas en el área, porque cada uno de nosotros albergamos a ese joven con espinillas sediento de la incoherencia de la elevación.

Esta apoteosis de barritos, al volverse crítica, considera la ausencia de elevación como debilidad, descuido, charlatanería, decadencia. A este tipo de gente no se le ocurriría que un poeta envejecido tiene el derecho de escribir peor —si en realidad lo hace—, que no hay nada tan desagradable como la vejez que "descubre el amor" y los trasplantes de glándula de mono. Entre la impetuosidad y la sabiduría, el público siempre escogerá la primera (y no porque esa opción refleje su composición demográfica o por la costumbre "romántica" de los poetas de morirse jóvenes, sino debido a la aversión innata de la especie por pensar en la vejez, sin hablar de sus consecuencias). Lo triste de este aferrarse a la inmadurez es que la condición misma está lejos de ser permanente. ¡Ah, si por lo menos lo fuera! Entonces todo podría explicarse por el miedo de la especie a la muerte. Entonces todos esos "Poemas selectos" de tantos poetas serían inofensivos como los ciudadanos de Kirchstetten que rebautizaron su "Hinterholz". Si sólo se tratara del miedo a la muerte, los lectores, y especialmente los críticos agudos tendrían que haberse suicidado uno tras otro, siguiendo el ejemplo de sus queridos autores jóvenes. Pero eso no sucede.

La verdadera historia del aferramiento de nuestra especie a la inmadurez es mucho más triste. Tiene que ver no con la renuencia del hombre a saber de la muerte, sino con su no estar dispuesto a oír hablar de la vida. Sin embargo, la inocencia es lo último que puede sostenerse naturalmente. Por eso es que los poetas —especialmente los que han vivido mucho— deben ser leídos en su totalidad, no en selecciones. El comienzo tiene sentido sólo en la medida en que hay un final. Porque a diferencia de los escritores de ficción, los poetas nos cuentan toda la historia: no sólo en términos de sus propias experiencias y sentimientos, sino —y esto es lo más importante para nosotros— en términos del lenguaje mismo, en términos de las palabras que escogen finalmente.

Un hombre que envejece, si todavía sostiene una pluma, tiene una opción: escribir sus memorias o llevar un diario. Por la misma naturaleza de su arte, los poetas son diaristas. Muchas veces contra su propia voluntad, siguen la pista de lo que está sucediendo: a) a sus almas, ya sea la expansión de un alma o —con más frecuencia— su encogimiento, y b) a su sentido del lenguaje, porque son los primeros para quienes las palabras se comprometen o se devalúan. Nos guste o no, estamos aquí para aprender no sólo lo que el tiempo le hace al hombre, sino lo que el lenguaje le hace a un hombre. Los poetas

no hay que olvidarlo, son aquellos "por los cuales (el lenguaje) vive". Esta es la ley que le enseña a un poeta mayor rectitud que cualquier credo.

Es por esto que se puede construir mucho con W. H. Auden. No sólo porque murió cuando tenía el doble de la edad de Cristo o debido al "principio de repetición" de Kierkegaard. Simplemente estuvo al servicio de una infinidad mayor de la que normalmente reconocemos, y es testigo de su disponibilidad; lo que es más, él hizo que fuera hospitalaria. Lo menos que se puede decir es que cada individuo debería conocer por lo menos a un poeta de principio a fin: si no como una guía en el mundo, entonces como un patrón para medir el lenguaje. W. H. Auden serviría muy bien para ambos fines, aunque sólo fuera por sus respectivas semejanzas con el Infierno y el Limbo.

Fue un gran poeta (lo único que está mal en esta oración es el tiempo, ya que la naturaleza del lenguaje pone los logros personales invariablemente en el presente), y yo me considero inmensamente afortunado de haberlo conocido. Pero aunque no lo hubiera conocido, siempre estaría la realidad de su trabajo. Uno debería sentirse agradecido con el destino por haber sido expuesto a esta realidad, por la prodigalidad de estos dones, aún más inapreciables por no haber sido destinados a nadie en particular. Se puede llamar a esto una generosidad del espíritu, excepto que el espíritu necesita a un hombre a través del cual refractarse. No es el hombre el que se vuelve sagrado debido a esta refracción: es el espíritu el que se vuelve humano y comprensible. Esto —y el hecho de que los hombres son finitos— es suficiente para que uno idolatre a este poeta.

Cualesquiera que sean las razones por las cuales cruzó el Atlántico y se hizo norteamericano, el resultado fue que fusionó ambas lenguas inglesas y se convirtió —para parafrasear uno de sus propios versos— en nuestro Horacio trasatlántico. De una u otra manera, todos los viajes que emprendió —por tierras, cuevas de la psique, doctrinas, credos— sirvieron no tanto para mejorar su razonamiento como para expandir su dicción. Si alguna vez la poesía fue para él un medio de ambición, vivió lo suficiente para que se convirtiera simplemente en un medio de existencia. De ahí su autonomía, su cordura, su equilibrio, su ironía, su desprendimiento —en suma, su sabiduría. Sea lo que sea, leerlo es una de las pocas maneras (si no la única) a nuestro alcance para poder sentirnos decentes. Me pregunto, sin embargo, si ese fue su propósito.

Lo vi por última vez en julio de 1973, en una cena en casa de Stephen Spender, en Londres. Wystan estaba ahí sentado a la mesa, con un cigarro en su mano derecha y una copa en la izquierda, hablando sobre el tema del salmón frío. Como la silla era demasiado baja, la dueña de casa le había puesto dos viejos volúmenes del Oxford English Dictionary para sentarse. Pensé entonces que estaba viendo al único hombre que tenía derecho de usar esos volúmenes como asiento.

Leer

El siguiente ensayo de Auden, incluido en su libro *La mano del teñidor* (Barral, 1970), está dedicado fundamentalmente a las actividades de la lectura y la crítica. En él, Auden da su respuesta a un cuestionario de su propia invención que refleja "el tipo de información que me gustaría tener cuando leo a otros críticos".

Por su parte, *Diario de Poesía* ha pensado que el cuestionario podía tener interés más allá del marco en que Auden lo imagina: por eso, a continuación del ensayo, se dan las respuestas de varios poetas, narradores, filósofos y críticos a la "encuesta Auden". Como se verá, algunos se han atenido más de cerca a los acápites en que Auden desgrana su Edén; otros han imaginado el suyo al margen de esas divisiones; otros las han cuestionado; muchos han recusado la idea misma del paraíso, o a la encuesta, o a la idea de la encuesta, o a Auden. El conjunto puede llegar a ser significativo, aunque no sepamos muy bien de qué.

por W.H. Auden

trad. de Mirko Lauer

Un libro es un espejo: nunca un asno puede esperar verse reflejado en él como un apóstol.
C.G. LICHTENBERG

Sólo leemos bien lo que leemos por algún motivo personal. Puede ser el de ganar algún poder. Puede ser el odio al autor.

PAUL VALERY

Leer es traducir, pues no hay dos personas que compartan las mismas experiencias. Un mal lector es como un mal traductor: interpreta literalmente cuando debe parafrasear y parafrasea cuando debe interpretar literalmente. En el aprendizaje de la lectura la valiosa educación es sin embargo menos importante que el instinto; grandes eruditos han sido malos traductores.

No podemos leer la primera obra de un autor como leeríamos el último libro de un escritor consagrado. Cuando el autor es nuevo tendemos a ver sólo sus virtudes o sólo sus defectos y, aun en el caso de haber visto ambas características, no podemos establecer sus relaciones. Si el escritor ya está consagrado, y sus obras aún son tolerables, sabemos que no podremos disfrutar de las virtudes que nos atrajeron sin soportar los defectos que lamentamos. Más aún, nuestra apreciación de un escritor consagrado nunca se limita a lo puramente estético. Además del mérito literario que pueda tener, un nuevo libro suyo tiene para nosotros el interés histórico de ser el acto de una persona que nos viene interesando desde hace mucho tiempo. Ya no es sólo un poeta o un novelista; es, también, un personaje de nuestra biografía.

Un poeta no puede leer a otro poeta, ni un novelista a otro novelista, sin comparar su obra con la suya. A medida que va leyendo sus opiniones se presentan así: ¡Mi Dios! ¡Mi Bisabuelo! ¡Mi Tío! ¡Mi Enemigo! ¡Mi Hermano! ¡Mi imbécil Hermano!

En literatura la vulgaridad es preferible a la nulidad, en el sentido en que el peor oportuno

preferible al agua destilada.

El buen gusto tiene que ver más con la discriminación que con la exclusión, y cuando se ve forzado a excluir no lo hace con placer, sino apesadumbrado.

De ninguna manera puede

cos logramos aprender lo anterior sin cometer errores, sin ensayar una universalidad que trascendía un poco a lo que nos había sido concedido. Es durante este período que un escritor puede ser desencaminado por otro escritor o por alguna ideología. Cuando entre los veinte y los cuarenta alguien se refiere a una obra de arte diciendo «Sé lo que me gusta», en realidad está diciendo «No tengo gusto propio, pero acepto el de mi medio cultural», porque entre las edades mencionadas la señal más evidente de que una persona tiene gusto propio es su inseguridad frente a él. Después de los cuarenta, y si no hemos perdido del todo nuestros auténticos seres, podemos erigir al placer en aquello que fue durante nuestra infancia, la guía adecuada de nuestra lectura.

Aunque el placer que emana de las obras de arte no debe ser confundido con aquellos otros que disfrutamos, él se relaciona con todos ellos por el simple hecho de ser nuestro placer y no el de otra persona. Por objeti-

AL CAPP, 1960



decirse que el placer sea una guía crítica infalible, pero sí que es la menos falible.

Las lecturas de un niño se guían por el placer, pero por un placer indiferenciado; no puede distinguir, por ejemplo, entre el placer estético y los placeres del aprendizaje o el ensueño. En la adolescencia comprendemos que hay diferentes clases de placeres, algunos de los cuales no pueden ser simultáneamente disfrutados, pero todavía necesitamos ayuda para diferenciarlos. Trátese de comida o de literatura, el adolescente busca un mentor cuya autoridad sea convincente. Come o lee lo que su mentor le recomienda y, esto es inevitable, hay momentos en que tiene que auto-engañarse un poquito; tiene que exagerar un poco su afición a las aceitunas o *La Guerra y la Paz*. Entre los veinte y los cuarenta nos compromete el proceso de descubrir quiénes somos, lo cual implica aprender las diferencias que existen entre las limitaciones accidentales, que tenemos el deber de salvar, y las necesarias limitaciones de nuestra naturaleza, que no podemos dejar atrás impunemente. Po-

vos que puedan parecer, todos nuestros juicios, estéticos o morales, son parte racionalización y parte una disciplina destinada a corregir nuestros deseos subjetivos. Mientras un hombre escriba poesía o narrativa su idea del Paraíso es asunto suyo, pero en el momento en que empieza a hacer crítica literaria la honradez exige que lo explique a sus lectores, para que estos puedan opinar sobre sus opiniones. De acuerdo con esto ahora debo dár mis respuestas a un cuestionario que hice alguna vez y que proporciona el tipo de información que me gustaría tener cuando leo a otros críticos.

Paraíso

Paisaje: Mesetas de piedra caliza, como los Apeninos, más una pequeña región de rocas ígneas con por lo menos un volcán extinto. Un litoral vertiginoso y escarpado.

Clima: Británico.

Origen étnico de los habitantes: Muy variado, como en los Estados Unidos, pero con una leve predominancia nórdica.

Lenguaje: De orígenes mixtos, como el inglés, pero con muchas inflexiones.

Pesas y medidas: Irregulares y complicadas. Ausencia de sistemas decimales.

Religión: Católica, apostólica y Romana, con un tranquilo estilo Mediterráneo. Copia de santos locales.

Dimensiones de la capital: El ideal de Platón, unas 5.004 personas.

Forma de gobierno: Monarquía absoluta, elegida de por vida por toda la población.

Fuentes de energía natural: Viento, agua, carbón de turba, hulla. Nada de petróleo.

Actividades económicas: Minas de plomo y de carbón, plantas químicas, fábricas de papel, crianza de ovejas, agricultura mecanizada, horticultura de invernadero.

Medios de transporte: Caballos y vehículos tirados por caballos, barcas de canal, globos. Ni automóviles ni aviones.

Arquitectura: Estatal: barroca. Eclesiástica: Románica o Bizantina. Doméstica: siglo Dieciocho Inglés o Estilo Norteamericano de la Colonia.

Muebles y utensilios del hogar: Victorianos, con la excepción de las cocinas y los baños, que deben contener las facilidades más modernas que existan.

Vestido Formal: La indumentaria parisina de 1830 hasta la década de 1840.

Fuentes de información pública: El chisme. Publicaciones regulares de tipo técnico y especializado, pero nada de periódicos.

Monumentos: Únicamente a la memoria de cocineros famosos.

Diversiones públicas: Procesiones Religiosas, Bandas Militares, Opera, Ballet Clásico. Ni cine, ni radio, ni televisión.

Una de las razones que hacen a los buenos críticos más escasos que los buenos novelistas o poetas es la naturaleza del egotismo humano. El poeta o el novelista debe aprender a ser humilde frente a su tema, que es la vida en general. Pero el tema del crítico, aquel frente al cual debe aprender a ser humilde, se compone de autores, es decir de individuos humanos; y este tipo de humildad es mucho menos frecuente. Es más fácil decir —*La vida es más importante que lo que yo pueda decir sobre ella*— que decir —*La obra del señor A es más importante que lo que yo pueda decir sobre ella*—.

Hay personas demasiado inteligentes para volverse autores pero que no llegan a ser críticos.

¿Cuál es la función del crítico? A mí, personalmente puede hacerme uno o más de los siguientes servicios:

1. Presentarme obras o autores

que antes yo desconocía.

2. Convencerme de que una lectura descuidada me ha hecho subestimar una obra o un autor.

3. Mostrarme relaciones entre obras de diferentes épocas históricas y culturales, relaciones que mis escasos conocimientos no me permitieron, ni me permitirán, ver por mi cuenta.

4. Presentar una «lectura» que ahonde mi comprensión de la obra.

5. Arrojar luz sobre la «factura» artística.

6. Arrojar luz sobre la relación del arte con la vida, la ciencia, la economía, la ética, la religión, etc.

Los primeros tres servicios exigen erudición. No es suficiente tener muchos conocimientos; para ser llamado así, el erudito debe tener conocimientos útiles a los demás. No llamaríamos erudito a uno que hubiera memorizado la guía telefónica de Manhattan, ya que no imaginamos una circunstancia capaz de ganarle un discípulo. Como la erudición implica el trato entre uno que sabe más y otro que sabe menos, su carácter puede ser transitorio; todo reseñador es erudito frente al público, pues ha leído el libro que está reseñando y el público no. Aunque el conocimiento del erudito debe ser potencialmente valioso, no es indispensable que sea él quien reconozca su valor; siempre es posible que el discípulo que recibe los conocimientos tenga más aguzado el sentido de su valor. Generalmente cuando leemos a un crítico erudito aprovechamos más sus citas que sus comentarios.

Los tres últimos servicios no exigen un gran conocimiento, sino una intuición superior. El crítico demuestra tener una intuición superior cuando las interrogantes que plantea son frescas e importantes, aunque luego podamos discrepar de las respuestas. Probablemente sean pocos los lectores que acepten las conclusiones a las que llega Tolstói en su libro *¿Qué es arte?*, pero una vez leído es imposible olvidar las preguntas que formula.

Lo que insisto en no obtener de un crítico es su consejo acerca de lo que me debe gustar o disgustar. No me opongo a que me diga qué obras o autores le gustan y le disgustan; más aún, esto último puede ser útil en cuanto a través de su relación con obras que yo he leído descubro mis posibilidades de coincidir o divergir en los veredictos sobre obras que aún no he podido leer. Pero que no pretenda imponerme leyes. Mía es la responsabilidad de mis lecturas, y nadie sobre la tierra la puede asumir por mí.

Las opiniones críticas de un escritor siempre deben ser tomadas con un inmenso grano de sal. Pues generalmente son manifestaciones de la polémica que lleva consigo mismo sobre lo que debe hacer a continuación y lo que debe evitar. Más aún, a diferencia del científico, suele ignorar, aún más que el público, los progresos de sus colegas. Un poeta mayor de treinta puede seguir siendo un

lector voraz, pero es improbable que su lectura sea de poesía moderna.

Pocos pueden legítimamente jactarse de nunca haber condenado un libro o un autor de oídas, pero muchos se podrían jactar de no haber jamás alabado un libro que no hubieran leído.

El precepto «No hay que resistir al mal sino vencerlo con el bien» puede ser duro de seguir literalmente en muchas esferas de la vida, pero en la esfera de las artes es de sentido común. El arte malo siempre

“Atacar los libros malos es peligroso para el carácter.”

está con nosotros; pero una mala obra de arte siempre lo es en un sentido periódico: la falta de calidad que exhibe pronto será reemplazada por una de otro tipo. Por lo tanto es inútil atacarla, ya que ella perecerá de todos modos. Sólo la reseña que escribió Macaulay sobre Robert Montgomery nos mantiene aún bajo la ilusión de que este último fue un gran poeta. Lo único sensato que puede hacer un crítico es omitir toda

Atacar los libros malos no es sólo una pérdida de tiempo, sino también un peligro para el carácter. Si un libro me parece realmente malo, entonces el único interés que puedo tener para escribir acerca de él es la exhibición de mi inteligencia, mi ingenio y mi malicia. Es imposible que alguien reseñe un mal libro sin pavonearse.

Pero no se puede culpar exclusivamente a los reseñadores. Es probable que la mayoría de ellos prefiera limitarse a la reseña de aquellos libros que, a pesar de sus defectos, merecen en su opinión una lectura; pero si un comentarista estable de uno de los grandes diarios dominicales siguiera tales inclinaciones dejaría su columna vacía un domingo de cada tres. Por otro lado todo crítico conciente que alguna vez ha tenido que reseñar un libro de poesía en un espacio limitado sabe que lo único apropiado sería presentar una serie de citas no comentadas, pero este procedimiento no tardaría en hacerle oír las quejas del editor.

Sin embargo podemos reprochar a los reseñadores su hábito de colocar etiquetas y envoltorios sobre los autores. Al principio los críticos clasificaban a los autores en Antiguos, es decir Griegos y Latinos, y Modernos, es decir post-Clásicos. Luego los clasificaron

Encuesta: El Paraíso

El clima debe ser templado, tirando a frío, con un 40% de humedad; nada de lluvias intermitentes: una estación lluviosa y otra seca, para percibir los cambios de estación, porque son algo sumamente ameno. Ahora en esa estación lluviosa la gente no se mojaría porque no haya paraguas: las verdades tienen cobertura.

El carácter de los habitantes sería de lo más apacible que hay: los niños jugarían en “el rincón del niño” y saldrían de allí, no para hinchar a los padres cuando quieren hacer otra cosa, sino en el momento exacto en que los padres quieren levantarlos, alabarlos o explicarles por qué cantan los pajaritos. Estos cantarían a horas oportunas, por ejemplo las 9 de la mañana, despertando a todos y no a las 5 y 30 como en la tierra. Porque en el paraíso se levantarían todos a la misma hora y nadie tendría el sueño cambiado. Los ancianos estarían en “el sitial del anciano”, un lugar cómodo, a la sombra, y de ahí saldrían para dar consejos, exhortaciones, siempre sensatos y prudentes. No habría ningún anciano tonto, o anciana; podrían tener relaciones sexuales con los jóvenes, pero para comunicarle sabiduría. Habitualmente se dedicarían a aprobar lo que hacen sus hijos adultos, sin inmiscuirse en sus problemas. Dirían: “Muy bien, hijito; lo que tú quieres es perfecto”.

Por suerte no habría ningún profeta que se ocupara de la contaminación ambiente, del agujero de ozono ni de la desaparición de los bosques; serían neutralizados con una buena jubilación, lo mismo que los lacanianos; ahí no se oírían cosas como las que se dicen acá, del tipo “el gato está atravesado por la palabra”.

