

17
información
creación
ensayo

POESÍA

Periódico
trimestral.



Juan L. Ortiz: un texto de 1946, perdido en el archivo