La capital sería una plaza para tomar fresco, charlar, cambiar figuritas; no habría ningún trámite porque se confiaría en la palabra empeñada; si alguno no la cumpliera, o fuera con excusas como acá en la tierra —“No pagué porque me enfermé, me robaron, etc.”— una vez verificada la excusa, si era falsa, volaría el sujeto por la nube maestra hasta lo más profundo de la tierra, por medio de una patada en el orto.

Los vestidos y los platos serían de papel y con un solo elemento se limpiarían todas las cosas, un aerosol; pero así como ahora pasa el cucaracheo por las casas para matar las cucarachas, pasaría un desmulfador para levantar a ciertos individuos que se aburren tanto en la tierra como en el paraíso: haría masajes, pegaría chirlos y les haría correr carreras de embolsados.

Hebe Uhart (narradora)

Quiero un paraíso lleno de Beatrices. Con “che”, como se pronuncia en italiano. Que, como dice Dante, “dulce y honesta parece”. Que parezcan, honestas, no que sean: Dante sabía que Beatrice era una puta judía. ¡Ah!, y también de hombres que sean como Beatrices, ya que no podemos

ser posmodernos, seamos post-gay.

Rodolfo Fogwill (narrador y poeta)

Paisaje, arquitectura, vestimenta, muebles y utensilios: han superado la prueba del tiempo. Más, que desgastarlos, el contacto con los humanos los cargó de connotaciones, de sentidos múltiples y precisos que no es necesario interpretar.

Forma de gobierno, sistema económico, actividades productivas, sistemas de pesas y medidas: el Paraíso ocurre (porque es algo que a veces ocurre, no que existe) cuando esas entidades se vuelven ilusorias, hipotéticas.

Fuentes de información: una jarra, una carretilla roja en la lluvia, etc.

Diversiones públicas: por ejemplo, sacar las sillas a la vereda en la tardecita y mirar cómo transcurren las cosas. Comentar eso, intercambiar chismes, discutir sobre la existencia (o no) del Paraíso.

Costumbres y pautas morales: sufrir no es considerado una virtud ni el sacrificio un mérito. Nada que se haga se hace por Amor al Próximo ni por Obediencia Debida.

Idiomas: la comunicación resulta de una intensidad expresiva o de un interés por lo que quiere decir el otro, no de compartir códigos. En cuanto al lenguaje escrito, es —como quería Pound—, “el idioma cargado de sentido hasta el grado máximo” (a propósito: el infierno ocurre cuando, en lugar de sensaciones, la realidad produce datos; en lugar de sentido, significantes).

Carácter de los varones: la ironía es una forma del pudor, no un instrumento de guerra. Carácter de las mujeres: tienden a enamorarse de los hombres tímidos e inteligentes, más bien feos pero con una belleza secreta que ellas saben apreciar.

Monumentos: una jarra, una carretilla roja en la lluvia, etc.

Dimensiones de la capital: una ciudad de millones de habitantes, a unos mil kilómetros al noroeste de Viedma. Más exactamente una infinidad de ciudades o universos que ocasionalmente se intersectan (pingundines del Bajo, barrios de casas bajas y calles arboladas, siete cuadras de librerías y cafés abiertos —dicen las leyendas— hasta la madrugada, un callejón rodeado de cines donde los sábados a la noche se entrecuchan los zombies, etc.). Cabe agregar que la misma descripción es aplicable al infierno.

Daniel Freidemberg (poeta)

Paisaje y clima: Seguramente paradisíaco; no, en todo caso, el que prometen las agencias de viaje.

Sistema de pesas y medidas: “La armonía y concordancia de todas las partes lograda de modo que nada podría agregarse ni quitarse ni alterarse sin perjuicio” (León Battista Alberti).

Carácter de los habitantes (Hombres y mujeres): Tales distinciones carecerán entonces de importancia.

Idioma o idiomas: El de los ángeles.

Religión y rituales: “Entonces veremos cara a cara” (San Pablo).

Forma de Gobierno: Una monarquía anarquista.

Sistema económico y actividades productivas: No habrá producción ni reproducción.

Medio de transporte: El éxtasis.

Arquitectura: Esférica. (“Como esferas entraremos rodando en la Eternidad”. Orígenes).

Muebles y utensilios: Esto implica necesidad por lo tanto se excluye su existencia en tal ámbito.

Vestido: Caerán, finalmente, las hojas de parra.

Fuente de información pública: “Uno de los grandes males de nuestra época es el exceso de información” (San Luis Buñuel); por lo tanto...

Monumentos: “Horrendos solemosismos de bronce” (Carlyle).

Diversiones públicas: Un cine continuado en el Buenos Aires de los años cincuenta donde proyecten, por toda la Eternidad, films de San Alfred Hitchcock.

Costumbres y pautas morales: “Todos los movimientos naturales del alma están regidos por leyes análogas a las de la gravedad material. La única excepción es la gracia” (Simone Weil).

Angel Faretta (crítico de cine, ensayista)

Será el lugar del que seamos expulsados. Si homúnculos, de la floresta virgen. Si arponeros, del mar intranquilo. Si hechiceros, del templete sospechoso. Si patanes, de la tribuna soporífera. Si bribones, del espacio público. Si tenistas, del *curt* clamoroso. Si bomberos, del incendio viperino. Si porotos, de la alacena horripilante. Si mantequitas, de la heladera *Siam* modelo 1957. El paraíso nos hace hombres, inventa oficios y confunde las fechas. Para burlarlo, nos dejamos expulsar y evitamos, concienzudamente, parecernos al que fuimos, si lo buscábamos. Tonto, ¿no?

Horacio González (sociólogo y politólogo)

Es la transgresión. Gengis Kahn envía instrucciones hasta el último rincón de su Imperio, alguien desobedece. Los ciudadanos construyen infatigablemente una Torre de Babel, hay alguien que espera en la base para derribar sus fundamentos. Marlon Brando, en el papel del Capitán Fletcher, contraría y usurpa el mando de la Corbeta *Bounty*, en *Motín a bordo*. El arito gitano del Corto Maltés o el electricista solitario en la película *Brazil*.

Ese instante en que la persona, el individuo se rebela es un momento transgresivo, inundado de sensaciones eróticas. Bien, dejemos hablar al erotismo: eso es el Paraíso.

Christian Ferrer (escritor, editor de *Utopía y Fahrenheit 450*)

El tema se llama paraíso. Las referencias, como filamentos desunidos, destejan la red de nuestra masa cerebral. Las primeras ocurrencias nos introdujeron la grata presencia de las utopías, ese no lugar de nuestras fantasías. Espacio vacío fabricado por los



mención de las obras que considera malas, mientras realiza una vigorosa campaña a favor de aquellas que considera buenas, especialmente si han sido ignoradas o subestimadas por el público.

No educamos el paladar de una persona explicándole que su dieta habitual —digamos una col arenosa y demasiado cocida— es repugnante, sino convenciéndola para que pruebe un plato de verduras correctamente preparadas. Ciertamente algunas personas aprenden más rápido si se les dice —“Sólo la gente vulgar come col demasiado cocida; la mejor gente come la col cocida a la manera China”— pero los resultados tienden a ser menos duraderos.

Cuando un crítico en quien confío ataca un libro siento el alivio de saber que, de entre los tantos que se publican, por lo menos ese libro no volverá a preocuparme. Pero el efecto de su silencio hubiera sido exactamente el mismo

por eras, en Augustianos, Victorianos, etc.; y ahora los clasifican por décadas: escritores de los 30, los 40, etc. Todo indica que pronto los autores serán rotulados por años, como los automóviles. Ya la clasificación por décadas es absurda, en cuanto sugiere que los autores cómodamente detienen su pluma alrededor de los treinta y cinco años.

El escritor, o por lo menos el poeta, vive constantemente enfrentado a personas que le preguntan: «¿Para quién escribe usted?» Obviamente se trata de una pregunta tonta a la que puedo dar, por lo menos, una respuesta similar. De vez en cuando siento que algún libro ha sido escrito especialmente para mí, y sólo para mí. Como un amante celoso, quiero evitar que el mundo conozca su existencia. Sin duda el sueño de un autor es tener un millón de lectores así, que lo lean con pasión y desconozcan la existencia del resto de los enamorados

CIRCE CASSETTES
presenta

CUARTETO CEDRON

interpretando a
JUAN GELMAN
RAUL GONZALEZ TUÑON
y CESAR VALLEJO, en
"EL CABALLO
DE LA CALESITA"

**JORGE
CUMBO**
Y LA BANDA ANDINA
no me pisen la vida
(grabado en vivo)

Otras novedades:

- CUARTETO DE LOS BUENOS TIEMPOS
- SUBURBIO
- DUO DANIEL ALMADA / MARTIN IANACCONE



En venta en Zival's (Corrientes y Callao), Liberate (Corrientes 1555), y en las mejores disquerías del país.
Distribución: 855-3472 / 854-9982

Ediciones de poesía La Lámpara Errante

- TABLAS
Roberto Pociotto
(con ilustraciones de John Dobbs)
 - LA BOCA FATAL DE BURT LANCASTER
Silvia Dupuy
 - A PASO DE PALABRA
Carmen López Lacarrere
 - ASTILLERO
Darío Rojo
 - CUERPO DE LUNAR VOCES
Luciano Vercesi
 - DESNUDECES
Christian Lange
 - VERSOS, POR QUÉ NO
Magdalena Marín
 - FERIA DE LOS PAJAROS
Daniel Antoniotti
- 855-3472 / 854-9982

TALLERES GRAFICOS

HUR

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

Nuestros clientes:

- Catálogos editorial
- Puntosur editores
- Siglo XXI
- Alianza editorial
- Fernando García Cambeiro
- Ediciones Ultimo Reino
- La Lámpara Errante
- Ediciones del '80
- Libros de Tierra Firme

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

deseos. En ese no lugar etéreo nacen y mueren reinos intemporales.

Vislumbramos sentencias mínimas y cortantes. Un paraíso es una ciudad (todo paisaje paradisíaco es urbano). El paraíso es un círculo. En el umbral, a un costado, hay un aviso que dice: Comarca de la satisfacción. Un libro sobre el paraíso es un libro sobre (el amor, las nubes, las alas, etc.). Por paradójico que parezca, reina el pacto de Juvens, sobrino preferido de Lucifer.

Si el infierno es rotativo, ¿qué geometría le corresponde al paraíso?, ¿la línea?, ¿el punto? ¿Y en qué tiempo se conjuga? ¿en esperanza?, ¿en instante?

¿Con qué textura se moldea?, ¿lisa-conexa-quebradiza-rugosa-líquida-viscosa.

Si el paraíso es un departamento, ¿qué se trama en sus antenas? ¿Qué sentido tienen los vestidos repletos de burles y mentirosos que purgan sus risas y pretextos? Y la explosión orgiástica de los cuerpos desprendiendo embriones calcinados. Apocalipsis. Purgatorio.

Y la natural armonía vegetativa, la homeostasis espontánea. Vayamos al grano... Y hablando de grano..., en el paraíso se come. ¿Qué? Fue vedada la carne. Existe un supremo entendimiento entre los animales. Un perfecto matrimonio animal-vegetal. Sin embargo, las hierbas son comestibles. Pecado no es. Impera en el Edén la métrica vital. Un vegetal posee tantas unidades de escala energética, un animal, tantas otras.

El tamaño poco cuenta. Es infernal y cruel ingerir un mishipús nonato, más que un elefante maduro. Al primero le quedaba una esperanza de existencia feliz.

Si un porcino equivale a un fardo de fluido vital, una ensalada de berro se mide por paquetitos. La balanza es justicia. Dícese el paraíso de la leche y la miel.

Leche: Sustancia derramada por mamíferos femeninos. Índice de conservación de la especie.

Miel: sustancia producida por bichos. Revoque de su hogar.

Leche y miel son productos naturales. Su origen no es bestial, ni vegetal. Y no son piedras. Su atributo sustancial, el que más se acerca al nódulo de su esencia, es la celestialidad.

Lácteos y melosos son adjetivos celestes, y alimentos paradisíacos. Vehiculizan vida, y su tragada no acarrea muerte. Son los ingredientes de toda dieta pura. Leche y miel.

Y nueces, ¿por qué no? Si existiera sólido semejante a los susodichos jugos, ése sería el nogal. Y las nueces son sus secreciones.

La leche es la familia, la miel autosuficiencia, y las nueces el ruido de la alegría.

Debemos evitar la absorción de savia, animal o vegetal. Sangre jamás, y resina menos. Nuevamente: piedras no comemos. Y algo más. Tanto miel como leche no sufren el anclaje óseo del maxilar.

Se recolectan en recipientes cóncavos y la boca posa los labios en el líquido. La laringe expectante. Un embudo palpitante. Condición *sine qua non*: absoluta despeocupación den-

tal. Los comensales del paraíso se destacan por la desdentalidad. Y no son ancianos. Agua podemos beber, no es ganso ni puerro, es agua. Y la recogemos con la manos.

Hasta los tigres pueden vivir de leche, miel y nueces. Fueron los hombres y su irreflexiva acción domesticadora que los indujo a la carnivoridad. Estampas míticas se ilustran con felinos cabeceando contra faldas maternas. Con toda mansedumbre láctea, y melosa. Y los ángeles no tienen sexo. Un arcángel ninfomano es una *contradictio in abjecto*. No es posible imaginar a San Gabriel ocultándose en las esquinas a la espera de una flor virgen. San Gabriel amasando su órgano henchido mientras suspira por la rubia doncella que baldea el patio enlozado de la morada del Señor. Gabriel y sus apetitos domésticos. No tiene sexo.

Nuestra capacidad imaginativa es impresionable. Y esto le causa vivo asombro. Pese a constituir un anhelo profundo, la lisura de la entrepierna

lula. Ser volátil que pierde su aire de insecto pero conserva las alas.

Parece frío, casi químico. Una simple metamorfosis viviente. Pero no es así.

Los ciudadanos áureos nacen en el amor. Diferente es el cariño. Poco tacto hay. No se han visto serafines de la mano. Ni se verán. No necesitan palpase para corroborar sus existencias. Se saben de memoria. Se sienten y presienten. Los ángeles conocen la piel terráquea al descender. Y evitan tragedias, castigan errabundos.

Allá en el cielo... hay mucha gente. Algunos creen que un mero desplazamiento de vacío soluciona el enigma. Y truecan el espacio. No creen en la ascensión. Se equivocan. Nadie asciende. Sorbieron un gran malentendido. Y por él muchos pecaron. Hubo, y hay, herejes que proclamaron la buena nueva: lo del cielo es ridículo. Todo es un cuento. Como el de reyes. Craso error, pero no lo sabían. Lograron suprimir el arriba, y se quedaron con el

no uno se pierde otras cosas. Como se ve, yo, como todo el mundo, quiero comerme la torta y que me quede torta. Conducir batallas gigantescas, sufrir espantosas derrotas wagnerianas, emerger triunfante al final (Gary Cooper: ¡dólo!).

Comprarles cromo y manganeso a los protelios, fabricar con tales materiales, (amén de otras cosas, claro) 1.200 divisiones de *terminators* e invadir Protelia a traición y por la espalda.

Fabricar grandes máquinas y monumentos que no sirvan para un catso, salvo que sean hermosísimos.

Visitar otros planetas en mis espacionaves de combate. Volver con un gran cargamento de rocas marcianas.

A ratos ser un simple particular y ver todo desde afuera.

Visitar hoy día la Gran Pirámide. Mirar su construcción con un televisor temporal.

Derrotar al Anti-ser.

Pasarlo bien, en suma.

Alberto Laiseca
(escritor)

Un paraíso

Creímos que el paraíso nos
/disolvería

que el paraíso

saciaría
la voluptuosa posibilidad
/infinita

de caer en amar;

pero fue la vacilante prueba
de los deseos erizados como
/ecos:

y alguien llamó sin ser el que
/anhelaba
llamar; alguien deseó sin
/interrumpir
nuestro llamado confuso

niños,
que saben como el padre
en el dolor la culpa y la

/belleza
lo despiertan: conocen su
/nombre
y las voces que a secreto
/alcanzan.

Pero dijiste: "la belleza
/resonará
bajo el dedo de lo intangible";
/el

dolor se opondrá
al movimiento más feliz
del derroche.

ARTURO CARRERA, para *Diario de Poesía*, Buenos Aires, 1988.

enardece nuestra naturaleza. Percibimos que esa particular anatomía no nos pertenece. ¿Cuál es el secreto de la demografía edénica?

Su población es inestable. Sus componentes varían. ¿Qué acontecimiento regula la reproducción celestial?

Dos ángeles se echan el ojo, sus pieles se ruborizan, ¿qué hacen? Van y lo cuentan al Señor. Es una posibilidad. Pero pueden no contarle. Y corretear enamorados por las nubes. La galaxia abunda en rincones. Mas El todo lo ve, el que es y era, y ha de venir.

El régimen paradisíaco no admite excitaciones. El laboratorio máximo produce un sensualograma por cada habitante. La tensión debe ser pareja. No hay desviaciones, ni rubor.

Lo más probable es que no necesitan unirse en porcina algazara. Bienaventurados son en el goce señorial. El Salvador hendió su carne. Y es una lección. Para no olvidar.

Las larvas del Edén provienen de nuestro jardín. Cuando un muerto pálido flota por los acolchados nubosos, la supra-computadora del más allá registra su llegada. Hay un muerto menos en el planeta, y una larvilla más en el firmamento. A cada muerto una libe-

costado. Sufren la traslación imaginaria. Arguyen que el vacío es una paralela a nuestro espíritu. Y que el vacío nos acompaña siempre, pero de perfil.

Se quejan, dicen estar solos. Sin compañía. Sin nadie AL LADO.

Ignoran que la ausencia es guardiana de las alturas.

Tomás Abraham
(filósofo, director de la Escuela Argentina de Filosofía)

Dejemos de lado la teología, por favor. De eso ya tengo bastante. Diré cómo me gustaría que fuese el Paraíso. Yo, como los egipcios, lo concibo básicamente terrenal. "Así como es arriba es abajo", decían los antiguos. De modo que imagino cierta tierra para que haya un cielo a su semejanza.

Ríos de agua, otros de cerveza, calor seco, desiertos hermosos, florestas, cacerías, reunirse con los amigos, trabajar en lo que uno quiere, vivir con la mujer amada, tener hijos con ella, vivir con mi hijita.

Realizar expediciones Nilo arriba hasta Nubia, fundar templos, conocer más a la naturaleza.

Me gustaría ser el Monitor de mi Tecnocracia, pero no todo el tiempo. De a ratos, porque si

¿Alguien vio el Paraíso? Yo apenas pude ver una de sus entradas: una estrellita de LSD en Kalamata, encantadora bahía en el sur de Peloponeso. Aún así, seguí estando acá y permanecí, desgraciadamente, siendo yo mismo. Quizá pensé en ese momento que preguntarse cómo sería era una tarea inútil, sobre todo inútil la recompensa. Si: detesto los condicionales. Además —y no lo considero una virtud—, no me gusta jugar. Pero no seré el idiota que con su aburrimiento arruine el juguete. A perder el tiempo, pues.

No nací en York, no estudié en la Gresham's School, y sobre todo no pertenezco ni pertenecí ni perteneceré a la Christ Church. De oxoniano sólo tengo el desear haber sido discípulo de Wittgenstein. Poco me une a Auden, salvo mi admiración por su *genio* crítico y poético. Su ideal de gobierno es la monarquía absoluta, y a mí los reyes, la institución rey, me da asco. Mi ideal de gobierno es la fase final del comunismo, «de cada cual según su capacidad, a cada cual según su necesidad». Como la forma y constitución del poder condiciona varias de las preguntas del *Cuestionario Auden*, hay respuestas que caen de maduras: que cada uno se vista como más le guste (¿por qué *indumentaria parisina de 1830 hasta la década de 1840?* Que así se vista Auden). ¿El origen étnico? De *pluribus unum*, ser humano. ¿Paisaje? Todos, según el día y la hora. Ahora quisiera estar en Cadaqués, 28 grados al sol y a la sombra, bebiendo un Old Parr y levantando la falda a las mujeres. Que cada uno tenga la religión que le sirva para no sentirse solo. Que pese y mida infinidades y decímetros, que hable el lenguaje que pueda y tenga una *Actividad económica* que le permita ser libre, es decir, hacer lo que desea. En su hogar tendrá los muebles que más le gusten (¿por qué tengo que tener muebles victorianos —claro, yo sólo puedo tener muebles victorianos—, pero en el baño y la cocina *facilidades modernas?*) Ni automóviles ni aviones, dice Auden. ¿Está borracho? Aplaudo, eso sí, la *ausencia de sistemas métricos* (aplausos hipócrita, porque

para el puente necesitamos saber cuántas toneladas) y aplaudo las *Fuentes de información pública*: el chisme (¿acaso no fue profético?) Viviría sin problemas en un *Paraiso* cuyos monumentos honraran la memoria de *cocineros famosos* como desea Auden, pero sí lo que no soportaría es que las *Diversiones públicas* sean *Procesiones religiosas y/o Bandas militares*. Si esa es la diversión pública para Auden, qué será su diversión privada. Le hubiéramos podido ofrecer Automotores Orletti o el Pozo de Banfield.

Víctor F. A. Redondo
(poeta, director de *Último Reino*)

Alguien dijo y muchos repitieron —a mi entender con razón— que el mundo se divide en platónicos y aristotélicos. Vale decir, que algunos apelan a lo que no tenemos y brilla con la decisión de lo que no existe, en tanto que otros se conforman (nos conformamos) con la belleza de las distintas formas en que podemos ser estúpidos y equivocados. Acabo de decir, no demasiado tácitamente, que pertenezco al segundo grupo. Ahora, me gustaría agregar algo más, y más decisivo: que abomino de los que prosternan sus pequeñas felicidades en el altar de perfecciones que, por ser tales, no pueden ser sino mediocres y frustrantes para seres como nosotros. En ese sentido, Porchia lo dijo con precisión y mayor belleza: quiero el paraíso, pero con mi infierno.

Quizás la promesa bíblica de un mundo en que no sea necesario el trabajo y el pensamiento nos esté esperando al fin de la incertidumbre (¿de la cibernética, de la robotización?). Esa idea, en principio, no me desagrada. Siempre que nos permita estar disconformes. Y si es así, viviremos en un mundo más confortable, más humano, pero no en un paraíso. Cuidémonos de la felicidad —que de paso, quiero decirlo, algunos asimilan riesgosamente al paraíso. Cuidémonos, también— y en un terreno menos filosófico y más político—, de los que quieren darnos su felicidad, porque si no estamos de acuerdo, insistirán con amorosa vehemencia en procurarnos el infierno. Comprendo ahora que no he hablado de lo que me habían pedido, sino más bien de pequeñas luchas por cosas pequeñas. Pero en fin, ese es el mundo que me gusta, y a veces es mi paraíso.

Ricardo Kunis
(escritor, coordinador del suplemento cultural de *Clarín*)

Aunque no tengo vocación de Thomas Moro (debido a su final), me gusta imaginar utopías. Cuando en *El Hacedor* leí que Borges se imaginaba el paraíso "bajo la especie de una biblioteca", me dije: *Zas*, otra vez él ha dicho antes —y mejor— algo que era de cajón que a mí se me ocurriría escribir. Lástima que siempre me pasó lo mismo. Yo sabía que él se iba a adelantar a mi propio pensamiento.

Por eso, el paraíso: una gran biblioteca luminosa con una hemeroteca interminable. Pero atendida por infinitas (bueno, muchas, ¡bah!) mujeres bellísimas e inteligentes y donde cada una de ellas tuviera como

imaginan los musulmanes— que era la única amada.

¡Ah! En ese paraíso podría viajar constantemente sin necesidad de dinero y no me costaría tanto esfuerzo escribir. Los textos y poemas saldrían sin necesidad de corregirlos.

En ese paraíso, podría seguir trabajando en las cosas que me gustan, entre ellas el periodismo, y verme obligado a comentar sólo buenas noticias. Un paraíso donde los gobernantes fueran imaginativos, lúcidos y honestos, y donde la palabra imposible se hubiera borrado de los diccionarios.

Aunque parezca obvio y demagógico: ese paraíso quedaría en Buenos Aires, una ciudad donde al salir a la calle la gente no tuviera cara de mufa. Allí nadie hablaría de dinero, ni de penurias económicas, porque no existirían.

En este paraíso, y esto es fundamental, tendría mucho tiempo para estar con las personas que quiero, en quienes se habrían borrado los recuerdos de los daños y las heridas que, por torpeza o estupidez, pude haberles provocado a lo largo de la vida.

Horacio Salas
(poeta, periodista)

Mi idea del paraíso o Edén no se refiere a un lugar específico con determinadas características, sino más bien a un estado de conciencia personal que me permita aceptarlo todo, disfrutarlo todo, así como es. Si se me exige objetivar esta idea de paraíso en elementos exteriores, algo así como los "acápites de Auden", propondría un Buenos Aires sin motores (puede haber bicicletas a pedal), sin especulación económico-financiera, sin verano, con porcentajes de humedad más aceptables, con mejores sueldos, sin posibilidades de terror o de violencia, y con dos tipos de mujeres: a) como las de las provincias, y b) ninfómanas. Como se ve, apenas son pequeños retoques a la realidad existente.

Mario Levrero
(escritor)

En el Paraíso me están esperando. Pertenezco a ese lugar, he estado allí algunas veces. Clima húmedo sobre el mar, el Paraíso es una ciudad. Confieso que, desde la primer visita, me han sorprendido sus habitantes. Han desfilado muy tarde, por veredas y cafés, una mujer morena y triste, mis mejores amigos (no todos) y ciertos enemigos ingenuos. De todas maneras, en el Paraíso somos pocos. La forma de gobierno que nos hemos ofrecido es despótica e ilustrada, ejercida por un satírico ayatollah vienés y se legitima sobre los celos y placeres comunes. Pleno de rituales, el orden del Edén sólo se quiebra cada noche por el fraseo de Coleman Hawkins, que impide dormir con la conciencia tranquila. Discutimos todos los temas, excepto dos: la elegancia y el refinamiento, verdaderos pilares sobre los que la mujer y los caballeros hemos construido nuestra ciudad amurallada.

Si cree que lo merece, conozca el Paraíso. Quizá entonces le esté permitido conversar acerca de nuestra gloria.

Pablo Avelluto
(periodista, intérprete de la música de Berlín)

Lo más evidente y sobrecogedor será la imponente vista de Dios pidiendo perdón, que abarcará casi todo el agujero de la memoria. Estarán los santos articulados con movimientos epilépticos. Serán sin duda la estampita más siniestra del Edén, pero nadie mirará hacia ese lado. No habrá lutos. Ni sombras. Ni cuervos. La gran hostia será una luna eclipsada. No habrá inmaculadas concepciones. Ni nacerá ningún mesías. No habrá división política. Ni capital, ni estados. Ni una mierda. La subversión tomará el poder. Pero no habrá poder.

Todo el mundo estará desnudo; con los sexos resplandecientes, brillantes y generosos. La piel será lo más suave del paraíso. Aunque los ojos lo más maravilloso. Los ojos se podrán lanzar. Habrá una sola dermatóloga y no tendrá trabajo.

Habrá proclamas públicas. Todos disfrutarán de ellas. Pregones guturales y mensajes lanzados a cierta altura.

No habrá diversiones públi-

verano; el resto invierno riguroso con nevadas, precedido de tormentas.

Sistemas de pesas y medidas: los vigentes.

Caras de los habitantes: de tolerables a inteligentes.

Idiomas: todos, desde el indoeuropeo, distribuidos por municipios, cantones o comarcas.

Religión: todas y, sobre todas, el pensamiento. Rituales: personalmente adhiriría al ritual de sentarse en torno a una mesa para comer, beber, jugar al Scrabel o al póker, mirar las vetas de la madera o la lluvia o hacer un plan maestro.

Dimensiones de la capital: Para nostálgicos: 376.000 manzanas muy pobladas, llenas de smog y con periódicas explosiones de monóxido de carbono.

Forma de gobierno: asambleas municipales, comarcales o cantonales; para la administración nacional, computadoras; para las relaciones exteriores, un canciller que juegue



cas, porque estará la celebración permanente. El festejo perenne.

No habrá costumbres. Pero no se dormirá. Y se amantará mucho. No se le vaciarán los ojos al prójimo de ninguna manera. No habrá pautas morales. Las mujeres podrán cambiarse el color del pelo cada vez que lo deseen. Cualquiera podrá meterse el dedo en la nariz, rascarse el clítoris y los testículos desaprensivamente. Pero no habrá picor. Nadie extrañará a nadie, esa será otra falta de costumbre. No hay enfermedad. Nadie se agitará. No se picarán los dientes. No habrá vísceras. Racing saldrá campeón. La poesía será el sentido en uso. Los cinco restantes estarán algo atrofiados, (aunque no estoy muy seguro de esto). Habrá un vino delicioso. Amigos a cagarse. Y habrá un guiño peculiar y cómplice. Marilyn Monroe con un cartel en la mano: VALIO LA PENA.

Javier Cófreces
(poeta, director de *La Danza del Ratón*)

Paisaje y clima: fiordos, abras, bahías, acantilados, bosques, islas. Una primavera ligera y amable. Un mes de

charla, el trabajo y las largas caminatas.

Costumbres y pautas morales: matar al prójimo será mal visto, así como lucir símbolos que connoten odio racial o religioso. Se repudiará todo intento de atenuación del misterio del universo mediante dogmas religiosos o científicos. Se hablará en los bosques con voz calma. Se verá con desagrado el uso de palabras o giros como "proeza científica", "mártir", "sacrificio", "prohombre", "ética" (salvo en sentido estricto), "genio" (y no *genial*), "veneración", "pleitesía", "pautas" y "morales", entre otros. Una de las más difundidas costumbres será especular sobre cualquier asunto, especialmente astronomía, razón última del Universo, física, biología, arte y filosofía, sin olvidar la brisa que agita la hierba. Otra costumbre: comentar videos. Otras: permanecer en silencio y ofrecer cigarrillos.

Jorge Ricardo Aulicino
(poeta, periodista)

Paisaje y clima: La naturaleza del Edén es variada, incluye hasta las especies desaparecidas (unicornio azul, tiranosaurio, etc.). Tiene las cuatro estaciones en toda sus regiones, aun en las tropicales o polares. Su paisaje es poco monótono, siendo común encontrar un desierto rodeado de selvas, o un lago en la cima de una meseta.

Pesa y medidas: Son antropomórficas. Ejemplos: unidad de volumen = puñado; unidad de longitud = cuarta; etc. No existe, sin embargo, un patrón universal, ya que cada uno tiene manos o pies de diferente tamaño.

Carácter de los habitantes: Aman intensamente y sus juegos eróticos son los únicos que llegan hasta el límite de la violencia. El placer es la primera de sus artes y la intuición la primera de sus ciencias.

Idiomas: Abundan, pero no existen diccionarios bilingües. La comunicación oral o escrita es secundaria, la principal es afectiva y espiritual (extrasensorial).

Religión y rituales: Al igual que los idiomas, estos también abundan. Pero, en rigor, las religiones del Edén son estéticas de la vida y la muerte. Estéticas casi personales, razón por la cual no existen sacerdotes.

Dimensiones de la capital: No existe la Capital del Edén. Sí existen pequeñas ciudades, aunque la mayoría de la gente vive en las aldeas (conjunto de casas esparcidas por una extensión relativamente grande de territorio perteneciente a un mismo sistema ecológico). También es frecuente encontrar personas o familias que viven relativamente aisladas (como es mi caso).

Forma de gobierno: No existe el Gobierno del Edén. Los escasos litigios son por amor o por causas generacionales. Y es tradición que las partes en conflicto se sometan voluntariamente a tribunales *ad hoc*, llamados de "Las cuatro generaciones".

Sistema económico y actividades productivas: Predominan las cooperativas; y el mercado de trueque (todos los domingos) es un gran acontecimiento comercial y social en la vida de las aldeas.

Medios de transporte: Los

habitantes del Edén conocen la rueda pero no tienen autos. Circulan por tierra a pie o a caballo, y por mar navegan en veleros. Por otra parte, sus cuerpos astrales no precisan aviones cuando alguien es requerido a una gran distancia en forma urgente.

Vestido: A los habitantes del Edén les gusta vestir bien.

Comida y bebida: Hay de todo tipo, excepto carnes. Abunda el vino, especialmente el borgoña.

Fuentes de información pública: La plaza pública y el mercado.

Monumentos: No existen monumentos en el Edén. Sin embargo, generalmente las casas se transforman en tumbas. Estas casas -tumba son los únicos elementos que podrían ser asociados a la idea de monumento, ya que son testimonio de quien la construyó. Después del entierro la casa, en rigor, es declarada refugio para los viajeros.

Costumbres y pautas morales: Los habitantes nunca faltan a su palabra, por lo demás sus costumbres cambian bastante. Nadie engaña o miente pero nadie está obligado a decir la verdad (ya que todos saben que la verdad es siempre una verdad). La poligamia es muy poco común, pero también son muy pocos los monógamos que mantienen su pareja después que sus hijos superan los 7 años de edad.

Calendario: Los días, semanas y meses son tal como siempre fueron. Pero en el Edén no hay siglos; la unidad mayor que agrupa varios años es la generación (equivalente a veintiuno y algo más años). El pasado y el futuro se registran en relación a un presente que es siempre año cero. De tal modo que un suceso que tuvo lugar 1988 años atrás en el presente año, habrá ocurrido 1989 años atrás en el siguiente. A los habitantes del Edén les gusta este calendario porque eterniza el presente, relativiza el pasado e indetermina el futuro.

Héctor Leis
(filósofo y politólogo)

Ante todo, creo que la diversidad es esencial para la dicha. Por ello, mi idea del paraíso no corresponde a la de un dibujo definido sino a todos los elementos que puedan existir. Entonces, el Edén sería el sitio del permanente asombro. De allí que me resultaría imposible, por ejemplo, definir una mujer ideal pues me gustan todas o, mejor dicho, el conjunto de todas las féminas conforman mi hembra ideal. No podría decir lo mismo de las fuentes de información pública o de la forma de gobierno pues, ¿cómo diferenciar a los falsos profetas de los que no lo son?. Mas como se supone que estoy trazando un paraíso no tengo por qué ocuparme de elementos del infierno. ¿O será que toda utopía no es otra cosa que un infierno atemperado? Si así fuera, elijo no pensar en el paraíso y percatarme del mundo que me rodea antes de que también sea expulsado de él.

Daniel Chirom
(poeta y periodista)

A partir de los *Nuevos escolios a un texto implícito* (1986), del pensador colombiano Nicolás Gómez Dávila doy respuesta a la encuesta Auden.

Ellos son mi decálogo utópico, o antiutópico.

—“Mientras más borrosa sea una meta más fácil resulta justificar en su nombre cualquier acto”.

—“La utopía es el clima tutelar de las matanzas”.

—“En todo utopista duerme un sargento de policía”.

—“La tierra no será nunca un paraíso, pero quizás se pudiera evitar que siga aproximándose a una imitación cursi del infierno”.

—“La difusión de unas gotas de cristianismo en una mente de izquierda transforma al bobo en bobo perfecto”.

—“El que se cree original sólo es ignorante”.

—“Las historias nacionales interesan hasta que el país se «moderniza». Después bastan las estadísticas”.

—“Desde mediados del siglo pasado, desde Baudelaire, Flaubert, Kierkegaard, Dostoyevski, Ruskin, Burckhardt, es cosa sabida que la fe en el progreso caracteriza al imbécil”.

—“El mundo no es tema del poeta sino diccionario de sus metáforas”.

—“Errar es humano, mentir democrático”.

—“El que no sabe condenar sin temor no sabe apreciar sin miedo”.

J. G. Cobo Borda
(poeta y diplomático)

En aquel bosque, en invierno, con las montañas nevadas a lo lejos, en la más pura y fría soledad está el Paraíso. Respirando la violencia del aire, los hombres y las mujeres caminan; son libres, leen a cada escritor en su lengua; algunos son paganos, otros se hunden en la belleza de los oficios de su religión. A una chica le gusta vestirse con una túnica rústica y cuidar el fuego de la chimenea. A veces, durante las noches, van al pueblo y miran la lluvia desde la ventana de la taberna. Algunos hablan de lo que los antiguos llamaban política. En ese lugar, la democracia, la libertad y el bienestar son naturaleza. Del dinero se han olvidado; todos saben que en la mesa de cada hombre siempre hay chocolates, cigarrillos negros y café. Para ir de la cabaña a la taberna de la aldea, la mayoría prefiere caminar con un improvisado cayado, seguidos de sus perros. A menudo, se cruzan con caballos, troikas y hasta tranvías. Un chico toca a Haydn en su flauta dulce, trepado a la ventana de un castillo ruinoso. A veces, silba un tono de Charly García; el hombre que amo escucha a Mozart, escribe, piensa en Cézanne y, a la mañana, trabaja en la tierra; los seres que amamos no están muertos; las enfermedades fueron destruidas junto al miedo a la guerra, la miseria, al autoritarismo.

Hay una sola llave para entrar al paraíso: creer que quien se equivoca puede arrepentirse; poder perdonar, poder amar y no tener pensamientos miserables sobre los otros. Y hay también una clave para quedarse: reír.

Pero hay otro paraíso: es éste, en Buenos Aires, 1988, con límites, humillaciones, sordez y hasta información, porque “aunque sea de barriga, siempre me gusta vivir. Ya lo decía”.

Nilda Sosa
(escritora, periodista)

Fue el pezón de una teta en Venezuela. Para Colón, que descubrió la India Millenaria en el Caribe, ese era el Paraíso. La más antigua escritura patrística sobre el Edén nunca hizo referencia a un par, aun en época excelsa de machismo, porque el génesis, si bien fallido por donde se lo mire, fue irreplicable en la terquedad de Dios y en la de su ángel caído. Por eso el Descubridor, místico pero no de alcobas, necesitó extremar su erótica para sentir que acariciaba aquel monte primordial en la penumbra de la historia del hombre.

En todo caso nos legó una de las tantas ambigüedades del deseo. No habría nada más desconcertante y distractivo en la tentación de la desnudez femenina que esa réplica ausente en el tórax de la edad de oro. Ningún mito se atrevió a tal paisaje, y eso que Zeus gustó de la descripción de sus fornicaciones y fue dueño de frecuentar a las Ménades las noches que se le antojasen. Sin

Paraíso no sería la elocuencia del viajero que huye de un mundo de puro moralista. Tampoco las palabras de ese otro protagonista del cual ningún relato quiliásico dio cuenta: el impresentable utopista rebelde de la ciudad utópica que esperaba al extranjero para experimentar alguna vez el conflicto de las éticas. Fabulo que el Paraíso serían las imágenes destellantes de aquel diálogo sin concesiones. No las de uno, ni las del otro. Sino esas que no tendrían otra posibilidad que ser impensables fulgores de las antípodas: figuras reales de la quimera.

Nicolás Casullo
(novelista, teórico de la comunicación)

El Paraíso es la mejor edad que hemos tenido. Todo lo que no fue satisfecho, la poesía que no merecimos.

A: Francesco Petrarca, Jorge Luis Borges, Friedrich Hölderlin, Thomas S. Eliot, Charles Baudelaire, Luis de Góngora



embargo, en el atardecer de un día otoñal, en una finca en el campo, y estamos hablando de 1988, no existiría placer más incommunicable que un seno de muchacha apenas cubierto, reflejándose en el vidrio de un ventanal que busca el declinar del sol hacia el Oeste: rumbo que tomó Colón en su desafío renacentista.

Aquí regresaríamos a lo imprescindible de lo Uno en todo sentimiento o éxtasis de pérdida y retorno, es decir, el Paraíso. El que esto escribe amaría, sin irse de la metrópolis, escalar esa montaña para percibir el mundo desde su violácea cumbre. Sería más o menos así: no naufragar de manera espantosa y poco digna frente a la isla utópica, sino ir arribando para vislumbrarla de a poco con el frágil filosofar del transhumante. Para dialogar largo y tendido con aquel habitante que a escondidas, en la comarca ideal de lo armonioso, escribe una utopía: su delirio de otro lugar que no es precisamente ese que diagrama sus días. Un texto donde imagina la llegada de un hombre de lejanas tierras cargado con las gramáticas vitales de la desesperanza, con oscuras memorias que no quiso, con sueños confusos de catástrofes y redenciones frente a los aciagos poderes.

Se me ocurre que la idea del

ra y Argote, Teócrito, Dante Alighieri, William Shakespeare, Arthur Rimbaud, Horacio, César Vallejo, el autor del Mío Cid, Li Po, Giacomo Leopardi, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Virgilio, Stéphane Mallarmé, Safo, Ezra Pound, Rubén Darío, William Blake, Kavafis, Vladimir Maiakovski, Homero, Sor Juana Inés de la Cruz, el conde de Lautréamont, Cesare Pavese, Teognis, John Keats, Catulo, Johan Wolfgang Goethe, las siete cabezas de Fernando Pessoa, Tu Fu, Paul Verlaine, Georg Trakl, Walt Withman, Tristan Tzará, Francisco de Quevedo, Gerard de Nerval, Edgar Allan Poe, Antonin Artaud, Eugenio Montale, Friederich von Schiller, Hesíodo, el Arcipreste de Hita, Novalis, Guillaume Apollinaire, Christopher Marlowe, Federico García Lorca, Samuel Beckett, los heterónimos de Vladimir Nabokov, Gonzalo de Berceo, Dylan Thomas, Rainer María Rilke, André Breton, Fray Luis de León, Oscar Wilde, Bertolt Brecht, los que escribieron el Veda, Percy, P. Shelley, Francois Villon, Jean Paul, E.E. Cummings, Raymond Queneau, Heinrich von Kleist, José Lezama Lima, Nostradamus, Orfeo y el Rey David,

dedico esta copa
y a los dioses ruego,

con palabras de otro, no leer más, no sufrir más, ni volver a escribir ni pagar cuentas, y vivir como un noble arruinado, entre los despojos de la inteligencia. (¿Recordáis de quién es esta frase?: “El Paraíso, más que el lugar donde has de ir, será el lugar donde hayas sido”.

Ricardo Ibarlucea
(escritor y traductor)

El Edén es una sucesión de ciudades de distinto tamaño, mayores de 100.000 habitantes, con muchos boliches, separadas por zonas rurales con rutas en buenas condiciones y caminos boscosos con arroyitos cristalinos. Dios no jode nunca. El clima es de días de otoño soleados alternados con días tormentosos de cielos espectaculares y grises, en los que no llueve más de dos o tres horas y el sol sale en medio de nubes enormes, a veces llevadas por el Viento. Poca humedad.

Las pesas y medidas se relacionan todas con el cuerpo humano o con los de los animales: se piden tres meñiques de salchicha, dos ardillas promedio de peras, tres patas de hormiga de barbitúrico (en una farmacia).

Los hombres son irascibles, misteriosos, tiernos, aventureros. Las mujeres también.

Se habla el edén en todo el territorio, con innumerables variaciones dialectales (muchas de ellas incomprensibles para quienes no están en la pomada), o lunfardescas en los barrios bajos del Edén.

Hay varias religiones con ritos muy distintos. Ninguna basada en la revelación: ya dijimos que Dios no jode nunca.

No tiene capital. No tiene gobierno.

La circulación económica se realiza por un canje espontáneo y generalizado, que incluye desde las transacciones alimenticias y la satisfacción de necesidades en general, hasta la vida afectiva, emocional. Es una actividad compleja y sutil, que ha reemplazado al arte, la poesía, gran parte de las religiones y la filosofía. Nadie más feliz, aun en el estado de felicidad general del Edén, que quien sabe canjear intuitivamente con eficacia en todos los planos.

La arquitectura combina cabañas de madera en las zonas rurales (con buenas instalaciones de luz y agua) con enormes edificios tipo Orson Welles en las ciudades, que quedan muy bien iluminados por los relámpagos en los días de tormenta.

La gente viste como quiere: La Moda es una forma refinada del canje.

Al no haber gobierno, no hay fuentes de información pública.

La gente construye y destruye monumentos incesantemente, monumentos a los que na-die les da mucha bola. Si existe uno enorme y bellísimo (tan grande que todos se han olvidado de que está allí, y toman su base como la de una montaña), dedicado a Dios; por eso El nunca jode.

Al no haber gobierno, no hay diversiones públicas, ni costumbres, ni pautas morales. Quien demuestra ser muy torpe en el canje, es desterrado de inmediato a la realidad.

Elvio E. Gandolfo
(poeta y narrador)

Un romanticismo sin sujeto

"Para restaurar el antiguo reino de los cielos, no basta con ceñirse la corona del último monarca. Por legítima que sea esa nostalgia, lo cierto es que actualmente ningún milagro surte efecto, cualquier intento de exorcismo fracasa y el conjuro se vuelve contra el falso sacerdote. Ante la irremediable pérdida del aura, la exaltación romántica conduce a un nuevo desencanto".

por Ricardo Ibarlucía

Antología. *Ultimo Reino*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1987.

Hasta donde se sabe, la poesía argentina atraviesa un momento confuso, dominado por una fragmentación y un desamparo, que podría caracterizarse como la estación de la ruina. La crisis de los paradigmas poéticos, más allá de haber generalizado la dispersión tras el fracaso de la denominada "generación del '60", ha provocado una especie de implosión discursiva que, en el vacío dejado por el agotamiento del modelo precedente, ofrece un mosaico de tendencias, entre las cuales el grupo de poetas nucleado alrededor de la revista *Ultimo Reino* ocupa un lugar ciertamente importante. El hecho de que estos autores se postulen en conjunto, a la manera de las antiguas vanguardias, como opción ante el estado de las cosas abre una serie de interrogantes, susceptibles de ser abordados con motivo de la publicación de una antología que los reúne, vertebrando el eje central de su postura y el alcance de lo que se ha dado en llamar "neorromanticismo".

¿Qué leer en la *Antología Ultimo Reino*? En primer lugar, su aparición es un acontecimiento literario que da cuenta de la actividad desarrollada desde la páginas de una revista nacida en Buenos Aires hacia 1979, fruto de la unión de quienes editaban *Nosferatu* y el grupo *El Sonido y la Furia*, que coordinaba Mario Morales. Como recuerda Guillermo Lombardía en el prólogo, por acumulación de evidencias —nueve años de vida, dieciséis números en la calle, cerca de cincuenta libros de Ediciones *Ultimo Reino*, varios títulos de *El Sonido y la Furia* y otros tantos de *La Lámpara Errante*, más los cassettes y las colecciones de música para guitarra —la publicación que dirigen Víctor F.A. Redondo y Gustavo Margulies no tiene precedentes en la historia de la poesía argentina, a no ser las experiencias de *Poesía Buenos Aires* en la década del '50 y la de *El lagrimal trifurca* durante la década del '70 en Rosario.

En segundo lugar, la antología de *Ultimo Reino* puede leerse, hecha la salvedad de Mario Morales (1936-87), como el testimonio de gran parte de una generación —Enrique Ivaldi (1949), Pablo Narral (1957), Víctor Redondo (1953), Guillermo Roig (1954), María Julia de Ruschi Crespo (1952), Roberto Scrugli (1956), María del Rosario Sola (1954), Mónica Tracey (1953), Susana Villalba (1956),

Horacio Zabaljauregui (1955), Jorge O. Zunino (1948)— que empezó a configurarse a mediados de los años '70 y, a partir de un tímido cuestionamiento del modelo sesentista, se interesó cada vez más por restituir a la palabra su autonomía estética. En tercer lugar, habida cuenta de la influencia que el grupo ha tenido sobre muchos autores jóvenes, el libro constituye un documento apropiado para el estudio del único movimiento poético cristalizado en el panorama de la literatura argentina de los '80.

Para tener una idea acabada de la concepción poética de *Ultimo Reino*, más que prestar oídos a quienes creen descalificar a sus miembros acusándolos de "decadentes neorrománticos", lo mejor es remitirse a las dos alusiones sobre el tema que los padres de la víctima realizaron en nueve años de vida. La primera fue en el número inaugural de la revista, al pie de un artículo de Maurice Blanchot. En aquella ocasión, Víctor Redondo escribía: "Creímos necesario rescatar este texto pues en él se plantean las cuestiones fundamentales para cualquier poeta, para su reflexión sobre la poesía de su tiempo y sobre su propia obra. Y especialmente para nosotros, el grupo que se nuclea alrededor de esta revista que retoma (reinventa) los aspectos fundamentales del Romanticismo, sobre todo el alemán, que es uno de los ULTIMOS REINOS, y, no obstante, se siente también vinculado a lo que Octavio Paz llamó la 'Tradición de la Ruptura'".

La segunda alusión, mucho menos programática que la primera, tuvo lugar en el número 14 de *Ultimo Reino*, al publicarse un texto del peruano Jorge Eduardo Eielson, autor del poema que da su nombre a la revista. Esta vez, casi a la defensiva, Víctor Redondo anotaba: "No se trata de romanticismo ni de poetas malditos. Todo lo contrario: es su condición virginal, inocente, la que no encaja en ninguna sociedad organizada". Demás está decir que, en aquel tiempo, las críticas vertidas por Jorge Santiago Perednik, en la primera entrega de la revista *Xul*, todavía estaban a la orden del día. Promediando 1985, ante las denuncias de "evasión", "falta de compromiso" y "fuga de la realidad", el grupo hacía pública, por boca de su mejor poeta, una retractación que deliberadamente afeanzaba su tendencia: "*Ultimo Reino* busca un lenguaje donde la belleza no esté confrontada con el sentido".

Queda claro, hoy, cuando un editor de tierra firme como José Luis Mangieri decide inclu-

esta antología en su colección *Todos Bailan*, que una de las pocas cosas felizmente paridas en estos años, al margen de las críticas que puedan formularse, ha sido el famoso "neorromanticismo" de *Ultimo Reino*. Lo que se trata de ver en este trabajo, con las limitaciones que impone una simple reseña, es el carácter con que el grupo retoma el discurso romántico, la poesía que crea a partir de ese programa y el modo en que se contacta con la tradición vanguardista de la que aspira a formar parte. El objetivo es determinar, a la luz del material ofrecido en este libro, hasta dónde la experiencia neorromántica puede inscribirse en una *poética de resistencia* a

crítica que, al hallar el amparo de una certeza, hace saltar por los aires la contradicción. En otras palabras, los poetas de *Ultimo Reino*, apartados de cualquier riesgo experimental que pudiera abrir una pluralidad de lecturas, echan mano de una retórica definida que pretende canonizar el mundo de ideas utilizado. El resultado es la adopción de un código cuya simbología se agota en sí misma, condenándose a la repetición de lo mismo en lo aparentemente nuevo.

El segundo tema que se plantea, en cierta forma derivado de la aparición en escena del coro y de la elaboración de un código colectivo, es el



"LA LIBERTAD GUIANDO AL PUEBLO". DELACROIX 1830

la cual no puedo concebir sino como estrategia de la fragmentación ante la crisis de los grandes paradigmas.

El punto de partida es pensar la poesía como un discurso astillado. Desde esta perspectiva, lo primero que llama la atención, pasando revista al florilegio neorromántico, es la homogeneidad de temas, conceptos y figuras que exhiben los miembros de *Ultimo Reino*. A la luz de una teoría del autor, la antología puede leerse como el texto de un solo poeta, en el que los diferentes seudónimos, con sus referencias biográficas y bibliográficas no cumplen sino una función de enmascaramiento. Esta observación, lejos de indicar falencias de orden particular, intenta señalar el esfuerzo grupal, realizado desde una lógica afín a la del vanguardismo, por recomponer cierta totalidad perdida. En el espejo fragmentado de la poesía argentina, el libro proyecta la imagen seductora, a la vez que esencialmente paradójica, de un *romanticismo sin sujeto*, que empieza por negar el "yo" donde debería afirmarlo y termina sustituyendo la singularidad del héroe por la uniformidad del coro.

Ahora bien, este desplazamiento tiene como efecto, más allá de la abolición de las diferentes escriturales, la eliminación involuntaria de la tragedia. Si la rebelión del coro pone en descubierto el fracaso del discurso heroico, al mismo tiempo manifiesta la imposibilidad de este personaje sin rostro de ocupar el centro de la escena para entrar en contacto con los dioses. Paradójicamente, el impulso vanguardista es reflejado, sobre el mundo de la

mimesis. Desde un comienzo, en la antología de *Ultimo Reino*, todo contribuye a crear un clima romántico. Con deliberada falta de dramatismo, predomina un tono elegíaco, monocorde y solemne, poblado de figuras patéticas, atmósferas densas y metáforas sombrías. En los poemas abundan las exclamaciones (*¡Oro para los conquistadores! ¡Oro para los altares! ¡Oro!*), las preguntas retóricas (*¿Y a ti quién hubiera podido salvarte? ¿Qué alquimia podrá volver a hacerte mecer? ¿En qué mundo de esferas rodantes / e inmóviles me aguardas?*), los vocativos (*Oh, Dios furtivo, / ríes, / pero en ti / como en la fuente / sólo queda la caída, / danzando, danzando.*) y las imprecaciones (*Bebamos pues, / bebe ahora, / y rebelémonos contra nuestros hermanos*)

Alejados de cualquier intención paródica, los poemas manifiestan un claro propósito de sacralizar el lenguaje mediante citas cultas (*Oh, Eurídice, / no esperes / el astro de las armonías*), epítetos altisonantes (*"edén gótico y federal", "dátiles milagrosos", "plegaria desesperada"*) y mayúsculas que buscan otorgar gravedad a ciertas palabras, como es el caso de "*Tierra*", "*Caos*" y "*Nada*", o a ciertas frases, como "*ALZAMOS NUESTRO CO-RAZON Y NUESTRA PALABRA/COMO UNA RELIQUIA/ Y NOS HUNDIMOS EN LA GRAN NOCHE*". Ciertamente, la utopía neorromántica sería, siguiendo a Pierre Menard, volver a escribir los *Himnos a la Noche*, letra por letra, tal como Novalis lo hizo. La paradoja una vez más radica, no tanto en su total imposibilidad, cuanto en el hecho de que alcanza este

ideal en sí mismo implicaría un fracaso, puesto que ya han sido compuestos.

Finalmente, el romanticismo de *Ultimo Reino* confunde la autonomía estética de la palabra con una poesía entendida como arte puro y mágico, dado a cambiar el destino del hombre. Esta concepción descansa sobre una visión órfica del mundo, que identifica el hundimiento en el misticismo con el renacer de la poesía. Así se conforma la imagen del poeta como sacerdote que canta las oscuras pasiones del alma para conjurar los demonios que la amenazan. En este sentido, lo que queda de manifiesto, al margen del equívoco entre entusiasmo artístico y exaltación religiosa, es la terrible realidad de la magia. El protagonista de la escena es un brujo desesperado al que no le queda otra alternativa que renunciar a la omnipotencia y, conciente de su fracaso, cantar su dolor sufriendo una felicidad que está unida a un duelo profundo. Como decía Wallace Stevens: "*La experiencia del poeta no es menor que la del místico. Sin embargo, no se trata de hacer poetas a los santos o santos a los poetas.*"

Los poetas no fundan religiones. Si los dioses han muerto, es porque ya no hablan. Nunca la literatura estuvo más alejada de una concepción mística del arte como ahora. Aunque resulte doloroso aceptarlo, hay la alquimia del verbo, ejercicio supremo del espíritu, no puede terminar sino en parodia. Toda fórmula ritual, despojada del mito y la metáfora, revela la vacuidad del gesto. Dicho de otra manera, para restaurar el antiguo reino de los cielos, no basta con ceñirse la corona del último monarca. Por legítima que sea esa nostalgia, lo cierto es que actualmente ningún milagro surte efecto, cualquier intento de exorcismo fracasa y el conjuro se vuelve contra el falso sacerdote. Ante la irremediable pérdida del aura, la melancolía esconde horror, la exaltación romántica conduce a un nuevo desencanto y la palabra mágica desemboca en el silencio.

A juzgar por sus resultados, la poesía de *Ultimo Reino* expresa la nostalgia de un mundo que ha perdido la magia. En otras palabras, este romanticismo despersonalizado, que tematiza la subjetividad enlazándola con un mundo de esencias trascendentes, reproduce metonímicamente la implosión de los paradigmas poéticos, provocada por la erosión de las certezas y la incredulidad frente a sus mecanismos de legitimación. El problema consiste en que el alzamiento neorromántico, aunque trata de inscribirse en una tradición de la ruptura, se consume como gesto antimoderno, confundiendo la crítica moderna del sujeto con el asalto religioso a la razón. La consecuencia de esta actitud es un vanguardismo domesticado, estéticamente amnésico, desprovisto de ironía y falto de parodia, que no puede presentarse como *poética de resistencia*, sino apenas como *poética de la crisis*.

BELLEZA Y ESCANDALOS

Juan Gelman. *Interrupciones I*, Libros de Tierra Firme/Ediciones Ultimo Reino, Buenos Aires, 1988, 320 páginas.

Diez años después de la publicación de *Interrupciones II*—reeditado por Libros de Tierra Firme en el pasado mes de abril después de haber agotado su primera edición—, acaba de aparecer *Interrupciones I*, de Juan Gelman. El volumen, publicado en coedición por Libros de Tierra Firme y Ediciones Ultimo Reino—sin duda los dos sellos editoriales más activos en lo que respecta a la poesía argentina—, completa la aparición local de las obras de Gelman escritas durante su involuntario y prolongado exilio europeo. A diferencia de *Interrupciones II*, que reunía una serie de libros en su mayoría inéditos, *Interrupciones I* contiene *Hechos y Relaciones* (Editorial Lumen, Barcelona, 1980). *Si dulcemente* (Editorial Lumen, Barcelona, 1980) y *Citas y Comentarios* (Visor, Madrid, 1982). Estos libros, que comenzaron a ser distribuidos en la Argentina a poco de finalizada la dictadura fueron evitados en el comentario bibliográfico de los principales diarios y revistas, lo que justifica ocuparse de ellos en la oportunidad de su reedición en un tomo único.

Interrupciones I se abre con un prólogo de Julio Cortázar, ya incluido en *Les silences des yeux*—antología francesa de poemas de Juan Gelman, publicada por Editions du Cerf (París, 1981)— y reproducido por Jorge Bocanera en el número 33 de los "Cuadernos de Crisis". Cortázar destaca el carácter transgresor de la poesía de Gelman a la vez que señala que sólo quienes asuman las transgresiones "y de alguna manera las continúen merecerán un libro que quisiera contenerlos, contenernos a todos". Y más adelante agrega: "Cuando Juan pregunta se diría que nos está incitando a volvernos más lúcidamente hacia el pasado para después ser más lúcidos frente al futuro. No hemos sabido hacer las preguntas a tiempo, esas que desnudan, que violan, que rasgan de arriba abajo las telas del conformismo y de la buena conciencia. No hemos sabido mirarnos en el espejo de nuestra verdadera realidad argentina; y si algo nos traen hoy los poemas de Juan Gelman es una actitud, una manera a la vez reflexiva instintiva de buscar lo que de veras somos sin las simplificaciones a veces suicidas que nos han arrojado tan lejos de lo nuestro." En buena medida, de esto tratan los libros de *Interrupciones I*—si no toda la poesía de Gelman—: de producir una síntesis reflexiva que haga del pasado una materia viva para la construcción del presente y del futuro, de poner continuamente el dedo en la llaga obligándonos a desplazarnos de lo que hasta hacía un momento considerábamos una certeza, de hacernos sentir permanentemente incómodos.

El primero de los libros del volumen es *Relaciones*, escrito en Buenos Aires entre 1971 y 1973 y publicado en ese último año por La Rosa Blindada.

Por esos años Gelman va dejando paulatinamente atrás la modalidad narrativa que empleara en *Los poemas de Sidney West* (Galerna, Buenos Aires, 1969) y en *Fábulas* (La Rosa Blindada, Buenos Aires, 1971) para internarse, previa introspección, en lo meramente especulativo. No obstante, las historias de Toussaint Louverture, de las Seis Enfermeras Locas del Pickapoon Hospital, de los mineros de la mina de wolfram La Carolina, del piel roja Lobo Amarillo, entre otras, le permiten desarrollar un sistema de afirmaciones y preguntas que, en el choque dialéctico, contienen las respuestas. Gelman pareciera decirnos continuamente que las cosas son así—porque "se dice"—al mismo tiempo que nos pregunta, insistentemente, si las cosas son así. No hay otro remedio que pensar. Y el pensamiento consiguiente no es, la mayoría de las veces, cómodo o agradable. Otro núcleo que se detecta en *Relaciones* es el constituido por aquellos poemas que interrogan a la escritura. La misma es cuestionada brillantemente: ¿importa para escribir la idea de trascendencia, el yo como motivo del poema? ¿cuál es el verdadero compromiso que tiene el escritor con la literatura?

En cierta forma, *Hechos*—escrito en Buenos Aires y Roma entre 1974 y 1978—implica un cambio de tono respecto de *Relaciones*. Los poemas narrativos desaparecen casi por completo, el verso sufre fracturas internas señaladas por el uso exasperado de las barras. Gelman se repliega y escribe sobre la base de puras reflexiones, recortes hechos a una tarde de domingo, fulgores de belleza entre la tristeza que provoca el destino de los compañeros muertos y la progresiva derrota. Uno tiene, por momentos, la sensación de que Gelman abandona los puntos de vista generales—ya no importa lo que "se dice"—para buscar y exponer una propia percepción de la realidad. Así, hundido hasta los tuétanos en lo real, Gelman parece recordarnos—con el Camus de *La Peste*—que el hombre más íntegro es el que menos se distrae.

Continúa el volumen *Notas*—primero de los libros reunidos bajo el título general *Si dulcemente*—, escrito en Calella de la Costa, París y Roma entre agosto y octubre de 1979. Sigue *Carta Abierta*, poemas escritos en París y Roma en enero de 1980 y, por último, *Si dulcemente*, que reúne poemas escritos en Roma entre enero y marzo de 1980. Los poemas agrupados en estos tres libros o secciones se encuentran, sin temor a exagerar, entre los más dramáticos de la literatura argentina. Comienzan con increpaciones a la derrota por todo lo que se llevó, desesperan. En "Nota II", por ejemplo, uno imagina al poeta realizando acciones mecánicas, exteriores, como las que llevan a cabo los actores teatrales para justificar su presencia en escena cuando no tienen parlamento que decir: "con un cuchillito fino/voy a cavar el 76/para limpiarle las raíces a paco/ las hojitas a paco/ clavado al suelo como una mula rota/ gente que me quería ayudar/ después le toca al 77/ para encontrar los

ojos de Rodolfo/ como cielos terrestres/ fríos fríos fríos/ diseminados por ahí/ mirada vacía ahora" (página 104). Uno se ve tentado a comparar estos versos con el parlamento final de Sonia en "Tío Vania", de Chejov: "¡Seguiremos viviendo, tío Vania! Viviremos una larga, larguísima serie de días, de interminables tardes. Soportaremos con paciencia las pruebas que nos mande el destino; trabajaremos para los otros, lo haremos siempre, y no descansaremos..." Sin embargo, entre tanto dolor y tanta desesperación, Gelman atina a exclamar: "ya no te quiero/furia/no te quiero más/rabia/me desolés el corazón/ me volvés ciego el corazón" ("Nota VII", página 110). Gelman, con un valor difícil de igualar, hace de la experiencia del espanto un motivo de reflexión; de la reflexión un encuentro con la belleza y, en una operación que conviene tener presente para leer su poesía, de todo ello vida. *Carta abierta* reúne los poemas

en los místicos y en la poesía del tango o el recuerdo de la sensación que unos y otros le produjeron—y aclaro que esto último es sólo una hipótesis—Gelman consigue un curioso maridaje entre San Juan de la Cruz y Homero Manzi, Santa Teresa y Homero Expósito, Gardel y Le Pera y el rey David, para citar unos pocos ejemplos. Quizá el objetivo haya sido reconciliar opuestos, recuperar una vida plena marcada por el sufrimiento, reconstruir un país—país mental como todo verdadero país—poblado por dulces recuerdos, luz, la madre. El resultado es metafísica pura y, aunque parezca contradictorio, metafísica palpable, tangible como pocas veces se ha visto en la Argentina. Uno se siente tentado a pensar en cierta poesía de Marechal, pero en seguida reconoce clara y personal la voz de Gelman, con sus diminutivos, voseo, preguntas y giros populares argentinos. Cabe agregar que, con enorme pudor, Gelman ha encubierto

contrará en ella los poemas que le corresponden—, pero no admite la indiferencia. Gelman, por fortuna, sigue "moletando". Sus preguntas todavía esperan respuesta. Las respuestas que demos los lectores serán insuficientes. En este ir y venir se construye la existencia, y como él anotó en el espléndido "Cantos" (de *Hechos*, página 92): "decir más que esto/ en realidad/ no quiero/ visto/ el duro olvido general/ las pérdidas de guerra/ el escándalo de la belleza incesante".

Jorge Fondebrider

DEMASIADO RESTO

Alicia Borinsky. *Mujeres tímidas y La venus de China*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1987, 61 páginas.

Dicen que en la última edición de la Feria Internacional del Libro celebrada en Buenos Aires un novelista presentó su particular manera de entender a la literatura: "ir a la cancha de fútbol—dicen que dijo—con un libro de Borges debajo del brazo". A Alicia Borinsky, profesora de Literatura Iberoamericana, residente en los Estados Unidos, el traje, hilvanadas ciertas caídas, parece calzarle bien: el libro no será de Borges, sino de Darío y el espectáculo que se sucederá sobre el césped no estará jugado por musculosos muchachos de pantalones cortos brillantes, sino por sensuales muchachas de barrio que, "engalanados los pezones", egoístas, recordarán del amor más las maniobras para seducir al amante que al amante mismo.

Esta manera de entender o de practicar la literatura consiste, básicamente, en cruzar el mundo de la cultura letrada con el de la popular, las galanuras de la vida mundana con los modestos muros floridos de la calle Bonifacio, en Buenos Aires, las citas cultas, profesionales, con el tono un poco desenfado y desprolijo de algunos versos que recogen los peores vicios de la poesía de fines del sesenta y principios del setenta, todo representado por el personaje paradigmático del poema "Sin filo": "muñeca de barrio soñando aeropuertos".

El libro, bastante sujeto a las idas y venidas entre algunos versos felices, despojados y originales ("Cuando camina parece un poema de Tablada/ tan ordenada/ tan secreta/ tan petisa") y otros, por ejemplo, marcados por una tendencia gelmaniana al uso del diminutivo como recurso exclusivo para denotar afectividad, no termina de constituirse en una unidad sólida y acabada: más bien uno queda con la sensación de que todo es demasiado poco, que hay a lo largo de estos cuarenta y dos poemas, demasiado resto. Sobre todo, porque en un par de ellos ("Modernísima" y "Rumor") Borinsky demuestra que la síntesis es posible.

Martín Prieto

Joyce, Proust
& Cia. S.R.L.

LITERATURAS EXTRANJERAS

Tucumán 1545, 1º A Tel. 40-3849/3977

LITERATURA EXTRANJERA EN LENGUA ORIGINAL

W.H. AUDEN: *Collected Shorter Poems*/ Manuel BANDEIRA: *Estrela da Vida Inteira*/ E.E. CUMMINGS: *Complete Poems*/ C. DRUMMOND DE ANDRADE: *Antología Poética*/ T.E. ELIOT: *The Complete Poems*/ Alien GINSBERG: *Collected Poems*/ FERREIRA GULLAR: *Poemas*/ Ted HUGHES: *Wodwo*/ Ledo IVO: *Cen Sonetos de Amor*/ Kenneth PATCHEN: *Collected Poems*/ Sylvia PLATH: *Collected Poems*/ Ezra POUND: *The Cantos*/ Mario QUINTANA: *Poesías*/ Wallace STEVENS: *Selected Poems*/ Williams Carlos WILLIAMS: *Paterson*/ *La nouvelle Poésie Française*/ *Canadian Verse*/ *The New Poetry*/ *Le Instituzioni della Poesia*/ *Lire la Poésie*/ *Robert Desnos*/ *François Villon*/ *Poesia de vanguardia no Brasil*/ *Crisis in English Poetry 1880-1940*/ *The William Carlos Williams Reader*.

NARRATIVA-POESIA-TEATRO-TEORIA Y CRITICA LITERARIA
Solicite nuestras listas temáticas - Atendemos pedidos del interior

que Gelman le escribió a su hijo Marcelo, secuestrado el 26 de agosto de 1976 con su mujer Claudia, en ese entonces encinta. Son poemas transidos de dolor, atormentados: "con la cabeza gacha ardiendo mi alma/ maja un dedo en tu nombre/ escribe las/ paredes de la noche con tu nombre/ sirve de nada/ sangra seriamente/ alma al alma te mira/ se enciatura/ se abre el pecho para recogerte/ abrigarte/ reunirte/ desmorirte" ("IV" página 143). *Si dulcemente* ocupa el más claro espacio de reflexión de la serie. Se percibe una mayor distancia, una rebelión encausada nuevamente. Lo personal se vuelve general: "vamos a empezar la lucha otra vez/ el enemigo/ está claro y vamos a empezar otra vez/ vamos a corregir los errores del alma" ("Esperan", página 196).

Interrupciones I se cierra con *Comentarios*, escrito en Roma, Madrid, París, Zürich, Ginebra y Calella de la Costa entre 1978 y 1979, y *Citas*, escrito en Roma entre noviembre y diciembre de 1979. Se trata de dos libros "difíciles"—si cabe ponerlo así—en los que Gelman cambia nuevamente de dirección. Tomando como base versos, ideas presen-

su conocimiento de la literatura mística y de la tradición española, no obstante lo cual se percibe en muchos de sus versos el relente de la dificultad conceptista del barroco.

Interrupciones I, ya se ha dicho, comprende una serie de libros de muy diverso tema en los que, no obstante, se reconoce con total nitidez una formulación igualmente grave, urgente, sólo igualable a la gravedad y a la urgencia de las cuestiones que las palabras refieren. Uno siente, por momentos, que Gelman se ubica en el centro del lenguaje y que desde allí ordena y desordena el discurso tratando de extraer del mismo todo el sentido disponible, llegando, si es necesario, a someter la lengua a una tensión extrema. Gelman no es un tibio, por eso fracasan sus epígonos y por eso resulta tan irritante e, incluso, "desprolijo" en más de una oportunidad. Llegados a este punto, conviene recordar que la vida rara vez es "prolija" y que la cuestión principal en la poesía de Gelman es, precisamente, la vida con su belleza y horror, con su injusticia y desorden, con todo lo que implica estar vivo en el mundo. Lo dicho permite asegurar que la poesía de Gelman puede gustar o no—cada lector en-

ESTADO DE CONFUSION

Abel Tomás Robino. *El estado de la quietud*. Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1987, 39 páginas.

Leí cada uno de estos dieciséis poemas —ninguno de extensión superior a la página y media— y volví a leerlos con la consiguiente sensación: estar oyendo una voz discursiva, o sea dada a discurrir acerca de algo, pero con la peculiaridad de que ese algo en torno al cual se congregan y articulan las oraciones —llámese asunto, imagen, concepto, motivo, tema— carece de la claridad y nitidez que hubiese tenido si su autor, u otra persona, de haber podido, lo hubiese tratado de manera lisa y llana, si me permiten emplear, provisoriamente, una expresión figurada de un hecho imposible. Ahora bien, ¿es lícito que yo especule con un potencial dudoso —hubiese tenido, de haber podido, si lo hubiese tratado— y no que me aboque, sin dilaciones, a los textos tal como se terminaron de imprimir en los Talleres Gráficos Lacethia? Claro que no. Otra cosa, ¿es lícito que exija o suplique a cierta especie de poesía, la llamada discursiva, intelectual, conceptual, etc., cualidades tales como claridad y nitidez, cuando se suele repetir, al menos desde el simbolismo a esta parte, que lo característico del género es precisamente la ambigüedad, la pluralidad de sentidos? Ahora podemos respirar; la pregunta se hizo larga y, si no me equivoco, es compleja. Difícilmente pueda contestar que sí y explicar por qué en este momento sin apartarme para siempre de *El estado de la quietud*. Pero me adelanto con una excusa: ambigüedad no supone confusión.

Ejemplo: "Ante el consejo de los ancianos", bello título del poema noveno, que comienza con este ataque *in medias res* netamente girriano: "O referirnos al proverbio: / *cría al pequeño pájaro negro / que en nuestra imitación chilla, / de pico más veloz que el doloroso / reconocimiento de la traición / ante el ojo comido*". El proverbio aludido, no hay duda, es "Cría cuervos y te sacarán los ojos", cuyo primer término Saura tomó prestado por título de un film con Héctor Alterio y Geraldine Chaplin; si bien el cuervo no es una especie extinguida, sino vigente, su leyenda edgaralleana y su agresivo revoloteo sobre los campos de trigo de Auvers-sur-Oise y la temeridad de conjunto con que esperan, en los armazones de hierro de una plaza, la salida del colegio de unos niños en una escena de "The birds", etcétera, se anteponen a su real realidad, etcétera, etcétera. Podría continuar anotando mis asociaciones, pero mi subconciencia es vulgar y mi cultura limitada, de modo que no se obtendría nada provechoso. Hasta aquí todo va bien, el citado es casi el mejor párrafo del libro; Robino no se tomó la molestia (¿poshe-racliteana?, ¿posgongorina?, ¿posmallarmeana?) de complicar, cifrar o enturbiar, un tanto innecesariamente, otro tanto con el sano propósito de evitar las modalidades de la tribuna, lo que le venía en mente o, si se prefiere, le dictaba el corazón.

Pero ocurre que ese primer párrafo, disyuntivo de uno anterior tácito, es sucedido por este barullo: "Cultos que nos indican insatisfechos / en el avanzado puesto del tiempo / sin habernos animado a cortar la lengua / después del primer mérito visual, / o ante las toscas manos del grafismo / intentando entorpecer la fatalidad; / fue la realidad y no la magia / la empobrecida, teniendo. / que sofocar los testigos / no sólo gruñendo musicalmente por la boca, / posibilidad que calmó sus sospechas / en los signos, sino que / cada invierno desenterraban / a nuestro favor o en nuestra contra / los nombres y las fechas, / lo destruido de todo porvenir, (de lo jurado la nostalgia)". ¡Cómo quisiera tener delante de mí, ahora, a una de esas personas que opinan que la oscuridad es cuestión relativa, dependiente del grado de competencia de cada lector! (No se me escapa la virtud del verso y medio "fue la realidad y no la magia / la empobrecida"). El tono que predomina en *El estado de la quietud* no es el del ordenador primer párrafo, sino el del segundo.

Hay cierto número de características que la poesía de Robino comparte con la del pater Girri, pero cuyo empleo guarda mayor similitud con la poesía de los descendientes. Girri es un faquir, un artista del hambre, el primero de una fila de clavadistas de los cuales, hasta la fecha, no sabemos que hayan podido ni superar ni alcanzar la profundidad de su zambullida. Todos son más "poéticos" que Girri, menos "impersonales"; en sus versos tiene consecuencias más "bellas" el uso del infinitivo, del artículo neutro *lo*, de los verbos transitivos sin objeto directo consignado, de cierta forma atenuada del hipérbaton, del toscocencabalgamiento, de las oraciones unimembres, etc. Y para que esta filiación no quede en el aire, voy a dar nombres; en este instante recuerdo *Zonas e indagaciones*, de Santiago Kovaldoff, *Ciudad irreal*, de Pablo Ananfa, *Homenajes* de Rodolfo Godino y, por supuesto, *El estado de la quietud*. Me limito a libros publicados y al dictado de la memoria, porque si me extendiera al rubro de lo que permanece inédito, me vería obligado a mencionar, humilde y honestamente, algunos de mis propios poemas y poemas de algunos amigos.

Justo me parece agregar aquí que la misma sensación que experimenté al leer y releer estos dieciséis poemas es la misma que experimento con, digamos, el ochenta por ciento de la obra de Alberto Girri, repito: estar oyendo una voz que discurre acerca de algo que no alcanzo a distinguir, o bien estar siguiendo los movimientos de una inteligencia que no siempre se deja entender. Mallarmé pensaba, con mucha razón, que nombrar un objeto priva al lector del placer de ir descubriéndolo de a poco, ayudado por la sugerencia de las palabras que no lo nombran. Pero también creía Mallarmé que nada, o lo menos posible, debe quedar librado al azar, sino que por el contrario hay que ubicar las palabras más

convenientes para que, en consonancia mutua, sugieran ese objeto y no otro, porque de ese determinado objeto depende un estado de alma que el poeta quiere evocar y hacer que el lector evoque. Parafraseando lo anterior, y deslizándolo a un tipo de poesía algo diferente, que desatiende un tanto la sonoridad y plasticidad del verso, podríamos decir que el defecto del sistema de sugerencias conceptuales montado por Robino deja tanto margen librado al azar o a la imprecisión que el lector, lejos de dar al cabo de su paciente tarea de lectura con lo que se supone gravita en la letra, mide la densidad de la confusión, sacrifica el conjunto por un par de hallazgos y se pregunta si no hay nada mejor para hacer.

A péndice. Al respecto se pronuncia Alberto Girri, con autoridad: "No la palabra precisa en términos decorativos, verbales, estéticos o de mera sonoridad musical, sino la palabra precisa que es al mismo tiempo una representación y un complemento de lo que intentamos traducir". *Obra poética*, Tomo II, Corregidor, página 15.

D.G. Helder

EL QUE CRUZA Y ATRAVIESA

Hugo Gola. *Jugar con fuego, Poemas 1956-1984*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1987, 225 páginas.

"Generalmente marchando / se aclara el objeto y el fin / de una travesía que empezó / por amor a la aventura" (de "Generalmente empiezo", página 151).

Pensar en el poeta como viajero, en la obra poética como libro de viaje, en la experiencia poética como precio y razón del pasaje, en la ilación de las palabras como algo justo y necesario para hacer de cada poema una etapa del trayecto y del todo un sentido del itinerario, sugiere uno de los fundamentos posibles para intentar una lectura de *Jugar con Fuego*. El libro de viaje, singularmente adscripto a observadores curiosos, aventureros, geógrafos, antropólogos y naturalistas obsesados por la atracción del furor descriptivo cobraría, en este caso, una dimensión diferente —de la que podrían dar cuenta, como antecedente, los *Apuntes de viaje* del oriental Basho, donde la travesía real se equipara al viaje interior. En este libro que compila treinta años de la experiencia poética de Hugo Gola y de su transmutación en palabras, en cambio, toda mutación del paisaje, todo trayecto y recorrido parecen ser interiores: no aumentan aquí las distancias que separan de los temas que fueron puntos de partida, sino que el paso del tiempo parece cubrirlos con toda la riqueza de una percepción agudizada por los beneficios de la atención. Si la definición del periplo del héroe como "ir inocente y volver consciente" puede aplicarse al caso, se diría que la preservación temática —la coherencia— que se advierte en el libro de Gola —pese

Lecturas



la columna de Daniel Samoilovich

DECADENCIA DEL RECHAZO: En un reportaje a Alan Pauls —o en una nota firmada por él, de veras no me acuerdo muy bien— que leí este verano, Pauls decía que actualmente los escritores buscan, no ya ser rechazados como en otros tiempos, sino la consagración. Yo agregaría que hay allí un hecho, concisa y certeramente descripto; y que aunque el sentido común podría llevar automáticamente a moralizar a partir de él, el hecho y la tal moralización no son la misma cosa.

Me explico. Si alguien quiere moralizar, puede escandalizarse del oportunista presente; y así como los críticos, por los tiempos en que apareció el impresionismo, se lamentaron de la decadencia de la pintura ante aquellos colores salvajes, hoy podríamos quejarnos de la decadencia del rechazo. Sería, eventualmente, gracioso, volverse un melancólico de la vanguardia: estaría a tono con los tiempos que, mientras los museos dedican sus salas al surrealismo y al futurismo, que se quisieron de la calle y la revolución, gentes de edad madura anduvieron por los pasillos añorando los viejos y buenos tiempos en que la vejez era un delito, la bondad una ñoñez y el pasado una cosa de lo que obviamente había que desprenderse; añorando, en suma, el tiempo en que los artistas no añoraban nada.

Si uno, por el contrario, no quiere moralizar, sencillamente debe abstenerse de hacerlo. Cada uno, que busque lo que quiera o pueda; personalmente, creo que es posible conservar independencia crítica de pensamiento y acción, así como marcar las distancias que uno necesite marcar, sin que el anatema de alguno, varios o muchos sea indispensable para dar la medida eficaz de tal independencia. Al fin de cuentas, es demasiado pedirle a los zonzos que sean ellos siempre los que muestren el mejor olfato. Hoy por hoy, los pobres están un poco confundidos y amilanados. Tanto fue el cántaro de las vanguardias a la fuente del rechazo ajeno, que a la final la fuente se secó; el cántaro no rompió: sirve de torno en una música

DISMINUCION: Dice Américo Vespucio en su "Lettera" del 4 de septiembre de 1504, escrita en Lisboa y dirigida a Pier Soderini, en Florencia: "Y esto téngalo por cierto Vuestra Magnificencia, son tan bárbaras sus otras costumbres que el hecho de decirlas las disminuye." *Escribo esto después de contar que de ordinario los americanos se comen a sus enemigos. He aquí una bien conocida figura retórica, la reticencia, que, negándose a decir, amplifica lo que calla a los ojos de la imaginación. Pero hay algo más: pues Vespucio no dice que las barbaridades de los indios sean indecibles sino que "el hecho de decirlas las disminuye": como si al construirse con los términos discretos del lenguaje, el relato tomara una medida que contradice el verdadero tamaño del horror. A menudo he sentido eso respecto de los crímenes del Proceso, sin acertar hasta leer la frase de Vespucio con la expresión justa.*

LA INVENCION DE JOHANNES: "Hasta el sufrimiento que soportas es en gran medida falso. De hecho, espurio. Le falta la base misma que es indispensable a su naturaleza trágica." Así se reprocha Kepler en su diario sus perpetuos temores e inseguridades, sus enfermedades imaginarias. El reproche es paradójico: pues ¿qué mal mayor puede haber que sufrir por nada, y encima darse cuenta? Y, por otra parte, ¿cómo es que se da cuenta? Su imaginación, colocada en el interior de su sufrimiento ¿cómo se sale de él, y le permite observarlo? ¿Se trata de una excepción, un paréntesis en su hipocondría? Si es así, ¿cómo se produce?

Una hipótesis: no hay tal excepción. Lo que sucede es que su imaginación ha generado el sufrimiento, pero no ha quedado capturada por él; y la misma fuerza que lo lleva a inventar los hechos que sus males requieren, le permite inventar el sitio, imposible por naturaleza, desde el cual se observa a sí mismo como un falsario. Y, de paso, dar vuelta el orden de los cielos y empujar la Tierra a los confines del espacio. Uno podría pensar que el Universo de Kepler, ordenado, matemático, es, en su infinita armonía, lo opuesto de los pequeños males keplerianos: una bolsa de hielo gigante para calmar el dolor de cabeza de un genio.

Pero esta idea un poco estrechita no hace justicia a lo verdaderamente singular del Universo de Kepler que es, además de matemáticamente coherente como el de Ptolomeo o Copérnico, el primero físicamente posible; vale decir que se mueve por fuerzas sin voluntad, sin ángeles que empujen sus ruedas. Este mundo es, por fin, la "base misma" que necesitaba su temperamento trágico. Tras achicharrar su cuerpo, el sufrimiento halló al fin su verdadera razón y medida en un Universo ciego, indiferente a la suerte de los hombres; y los planetas se movían por el cielo, tocando cada uno una nota, para ningún oído.

El rencoroso



la columna de D.G. Helder

CREENCIA Y EMOCION ESTETICA: No hay concordia entre los evangelistas en relación al tópico que podríamos denominar "las últimas palabras del difunto". San Mateo y San Marcos refieren los mismos hechos, que hubo oscuridad en pleno día por espacio de tres horas, al cabo del cual Cristo pronunció un enigmático exabrupto: "Eli, Eli, lama sabachtani?" (o sea: "Dios mío, Dios mío, por qué me has abandonado?"), que luego expiró y se produjo un temblor de tierra que resquebrajó el velo del templo de arriba a abajo. San Lucas, que narra los mismos hechos, dice, en cambio, que antes de morir Cristo balbuceó: "Padre baddach ehiel ruel" (que significa: "en tus manos encomiendo mi espíritu"). Según San Juan, como Cristo dijera desde la cruz que tenía sed, un soldado ató a la punta de una caña una esponja empapada en vino picado y se la acercó a la boca, cumpliendo la predicción del Salmo 69 versículo 21: "Y en mi sed me dieron a beber vinagre"; Cristo bebió y dijo: "Todo está cumplido" (en Latín: "Consumatum est"), luego inclinó la cabeza y murió. Los Evangelios Apócrifos no son demasiado disidentes al respecto, de modo que me limito a especular con los Canónicos. Sin embargo, no quisiera dejar de advertir que la versión griega del llamado Evangelio de Pedro no traduce el hebreo *Eli por Dios* (Theós) sino que prefiere otra acepción, la de *fuera* (dynamis), y ya no pregunta sino que apenas indica: "Fuerza mía, fuerza mía, me has abandonado". El sentido de la frase, como se ve, cambia sensiblemente, perdiendo gran parte de su dramatismo.

De las tres opciones que ofrece el Nuevo Testamento, la que comparten San Mateo y San Marcos es la más dramática, siendo menos mística que la de San Lucas y menos mesiánica que la de San Juan. Humanamente, siempre cautivó más hondo, a la vez que requirió mayor dedicación a los exégetas y desató mayor número de conflictos entre los cre-

yentes. Cuando Middleton Murry expresa, al analizar el estilo de la Biblia inglesa, que "el que crea en la divinidad de Jesús será más profundamente afectado por las narraciones de los Evangelios que el que no las acepte", no tardamos en concederle la razón. Pero estoy en desacuerdo con lo que agrega inmediatamente: "Y, sin embargo, no acabo de estar seguro. Yo creo que, en suma, prefero decir que el creyente se conmoverá sólo ante ciertas páginas. Dios mío, Dios mío, por qué me has abandonado?" resulta mucho menos perturbador para el cristiano que para el agnóstico". Puede ser que Murry no esté equivocado, sino que haya una errata en mi edición, debiendo decir *mucho más* donde dice *mucho menos*. La experiencia religiosa —la mía entre otras— enseña que es precisamente este enigmático exabrupto de Cristo el escollo más difícil que el creyente debe sortear en los Evangelios de San Mateo y San Marcos y, tal vez, en la Biblia entera. Por mucho que profundice un creyente el pensamiento de Pascal "Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point" no dejará de sumirse en el enigma de un Dios desesperado, vencido, que ignora los designios de su Padre, que no reprime sus "sentimientos humanos", etc. Al menos eso es lo que recuerdo yo, que alguna vez creí en la divinidad de Jesús y que, antes de perder la fe, me vi obligado a sortear este escollo como me fuera posible. El agnóstico, al contrario, cuya actitud vital es deliberadamente práctica, positivista, ¿por qué habría de perturbarse por la desesperación de alguien en cuya divinidad no cree?, ¿por qué habría de extrañarle la actitud de un Dios del cual es capaz de no dudar pero del que se declara desvinculado? Agnósticos y creyentes se conmueven ante las últimas palabras de Cristo, pero sólo el agnóstico experimenta emoción estética ante su belleza, en tanto que el creyente es afectado en sentido negativo: perturbado.

Uno de los proverbios que Blake oyó en el Infierno dice así: "Nunca puede ser dicha la verdad de manera que pueda ser comprendida sin ser creída". Estamos frente a la excepción a la regla: menos comprendía yo el exabrupto de Cristo cuando creía en su verdad histórica y religiosa que ahora, sin la fe que me obstruía. Leyendo diacrónica e irreligiosamente, llego a comprender esas palabras y a gozar de su belleza. Ha llegado el momento, sobre el fin, de plantearnos la cuestión central: la emoción estética, ¿es más intensa en la medida en que menos depende de nuestra adhesión a la "verdad" del texto?, ¿o por el contrario sólo será plena en caso de que creamos en lo que se nos está diciendo?

a recopilar cuatro etapas de su producción: *Veinticinco poemas*, 1956-1959; *Poemas*, 1960-1963; *El círculo de fuego*, 1964-1967; *Siete poemas*, 1982-1984 — implica una suerte de progreso circular que la repetición no vicia. Está, por ejemplo, la constante preocupación por el objeto, que en los primeros poemas se manifiesta casi como exigencia de aprehensión (*Piedra/ por favor/ piedra/ por favor/ o río/ o árbol/ tronco/ canoa/ algo que sirva/ que resista/ que te apoye/...*, página 58), y como precisa descripción (de modelo orticiano y de aspiración, podríamos decir, ungarettiana) de un cierto paisaje, el litoraleño, que funciona allí como garantía del yo del poeta. Si avanzamos en la lectura, sin embargo, asistimos a una conversión de la mirada y también de la intención: "Uno recuerda/ el caballo y el campo/ pero es su galope obstinado/ el que vuelve", (página 66); o: "Cuando cierro los ojos/ y no veo la calle/ es cuando mejor la veo", (página 121). La inocencia que respaldaba la invocación urgente del principio va transformándose gradualmente en la convicción —consciente y no desalentada— de que no basta ver y nombrar para apoderarse del objeto, y es esa convicción precisamente la que abre la experiencia del poeta. El mundo natural —árboles, aguas, cielos, animales— deja de constituirse en localización precisa y se convierte en paisaje que irrumpe de los ojos para adentro; la forma escueta y constreñida del verso se expande

saber?". En este punto, y con respecto a este mismo poema, acotamos que formalmente nos parece percibir en él, aunque escrito en perfecto castellano, una curiosa emergencia de las estructuras sintácticas inglesas que contribuyen a darle, a nuestro juicio, cierta efectividad telegráfica a la audacia de la idea. La idea consiste en poner en duda la utilidad del viaje ("¿fue inútil saber?"). De todos modos, no todo es pregunta y duda en la última sección del libro (¿el viaje de vuelta?), también hay algunas respuestas. Pesquisando reiteraciones en distintos contextos, descubrimos en la página 71 una presunta descripción del paraíso ("Estatuas caídas habrá en el paraíso/ luces ciegas también en el reino de los cielos/ ojos marchitos/ sillas desfondadas/ ceniza vertida por el suelo/ botellas rotas") que tiene ciertas coincidencias con el poema "I" de los *Siete poemas* que describe de este modo el transcurrir de la peripecia: "Sillas sobre las mesas/ flores aplastadas por las sillas/ flores caídas concluyendo su ciclo/ paredes cubiertas todavía por palabras/ (...)" /". Anotamos: como si los quince años que median entre *El círculo de fuego* y *Siete poemas* le hubieran permitido al poeta (que aunque no escribió seguramente no interrumpió el viaje en ese intervalo) sustituir la visión del paraíso por la visión de la vida; como si, después de todo, saber no hubiera sido inútil.

Mirta Rosenberg

Dante y Eliot para hablar de la función de la poesía; su desorden, confusión y temor al tener que dar cuenta de lo que somos llamar realidad, acompañadas de la crítica a aquella poesía que no advierte su propia incapacidad y no duda del instrumento que maneja.

Esta preocupación tiene sus divisiones y un agrupamiento. Si el libro se abre con una sección llamada "Lírica" —el género literario que según cualquier diccionario es donde se expresan los sentimientos personales y las emociones subjetivas del autor— da paso luego, en la segunda mitad, a las secciones que versan sobre la emoción en la oratoria, las influencias literarias o el problema del tema en la construcción del poema: cuestiones que tratadas en cartas o en pequeños ensayos ganarían en utilidad.

Por mi parte, preferiría suponer que el bello título de este libro no sólo abarca a la ciudadela del lenguaje sino que alude directamente al mundo —el concepto difuso que podemos tener de él— y que el término "irreal" es el más apropiado para adjetivar el universo de las apariencias que habitamos: lo "real", al igual que en Platón, sería sinónimo de lo "ideal", lo utópico.

Hipérbole o alegoría en ese sentido (el de una interpretación del mundo) es la portada: negra, y con la fotografía de una escultura del frontis de Notre Dame. Se trata de un agente de los infiernos imaginado por los artistas góticos del siglo XIII: alado y velludo, con garras en lugar de pies, e indolentemente inclinado hacia un costado. Entiendo que indicaba que el demonio acechaba en el exterior; aquí, como si estuviese en un trono, parece regir la entrada a sus dominios.

Ese infierno, se presume, está en nuestra historia reciente. El lector encontrará poemas sobre un episodio de la guerra de Malvinas o sobre el terror impuesto por el último gobierno militar, pero la atención que merecen no radica en el tema en sí. Lo que mejor da cuenta de esa parte de nuestra historia colectiva está sostenido por la aplicación de un lenguaje cuyo tópico está monopolizado formalmente por otra tradición.

La escritura de Pablo Ananía está más emparentada a Girri —sin el glamour ni la exasperación de éste— debido al uso del hipérbaton, del encabalgamiento y de los verbos en infinitivo, suprimiendo los artículos y llegando a abruptas conclusiones mediante los dos puntos, pero cierta remisión a lo social lo aleja de éste y lo acerca a Gelman, el exponente más claro de un hacer poético que congenia modernidad y "compromiso social", y a quien le es dedicado uno de los poemas finales del libro: "Tumulto".

Se podrá aducir como respuesta lo que dice la nota introductoria a la edición: que el libro es un plagio, "resultado de incontrollable mimesis", y que podrán descifrarse en él las voces de otros autores.

De esa compulsión mimética lo válido es la cruz entre un lenguaje aparentemente dubitativo y vuelto sobre sí mismo, y un tema que requiere una toma de posición.

NOBVEDADES DE LA FLOR

El evangelio según Cristián, el fotógrafo.
Fernando Alegría

La literatura como resistencia. Esa es la propuesta del narrador y crítico chileno, a partir de la reconstrucción de la historia de un fotógrafo asesinado por la dictadura de su país, durante el golpe del '73.

Sobras de arte. Paul Kon y Martín Kovensky

Los delirios de una "modernidad" exacerbada, un humor corrosivo e iconoclasta, dibujos con espíritu punkle y textos para leer cuando las tías no están.

La granada. La batalla (teatro). Rodolfo Walsh

Los únicos textos dramáticos de Walsh en un libro que sigue recuperando las cuestiones políticas fundamentales de Argentina y América Latina, en clave satírica.



EDICIONES DE LA FLOR

ANCHORIS 27, (1280) Buenos Aires

1967-1988: Una editorial mayor de edad

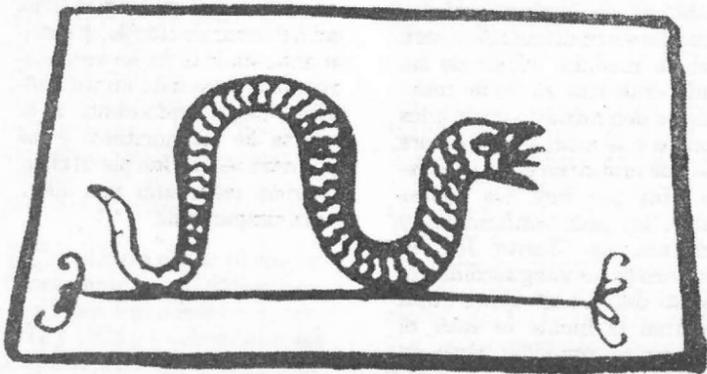
hasta estallar en la diversidad característica de los *Siete poemas* del final, en los que la pregunta prevalece sobre la afirmación obligando al lector, se diría, a convivir con la incertidumbre. No se lo insta a dar respuestas sino a formularse la misma pregunta: "Alguien podría decir/ que éste es un pasaje/ de la vida a la muerte/ pero, ¿compartiríamos este juicio?", (página 165); o: "¿Recuerdas el dolor?/ ¿o la manzana roja/ ofrecida/ es la púrpura/ que brota del placer?", (página 185). O, en el ya muy comentado poema "IV", página 199: "Sin conocer/ no puede/ el ave/ cantar?/ ¿O sí puede el ave/.../ ¿Saber versa/ sobre/ lo que el ave/ cantar/ no puede? Pero igual/ el ave canta/ sin saber/ ¿Qué es/ entonces/

MIMESIS

Pablo Ananía *Ciudad irreal*, Libros Ambigua Selva, Bs. As., 1987, 122 páginas.

Contrariamente a *La città del sole* de Campanella, o *Argirópolis* de Sarmiento, *Ciudad irreal* no pretende ser el título de una utopía. No, al menos, en el sentido clásico, pese a que la ciudad, y su calidad de irreal, sean el ámbito privilegiado y la condición necesaria, respectivamente, para ese tipo de especulaciones.

En todo caso este libro trataría de la modesta utopía o no-lugar asignado, según es hoy habitual, al lenguaje. El largo poema que da nombre al conjunto corroboraría esta presunción: citas de Browning, Pound,



Cuesta aceptar, por ejemplo, que cuando se leen en *Ciudad irreal* términos como "genocidio" o "desaparecido", o la fecha de junio de 1982 o el nombre Eva, se esté leyendo justamente eso: hechos de nuestra historia, la fecha de una derrota o el nombre de la que fuera mujer de Perón. Esa dificultad puede entenderse como el acostumbamiento dado por otro tipo de discurso, que obliga a conceder esa significación obvia sólo en su terreno.

La combinación que realiza Ananía, más allá de que el grueso del libro esté dedicado a otro tema, reactualiza el planteo sobre la necesidad de hallar nuevos procedimientos para cuestiones conocidas.

Pablo Ananía nació en 1942. Publicó en 1963 la carpeta de poemas *Tontas preocupaciones* y en 1981 el libro *Tipos, observaciones*.

Oscar Taborda

UN LIRICO

Alberto Szpunberg, *Apuntes*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1987, 94 páginas.

Cupo al romanticismo, aunque la cuestión es anterior, valorar lo lírico sobre lo épico. Son propias del romanticismo, por otra parte, actitudes tales como la degustación de lo íntimo, lo teatral, lo que atañe al sentimiento. Se proclamaba toda esta manera de enrostrar la vida como un rechazo a la mansedumbre ética en que la sociedad burguesa pretendía sumir la capacidad humana de sentir y pensar. Pero tal posición era tan ambigua, que el romanticismo francés fue primero revolucionario y luego conservador, a la inversa del inglés.

Escribo estas líneas porque el nombre que se me viene a la memoria cuando leo el libro de Szpunberg es el de William Wordsworth (¿recordáis?: "aunque nada pudiera restituir a la hierba/ su esplendor y su gloria a las flores/ no he de apenarme, más bien hallaré fuerzas/ en lo que aún perdura"). Quiero devolver al romanticismo su capacidad heroica —estoica—, que quizá paradójicamente no se alimenta de la épica, sino de los derrumbes personales y la posibilidad de remontarlos.

La poesía social en nuestra país y en todo el mundo, incluido el de habla hispana, aceptó esa herencia romántica: "El pueblo es dulce, íntimo", escribió, en nuestro país, Juan Gelman, queriendo unir la intimidad a la semántica política.

Estos apuntes de Szpunberg (1940, *El che amor*, *Su fuego en la tibieza* entre otros), se alimentan de tan estimulante posición. Planteado como un monólogo interior que se juega en siete escenarios europeos, donde Szpunberg padeció su exilio, y gracias a él siguió siendo lo que es —un revolucionario lírico—, este libro es, no me cabe duda, el mejor de su producción. Si vosotros creéis en tesis como esta: "cualquiera de mis vuelos, aun el más largo, siempre nacerá de la tibia intimidad de su cuerpo", o como esta: "la poesía —tan vana si se quiere— es la única coherencia de lo azaroso", disfrutaréis de este libro.

libro del principio al final. Y si no creéis en esos presupuestos —y otros concomitantes, como la salvación por el amor, la gracia, las hojas del otoño, dos amantes en la cálida intimidad de su diálogo—, prometo que de todos modos respetaré este libro escrito con una convicción devastadora.

Los muertos, la desolación, en esta poesía sin dudas intimista, pero antes que nada panteísta, mística, forman parte de la hojarasca de otoño, sus gritos son murmullos, el dolor se licúa en un universo donde el vuelo de las aves marinas tiene algún sentido y pasar —transcurrir— es como repetir una gracia. La estructura de este largo monólogo es tan perfecta, sus símbolos recurrentes, entrecruzados (gracia, luz, memoria, huellas fugitivas) — se corporizan tan bien en objetos, situaciones visuales; su lenguaje es tan poco alegórico y tan ceñido a dibujar apenas la fugaz percepción de la eternidad; su amor es en definitiva tan conmovedor, su reverencia a la belleza tan sentida, su intimidad tan cotidiana, que aun los que defiendan su credulidad de cualquier impudicia deberán rendirse. No hay remedio para tanta contagiosa devoción por las cosas del alma.

Jorge Aulicino

QUEREMOS MAS

Francisco Madariaga. *El tren casi fluvial*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1988, 275 páginas.

La Municipalidad de Corrientes editó, en 1982. *La balsa mariposa*, libro que reunía toda la producción de Francisco Madariaga (1927) hasta esa fecha. La edición, de ochocientos ejemplares, ya sea por una excesiva demanda local o por su mala distribución, apenas llegó a Buenos Aires. Madariaga, cuyos libros se hallan en su mayoría agotados, seguía a la espera de una edición definitiva. La misma tuvo lugar a principios de marzo de este año con la aparición de *El tren casi fluvial*, recopilación general de todos los libros publicados por Madariaga, que incluye, además, seis poemas de adolescencia — fechados entre 1942 y 1947—, inéditos hasta ahora. La filial argentina del Fondo de Cultura Económica, de México, es la responsable del volumen. El mismo incluye *El pequeño patíbulo* (1954), *Las jaulas del sol* (1960), *El delito natal* (1963), *Los terrores de la suerte* (1967), *El asaltante veraniego* (1967), *Tembladerales de oro* (1973), *Aguatrino* (1976), *Llegada de un jaguar a la tranquera* (1980), *Una acuarela móvil* (1985) y *Resplandor de mis bárbaras* (1985). Los últimos dos títulos, no incluidos en *La balsa mariposa*, son probablemente los únicos que, con suerte, todavía es posible encontrar en librerías. La edición del Fondo de Cultura Económica —que no consigna la cantidad de ejemplares editados— es entonces, por ahora, la definitiva. Presenta algunas pequeñas variaciones respecto de la edición correntina ya que esta última incluye menos poemas y agrega, en sus últimas páginas, un vocabulario, un cuestionario formulado por la

dación Argentina Para La Poesía y una bibliografía de Madariaga.

Hombre de dos culturas —o de cultura mestiza, como a él le gustaría denominar el encuentro de la campaña correntina y de la vanguardia metropolitana—, Francisco Madariaga es un hacedor de imágenes. Como tal, gusta de los fuertes contrastes, de la violencia verbal, de la forja. Si uno recorre de cabo a rabo su poesía, observa un recurso dominante: la acumulación. La misma estructura los poemas y, en muchas oportunidades, los justifica.

Pero hablamos de imágenes. En Madariaga la imagen alcanza un grado superlativo. En su afán por dar cuenta de un mundo antiguo que se extingue —y que él trata de recuperar— Madariaga se sirve de todo cuanto tiene a mano: un vocabulario suntuoso, la creación de neologismos, la ruptura sintáctica. De todas estas cosas se ocupa la poesía y hace progresar la lengua, ensancha sus límites. Madariaga sin duda lo sabe y busca hacer ver, registrar el claroscuro de lo real, conmovedor. Lo logra con lujo.

Quizá se ha exagerado demasiado sobre el surrealismo de Madariaga. Una posición más prudente sería considerar al poeta correntino como a alguien que supo aprovechar lo mejor del surrealismo —vale decir sus recursos, sus libertades— desechando el palabrerío teórico, las pretensiones filosóficas y la grandilocuencia. Otro malentendido usual —y ya se trata de pura necedad— es pensar a Madariaga como un poeta regional, categoría inexistente inventada por profesores perezosos y sostenida por mediocres rimadores. Madariaga tiene un objetivo: salvar un paisaje que la ficción del progreso desdibuja. Su intento por recuperar la fantasía implícita en la realidad de unas sombras, palmeras, fantasmas y figuras marginales no es, de ninguna manera, una "experiencia regional". Por otra parte, Madariaga no se inventa un personaje —no es gauchesco— sino que es la personificación de un paisaje. Su poesía no es ingenua: es una fina experiencia intelectual de un hombre de ciudad arraigado por su pasado y por amor a un país natal. El mismo, estilizado por la fuerza de las imágenes empleadas, se convierte en arquetipo.

El tren casi fluvial, como toda "obra completa", depara numerosas sorpresas. Entre ellas, la posibilidad de observar cómo el torrente de imágenes de los primeros libros se vuelve progresivamente consciente, permitiéndole al poeta una mejor ordenación y, para decirlo de algún modo, un mayor control sobre cada poema. Otro gesto, raramente advertido, es la dimensión ética presente en la poesía de Madariaga. Desde el primero al último libro valores tales como la amistad, la dignidad y el honor se oponen a la iniquidad, la mezquindad, la fatuidad del poder. Uno lo sabe, pero ver tanta coherencia del principio al fin impresiona. Tanto, que uno espera que *El tren casi fluvial*, uno de los libros más importantes que se publican este año, no reúna la poesía completa de Madariaga.

Todos bailan



la columna de Daniel Freidemberg

LOS PINTADAS: sobre la misma pared, con diferentes colores de aerosol, firmas y caligrafías. "Paz, amor y molotov", dice una, y la otra "No ceder a los golpistas". No hubiera puesto atención en la segunda, con la que estoy de acuerdo, de no ser por la insólita compañía. La primera, en cambio, me atrajo de inmediato, activó ciertos mecanismos mentales. Una es justa y verdadera, la otra tiene algo de poesía.

DE UN CUADERNO DE APUNTES: Hacer el amor no es poético. Si pensar en hacerlo, o recordarlo. La neblina de una mañana invernal puede ser poética, si uno está bien abrigado o la mira en cine. Lo que llamamos "percepción poética" implica siempre una lectura (no necesariamente de la realidad), requiere un mínimo indispensable de distancia física o ausencia; es una actividad mental. Para considerar: habría dos tipos de textos poéticos: 1) el autor ha "leído" poéticamente algo que vivió o imaginó y lo cuenta (Baudelaire, Darío, el romanticismo en general, Tuñón, Ginsberg); 2) el autor presenta el texto y le toca al lector "verlo" poéticamente como si fuera "la realidad" (el objetivismo, Eliot, los primeros surrealistas, Parra, Huidobro en su etapa creacionista, Stevens, lo mejor de Cardenal).

ECOS DEL SALON: Desde que, ya maduros o ancianos, los martinfierristas empezaron a recordar su veladas juveniles cierta pieza mohosa donde un viejo desgredado, envuelto en frazadas, los divertía con despropósitos que, mucho después, serían vistos como la más alta producción intelectual argentina de esos años, a no pocos escritores vernáculos les dio por tener su propio Macedonio Fernández. Algo así ensayó un abogado ex surrealista, antes de dedicarse a otros negocios, con Jacobo Fijman, pero el intento más acabado —y, en parte, exitoso— fue el organizado en torno a Osvaldo Lamborghini. Ahora, un fantasma recorre las redacciones, los cafés, las tiendas de ciertas librerías: se pregunta, se murmura, el tema circula sin salir del todo a la luz.

Hay quienes más o menos

ofuscados, acusan a Ricardo Ibarlucía de haberse "apropiado" de Kurt Skötzelkind: "lo curra al alemán" —dicen—, "se promociona con méritos ajenos", "se atribuye una afinidad que le queda grande". Otra variante, más borgiana (y, en mi opinión, la más interesante), sugiere que al antedicho filósofo, en vez de traducirlo y divulgarlo, Ibarlucía lo inventó. Cuando le comenté el tema a Sergio Kern —a quien el autor de *Anti-estética* visitaba en su imprenta de Rosario—, se sonrió: "Vos no te apures —me dijo—, el viejo sabe lo que hace".

Todo esto, me parece, es un síntoma: mejor convertir en rencilla grupal o humorada una presencia que, si se mira en serio, es incómoda. "Nunca será uno de los nuestros", dice Skötzelkind. "Debemos edificar un triunfo —dice— sobre una serie de derrotas. La victoria de las victorias es perderlo todo. Mi consigna es retroceder". Nuestra intelectualidad, simplificada, se divide entre los que apuestan a la fe y los que juegan a la ruleta rusa con un revólver de chocolate. Unos, sueñan que conquistamos La Tierra Prometida y, de aquí en más, todo será diálogo y tecnología, o bien se aferran a algo que decidieron llamar "utopía" como un chico a su osito para no pensar en la oscuridad y el silencio de la noche. Los otros cuentan que se aburren, proponen "a esnifarse que se acaba el mundo". Skötzelkind dice "el fin del mundo ya tuvo lugar", dice "la atmósfera de culpa no representa ningún consuelo", o "personalmente, aspiro a ser varios. Sobre todo en invierno, encuentro un placer enorme en contradecirme".

No me identifico con lo que escribe este hombre, pero me resulta necesario. Skötzelkind es de los que, tras quemar las naves, traspasar el borde de toda fe, descubren, tal vez con horror, que algo no han podido perder: la desesperación, la sed. Ya no un sentido pero sí la pregunta por el sentido, su necesidad pese a todo. La evidencia de que las vistosas superficies y texturas, las contorsiones de los significantes, el fragmentarismo y la ironía alivian, ayudan a habitar más o menos confortablemente el callejón sin salida, a condición de no apartar de ahí los ojos, no escuchar otra cosa que los propios ruidos corporales: uno podría descubrir que, bajo todo eso, "algo" se agita, está preguntando algo, y que la existencia o no de respuestas no es lo más importante.





Concursos

• La Asociación de la Prensa Hispanoamericana convoca el Premio "Colón Prensa Hispanoamericana de Poesía", al cual pueden concurrir quienes lo desean, sin importar su nacionalidad o domicilio. Las obras deberán ser en castellano, presentadas en folios numerados escritos a doble espacio y por una sola cara, en triplicado, con una extensión de trescientos versos. Como condición las obras deberán ser inéditas —incluyendo publicación parcial en revistas— y no deben haber sido premiadas en ningún otro certamen. El plazo de admisión vence el 30 de julio de 1988. Las obras se remitirán al domicilio de la Asociación (Alonso Cano, 66 - 1 B - 28003 - Madrid, España) en sobre cerrado, en cuyo exterior debe figurar el certamen y el nombre y domicilio del autor remitente, datos que se repetirán en el interior del sobre, junto con el curriculum vitae del autor. No se admiten seudónimos. El premio será de un millón de pesetas y la publicación de la obra galardonada.

• Ha sido convocado el Premio de Poesía "Fray Luis de León", al que podrán acceder los escritores españoles o extranjeros con trabajos inéditos redactados en castellano y de más de quinientos versos, con forma y fondo libres, presentados mecanografiados a doble espacio y por una cara en papel carta por triplicado. Los trabajos serán presentados por su título y seudónimo del autor, adjuntando en sobre aparte —que repite título y seudónimo— los datos reales del participante (sistema de plica) y fotocopia del D.N.I. al Negociado de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Cuenca. El plazo de recepción vence el 31 de julio. Hay dos categorías: menores de dieciocho años (dos premios de cincuenta y veinte mil pesetas) y mayores de dieciocho años (dos premios de ciento cincuenta mil y cincuenta mil pesetas). Negociado de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Cuenca, Cuenca, España.

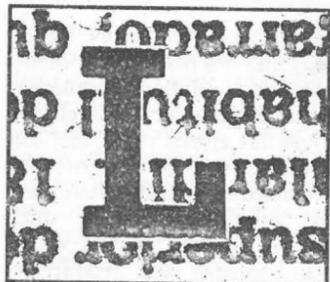
• La Delegación de Cultura del M.I. Ayuntamiento de Marbella convoca el Premio Internacional de Poesía "Rey Juan Carlos I", con una dotación de setecientos mil pesetas y edición a cargo de la Colección Visor de Poesía. El participante debe ser menor de treinta y cinco años. En cada presentación deben entregarse cinco ejemplares mecanografiados de la obra bajo el sistema llamado "de plica" (ver en esta misma página premio "Fray Luis de León"). Los trabajos tendrán un mínimo de cuatrocientos versos. Remítirlos a Delegación de Cultura del M.I. Ayuntamiento de Marbella (Málaga, España), aclarando en el sobre el nombre del premio. El cierre de admisión es el 30 de septiembre.

• La Caja de Ahorros de Galicia y la Sociedad de Cultura Valle Inclán de Ferrol convocan el 8vo. Premio de Poesía "Esquío". El premio consiste en quinientas mil pesetas. Podrán concurrir al mismo poetas españoles o extranjeros

que escriban en castellano y/o gallego. El certamen premia un libro de poemas con tema libre y extensión mínima de quinientos versos. Los originales deberán ser inéditos, se presentarán por cuadruplicado, mecanografiados a dos espacios y serán enviados con sistema de plica (cf. Premio "Fray Luis de León") por correo certificado a Obras Sociales de la Caja de Ahorros de Galicia (Ferrol, La Coruña, Lugo, Orense, Pontevedra, Santiago o Vigo) o a la Sociedad de Cultura Valle Inclán, c/Magdalena 234 2º, 15402, Ferrol, España. El plazo de admisión vence el 31 de agosto.

• Al Premio "Francisco de Quevedo" de poesía podrán optar poetas españoles e hispanoamericanos. Las obras, de tema libre, serán originales e inéditas, escritas en castellano, no premiadas anteriormente en ningún otro concurso y con una extensión no menor de seiscientos versos ni mayor de mil. Los trabajos serán presentados mecanografiados a dos espacios por una sola cara en papel carta, por quintuplicado, al Departamento de Instituciones Culturales (Concejalía de Cultura), Calle Mayor, 83, PB, Madrid, España. La fecha de finalización del concurso es el 15 de septiembre. Las obras deberán ser presentadas por sistema de plica (seudónimo y sobre aparte que repita el seudónimo en su exterior y contenga los datos reales en su interior). El premio consiste en quinientas mil pesetas y un accésit de cien mil. En el sobre que contenga el envío debe constar la dirección y el nombre del premio.

• El Fondo Nacional de las Artes llama a concurso para optar a los premios nacionales con que festeja su 30 aniversario. Los mismos están reservados a escritores del interior del país, excluyendo expresamente Capital Federal y Gran Buenos Aires. Para concursar, es necesario mandar los trabajos —pueden ser poesía u otros géneros— a Alsina 673, (1087) Capital o delegaciones del Fondo en el interior del país, antes del 15 de agosto; incluyendo tres ejemplares de la obra (mínimo 50 páginas, máximo 200) firmados con seudónimo y un sobre cerrado que en el exterior exhiba el mismo seudónimo y adentro los datos del autor, así como el número de inscripción —indispensable— de la obra en la Dirección Nacional de Derecho de Autor. Los premios —cinco, uno por zona— consisten en la publicación de la obra; el diez por ciento de la cual será entregada al autor, y el otro noventa distribuida en bibliotecas, embajadas, etcétera.



Libros

• Arias, Alberto. *Lo (19 poemas)*. Galápagos, Bs. As., 1987.

• Arijón, Teresa. *La escrita*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1988.

• Artola, Raúl. *Antes que nada*, Fondo Editorial Rionegrino, Bs. As., 1987.

• Aulicino, Jorge Ricardo. *Paisaje con autor*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1988.

"Segunda naturaleza": En la trastienda de la pequeña estación

ferroviaria/ el jefe se hace gárgaras/ Canta un pájaro entre las cañas cercanas./ Para el pájaro no existe el tren/ Para el jefe —a menos que no pase a horario— tampoco.

• Barbarito, Carlos/Pugliese, María. *Página del poeta flaco/ De uno y otro lado*, Ed. Filofalsía, Bs. As., 1988.

• Bellessi, Diana. *Euica*, Ed. Ultimo Reino/Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1988.

• Brudny, Paula. *Subterráneos —plaqueta—*, Nusud Colección, C.C. 4040 C. Central, Bs. As., 1988.

• Bustos, César. *El aire y la nostalgia*, Fondo Editorial de San Nicolás, San Nicolás (Pcia. de Buenos Aires), 1987.

• Casadei, María Cristina. *Mundana*, Fondo Editorial Rionegrino, Bs. As., 1987.

• Colombini, Luis. *Sobre la mesa*, Ed. del Baldo, Bs. As., 1987.

• Colombo, Francisco. *Las cuatro estaciones (Alabanza del paisaje de Córdoba)* —con ilustraciones de Armando Molina Rosa, Alción Editora, Córdoba, 1987.

• Di Marco, Marcelo. *Una tempo-*

• Kon, Paul (con ilustraciones de Martín Kovensky). *Sobras de arte*, Ed. de la Flor, Bs. As., 1988.

Un libro que pretende ser gracioso —sin lograrlo—, correctamente ilustrado. (J.F.).

• Labriego (Fernando Fuentealba Castillo). *Campanas de esperanza*, Ed. del Autor, Bs. As., 1987.

• López Lacarrere, Carmen. *A paso de palabra*, Ed. La Lámpara Errante, Bs. As., 1988.

• Meneguín, Juan. *Cantos apocalípticos*, Ed. Río de los Pájaros, Concordia (Entre Ríos), 1987.

• Negri, Blanca. *Agua chiquita*, Fondo Editorial Rionegrino, Bs. As., 1987.

• Orozco, Olga. *En el revés del cielo*, Ed. Sudamericana, Bs. As., 1987.

• Picciotto, Roberto. *Tablas*, Ed. La Lámpara Errante, Bs. As., 1988.

• Piro, Carlos. *Delfín —plaqueta—*, Nusud Colección, C.C. 4040, C. Central, Bs. As., 1988.

• Piro, Guillermo. *La golosina cantbal*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1988.

ternura, ni la capacidad de observación con una actitud agónica, "comprometida" en el mejor sentido del término. (D.F.).

• Russo, Edgardo. *Reconstrucción del hecho*, Torres Agüero Editor, Bs. As., 1988.

• Sánchez, Silvia Angélica. *Molino de tierra*, Fondo Editorial Rionegrino, Bs. As., 1987.

• Saracho, Marcela. *Soledad y otras equivocaciones*, Fondo Editorial Rionegrino, Bs. As., 1987.

• Suárez, María del Carmen. *Poseción natural*, Milton Editores, Bs. As., 1988.

Desde 1964, mucho antes de que se hablara de un renacimiento "neorromanticismo" argentino, María del Carmen Suárez viene encarando una indagación en la subjetividad, a través de un tono y un vocabulario graves, en busca de una plenitud esencial, "sagrada", que es percibida ante todo como desgarradora y sombría ausencia. Una escritura tensa y, a veces, el trasfondo del paisaje del interior argentino, caracterizan a este, el séptimo libro de la autora. (D.F.).

• Tabárez, María del Rosario. *Escala en el jardín de las delicias*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1988.

El Libro de unos Sonidos

"Se cuenta que Pizarro le entregó la Biblia a Atahualpa afirmando que contenía la voz de Dios. El Inca se la llevó al oído. Después de un instante respondió: 'No suena'. El presente libro (...) se propone, pues, como libro de sonidos. Todo libro debería ser una caja de ritmos".

Así termina el prólogo de Reynaldo Jiménez a *El libro de unos sonidos*, la antología de catorce poetas peruanos (nacidos entre 1.900 y 1.930) que preparó para ediciones Ultimo Reino.



Sonidos aparte, muchos lectores argentinos podrán encontrarse por primera vez con poemas de, entre otros, Martín Adán, Carlos Germán Belli, Jorge Eielson, César Moro, Carlos Oquendo de Amat, Se-

bastián Salazar Bondy, Alejandro Romualdo y Emilio Adolfo Westphalen (son saludablemente extensas las secuencias dedicadas a cada autor). Una buena oportunidad, además, para efectuar tres constataciones: que no sólo de Vallejo viven los peruanos, que no sólo lo que reluce —en la poesía hispanoamericana— es oro, y que existen antologías para disfrutar, simplemente, como libros de poemas, además de su valor informativo. Una crítica más pormenorizada será incluida en la edición de septiembre de *Diario de Poesía*.

rada en Babia, Ed. de la Flor, Bs. As., 1988.

• Dupuy, Silvia. *La boca fatal de Burt Lancaster*. Ed. La Lámpara Errante, Bs. As., 1988.

"21-D-Hundido": Sé que no le perdonó haberse muerto. / irse en ese momento, / ahogarse, / justo aquella mañana / a las once. / Se abrió la tierra como un ala. / Manto de ausencia, pluma de rencor. / Después, cada uno averiguó cómo seguir. / Entre la niebla, el fantasma de la casa de mi padre se hunde como un barco / abandonado. / Blanco, varado y triste.

• Fizzani, Angela. *La caja de cristal*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1988.

• Garro Aguilar, Carlos. *Las máscaras y el alba*, Alción Editora, Córdoba, 1987.

• Gelman, Juan. *Interrupciones I*, —prólogo de Julio Cortázar—, Libros de Tierra Firme/Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1988.

• González, Juan E. *Pasión de la tribu*. Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1988.

• Iriondo, Carmen. *Casa propia*, Compañía Impresora Argentina, Bs. As., 1988.

• Pizarnik, Alejandra. *Arbol de Diana*, Botella Al Mar, Bs. As., 1988.

Reedición del tercer libro de poemas de Alejandra Pizarnik, originalmente publicado en 1962. Para muchos, un clásico. (J.F.).

• Revagliatti, Rolando. *Obras completas en verso hasta acá*, Ed. Filofalsía, Bs. As., 1988.

• Ritsos, Yannis. *Sueño de un mediodía de verano*, edición bilingüe, traducción y prólogo de Selma Ancira, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

• Roldán, Patricia. *Tengo un plantigrado en mi corazón*, Ed. Filofalsía, Bs. As., 1988.

• Romero, Mario. *Ultima mejilla*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1988.

Tucumano, nacido en 1943 y residente desde 1980 en Suecia, Romero profundiza en este, su cuarto libro, cierta tendencia a una poesía entendida como aventura del pensamiento, sostenida por un extraño lirismo, que conmueve no por lo que dice sino por lo que hace: tomar imágenes o experiencias de la cotidianidad y someterlas a la prueba del absurdo, del delirio o de la conjetura. El rigor intelectual —demuestra— no está reñido con la

• Tallarico, José Emilio. *Siglonía*, Fos/Epsilon Editora, Bs. As., 1988.

• Torne, Patricio. *Orbita de Erdoriago*, Ed. Filofalsía, Bs. As., 1988.

• Urquiaga, Astul. *Rostro del río y de la noche*, Fondo Editorial de San Nicolás, San Nicolás (Pcia. de Bs. As.), 1987.

• Vinderman, Paulina. *Rojo junio*, Ediciones Lar, Bs. As., 1988.



Antologías

• Alonso, Rodolfo. *Jazmín del país*, Ocruxaves, Bs. As., 1988.

• Castilla, Leopoldo (compilador). *Nueva Poeta Argentina*, Poesía Hiperión, Madrid, 1987.

Una nueva antología de la ya no tan nueva poesía argentina —

aunque casi toda selección de este tipo publicado en España es siempre novedad de la que los españoles no se enteran—, que incluye a Alberto Szpunberg, Guillermo Boido, Angel Leiva, Osvaldo Ballina, Hugo Diz, Santiago Kovadloff, Santiago Sylvester, Mario Romero, Daniel Freidemberg, Néstor Mux, Rafael Oteriño, Diana Bellessi, Noni Benegas, Eduardo D'Anna, Jorge Ricardo Aulicino, Liliana Lukin, Jorge Bocanera, Víctor Redondo y Juan Carlos Moisés. El criterio de selección, cómo se ve si se atiende a los lugares de residencia de los poetas mencionados, es netamente federal y, por otra parte, observa a aquellos que residen en el exterior. Como toda antología, esta despertará adhesiones y rechazos locales. (J.F.).

• Chaves, Sergio. *Antología*, Torres Agüero Editor, Bs. As., 1987.

• Rotzait, Perla. *Antología Poética*, Grupo Editor Latinoamericana, Bs. As. 1988.

• Tranströmer, Tomas. *Postales Negras*, traducción de Roberto Mascaró y Christian Kupchik, Ediciones Inferno, Colección Ladrón de Fuego Nº 2.

En una pequeña nota firmada por Evald Palmund se lee que Tranströmer es "uno de los mayores poetas suecos de su generación". Si a la mayoría de los lectores argentinos esta declaración no les dice prácticamente nada, como tampoco esa otra de la contratapa firmada por Magnus Ringgren que dice que "toda poesía escrita en Suecia posterior a 1954 tiene que ver, de algún modo, con Tranströmer", esta breve selección, en cambio, es una buena oportunidad para conocer inicialmente una poesía que no se encuentra habitualmente ni en los suplementos culturales ni en los anaqueles de las librerías. Sobre todo por un poema como "Syros" que recuerda con felicidad a los mejores poemas de Kavafis. (M.P.).

• Varios. *Signo impar*, prólogo de Oscar Hermes Villordo, Ed. Marymar, Bs. As., 1988.

Este volumen reúne la producción de Nelly Bonomi MacDonald, Beatriz Iacoviello, Julio Iglesias Rey, Martha Pella, Carlos A. Rocino, Luis Salvaneschi y Jorge Sichera.

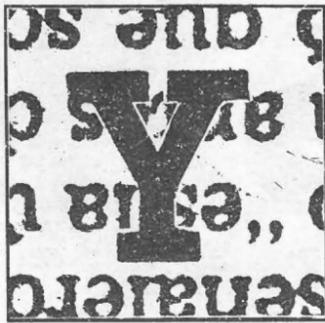


Talleres

• Literario de Alberto Laiseca. Todos los sábados en Gandhi —Montevideo 453, Capital—, de 11 a 13 hs. Informes en el 26-9051/59, interno 418, todos los días de 15 a 19 hs.

• "Fe de Erratas", de escritura. Dirige Silvia Alvarez. Entrevistas en Viamonte 1646 7mo. 99 o en el 44-9660.

• Individual y grupal para interesados en el oficio de la poesía. Coordina Irene Gruss. Informes al 982-5463, lunes a viernes de 10 a 13 o de 20 a 23 hs.



Y además

• La librería Liber/arte —Corrientes 1555, Capital— programó para el mes de julio del corriente año una serie de actividades, con motivo de la Feria del Libro de Poesía. **Viernes 1, 19 hs. Inauguración.** Participan editoriales y revistas de poesía (*Diario de Poesía, La Danza del Ratón, Libros de Tierra Firme, La Papiro, Xul, Ultimo Reino, Empresa Poética, Botella Al Mar, El Lagrimal Trifurca*), representadas por Jorge Fondebrider, Víctor Redondo, Francisco Gandolfo, José Luis Mangieri, Miguel Gaya, Alberto Ponzó, Luis Bacigalupo. **Lunes 4, 19 hs. Vanguardias y antivanguardias.** Mesa redonda con Daniel Freidemberg, Roberto Ferro, Vicente Muleiro, Juano Villafañe, Jorge Ariel Madrazo y Susana Poujol. **Martes 5, 20.30 hs. Encuentro con los poetas.** Participan Joaquín O. Giannuzzi, Albrto Vanasco, Ramón Plaza, Víctor Redondo y Mirtha Defilpo. **Jueves 7, 19 hs. Encuentro chileno-argentino.** Participan Omar Lara, Aristóteles España, Paulina Vinderman, Jorge Ariel Madrazo, Ricardo Rubio y Enrique Puccia. **Viernes 8, 19 hs. Canto y poesía.** Mesa redonda con Hamlet Lima Quintana, Jorge Bocanera, Javier Villafañe, Héctor Negro y Eugenio Mandrini. **Lunes 11, 19 hs. Los poetas durante la dictadura militar.** Mesa redonda con Laura Klein, Víctor Redondo, Javier Córfraces, Miguel Gaya, Alberto Szpunberg, Ana Sebastián, Martha Goldín, Daniel Freidemberg, Alberto Pipino, Sergio Mauricio Kisiwlewsky y José Luis Mangieri. **Martes 12. La poesía femenina.** Mesa redonda con Diana Bellessi, Susana Poujol, Delfina Muschietti, Nora Domínguez y Graciela Perosio. **Jueves 14, 19 hs. Tendencias en la nueva poesía argentina.** Conversación con Juan Carlos Martini Real, Jorge Fondebrider, Jorge Ricardo Aulicino y Daniel Chirom. **Viernes 15, 19 hs. Recital.** Participan Irene Gruss, Mónica Sifrim, Liliana Ponce, María del Carmen Colombo, Leonor García Hernando, Susana Thénnon, Gustavo Zappa, Martha Goldín, Jorge García Sabal, Liliana Lukin y Juano Villafañe. **Lunes 18.** A las 19 hs. hay una charla de Eduardo Dalter sobre Centroamérica y su poesía y a las 21 hs. un homenaje a Paco Urondo, Miguel Angel Bustos, Roberto Santoro y Julio Huasi.

• El viernes 12 y el sábado 13 de agosto, a las 20.15 hs. y a las 21.30 —respectivamente— un grupo de jóvenes poetas se reunirá en el Centro Cultural General San Martín —Sala C—, en Sarmiento 1551, Capital, para conversar de y con Juan Gelman, en una suerte de "bienvenida del regreso", después de los casi trece años de exilio del poeta. La propuesta, no obstante, es más ambiciosa: aprovechar la oportunidad para sentar las bases de una futura biblioteca en la que se encuentren los libros de todos los poetas del país. Para ambas iniciativas se reciben adhesiones, preguntas y libros —impresos o fotocopiados— en Albariño 1247 (C.1449), Capital, o en el teléfono

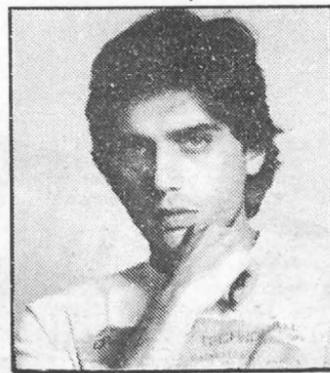
682-3885 —sólo lunes y martes de 18 a 20 hs.—; la idea corresponde a Gerardo Foia y a Osvaldo Bossi, quienes leerán las cartas y atenderán al teléfono.



Inaugurando esta sección, en el número pasado se publicó un artículo de Jorge Santiago Perednik que respondía a otro de D.G. Helder sobre el neobarroco en Argentina publicado en el número 4. A raíz de dicha publicación, Perednik nos ha hecho saber que está profundamente disgustado por: a) la inclusión de su artículo en esta sección, cuya proximidad al correo podía, en su opinión, hacer pensar que se trataba de una carta. Señala Perednik que de ninguna manera se trataba de una carta, sino de un artículo por el cual *Diario de Poesía* había mostrado interés, conviniendo expresamente su publicación; y b) la eliminación de título y subtítulo de su artículo, que juzga actos de censura.

Al respecto, desearía aclarar que: a) efectivamente, *Diario* tenía interés en el artículo de Perednik y convino con él que sería publicado y la extensión que tendría. La inclusión del artículo en una sección de Derecho a Réplica no obedeció al propósito de menoscabar el texto de Perednik; por otra parte, no creo que la proximidad de esa sección con la del Correo confundiera a una con otra, y al artículo con una carta. Sin embargo, tratándose de una sección nueva, Perednik no tenía como imaginar que su artículo sería incluido en ella; de modo que tiene razón cuando nos señala que de haberlo sabido podía haber convenido en ello o no; opción que no tuvo en la práctica. Por lo tanto, le presentamos públicamente —como antes en privado— nuestras excusas por no haber convenido tal modalidad de publicación con él; y b) muy semejante es el caso del título y subtítulos del artículo. Normalmente *Diario* reserva para sí —para su redacción— la edición de las notas: edición el sentido inglés del término, la preparación para la edición, vale decir titulado, subtítulo, elección de ilustraciones, redacción de destacados, epígrafes y copetes. De hecho hemos retitulado casi cuanto artículo se publicó en *Diario*, le hemos agregado subtítulos un texto de Apollinaire, se los sacamos a uno de Joseph Brodsky, le asesinamos las notas al pie a un capítulo de un libro de Beatriz Sarlo, etcétera; los colaboradores saben que es muy difícil que un copete propuesta sobreviviera indemne a su paso por la redacción, donde las notas toman la forma definitiva en que serán publicadas. La actitud de *Diario de Poesía* hacia la prosa puede ser, y quizás sea nomás, algo salvaje, pero no está destinada contra Perednik, cuyo artículo efectivamente se publicó sin el título y subtítulos que traía originalmente. De todos modos, como en el caso anterior, lo dicho es que dicha modalidad usual de edición no fue conversada expresamente con él y por tanto le pedimos también a este respecto nos excuse.

Hablarán



la columna de Martín Prieto

URUGUAYAS DE PRINCIPIOS de siglo: En la Biblioteca Nacional de Montevideo se encuentran los manuscritos de un libro de psicología social que escribió el modernista Julio Herrera y Reissig hacia 1900 y en el cual analiza el comportamiento social, político y sexual de los uruguayos y de las uruguayas. Sobre éstas escribe: "Resisten en primer término a dejarse admirar su desnudez, y sin mucho abrigo y poca luz no se abandonan a los brazos del amante. No quieren saber de los refinamientos sibaritas de la sensualidad parisienne; imponen gravemente condiciones para el acto —no tocan *toute la lire*. Por el contrario sólo *chapurrear* estilos criollos de mecánica lujuria en una vieja guitarra. Se da el caso de una mujer galante de Montevideo que imploraba de un parisense, juntando piadosamente las manos: ¡Por Dios, lo más natural posible!". Citado por Angel Rama en su excelente *Las máscaras democráticas del modernismo*, Fundación Angel Rama, Montevideo, 1985.

EL PUDOR: Algunos cursos anuales de procedimientos y resultados poco cristalinios, pensiones a la edad en la que todos merecerían hoteles y el reconocimiento de los vecinos más antiguos del barrio: salvo honrosas excepciones que muchas veces tienen poco que ver con la literatura, eso es lo que le ofrece la sociedad argentina a un escritor: migas tan livianas de la torta que Hansel y Gretel despreciarían. El contrato, se sabe, es injusto. A cambio de tan poco la sociedad exige, nada menos, libros. Sus agentes (empleadores, amigos, colegas) no dejan de preguntarle al escritor cuándo publicará su próximo libro. Descontando que la pregunta no alude al problema estrictamente editorial, actualiza, en cambio, la policíaca inquisición de la jueza Saveljeva cuando Joseph Brodsky dijo ser poeta: "¿Quién le ha dicho que usted es poeta? ¿Quién le ha dado el derecho de llamarse poeta?". El derecho a llamarse poeta: un agente literario que consigue reportajes televisivos; la compulsiva necesidad de publicar un libro por año y de conseguir, para ese libro, una prensa de cinco o seis noticias bibliográficas: distintas maneras de que la pregunta de amigos, colegas y empleadores, que presupone por lo menos una actividad, no se transforme en la más contemplativa: "Y usted ¿sigue escribiendo?". Los audaces responden: "No".

EL BIBLIOGRAFO: Ingrata tarea la del bibliógrafo: sentado a la mesa, mira con desconfianza la escenografía que él mismo acaba de montar: cigarrillos, cenicero, encendedor, lápiz, papeles de borrador, una pila de libros. Y a través de la ventana la vida se sucede, jugada por hombres y mujeres que han optado —supone él— por profesiones más apacibles. Después piensa en que no le van a pagar por el trabajo. Después recuerda que es sábado. Nublado y frío: ¿Iría al cine de no tener que escribir una nota bibliográfica? ¿Se reuniría con amigos a jugar al Scrabble? ¿Se sentiría satisfecho a verla crecer a Sofía? ¿Iría a ver a Newell's campeón? Enciende la radio, baja el volumen hasta hacerlo casi inaudible. Lee: Schliak, Tabárez, Silva, Fingueret, Melnik. Casi cuatrocientas páginas de poesía. Nada, sin embargo, lo entusiasma. Leyó cuatrocientos páginas de poesía y siente que su percepción del mundo no se ha modificado en nada. Mira la pila de libros que formó a la derecha de su mesa, con el orden inverso de la que había formado, horas atrás, a la izquierda de esa misma mesa. Siente un cierto rencor hacia esos libros. No hacia los autores, a quienes desconoce. En realidad, tampoco hacia los libros, inocente masa de papel y cartulina que en un rato más irá a formar parte del estante que contiene "la colección más completa de poesía argentina contemporánea". En todo caso el bibliógrafo siente rencor hacia la relación que pudo haber mantenido con esos ciento setenta y cinco poemas y que no pudo. Enciende un cigarrillo y sube el volumen de la radio: Newell's le ganó a Gimnasia y en unas semanas será campeón. Hay, piensa, justicia en el mundo.

DE LA AMISTAD entre escritores I: Poder observar los asteriscos en los márgenes, las palabras subrayadas, las anotaciones al pie, los signos de pregunta y los de admiración con los que cada escritor marca los libros que leyó y que sea reveladora inclusive la ausencia de marca alguna. Pero sólo accedemos a esa valorable información en los libros de los escritores amigos, con quienes discutimos de arte y literatura y de quienes sospechamos ya cada uno de esos signos, cada ausencia.

DE LA AMISTAD entre escritores II: A ciertos escritores la amistad de otros escritores entre sí molesta y agrede. Piensan, tal vez, que dicha amistad está basada en asados y mujeres en común y no, como es costumbre, en largas siestas literarias donde la compatibilidad y el rechazo hacia ciertas formas y maneras estructuras, justamente, el sólido asentamiento de esa amistad.

Todas las mañanas
en su kiosco.



La realidad
tal cual es,
para que
la conclusión
sea suya.

Página/12

el país a diario

El diario sin desperdicio.

Escriben:
Osvaldo Soriano
Eduardo Aliverti
Horacio Verbitsky
Sergio Joselovsky
Pablo González Bergés
Enrique Medina

Miguel Bonasso
Miguel Briante
José María Pasquini Durán
José Ricardo Eliashev
Juan Gelman
D. Viñas
Director: Jorge Lanata.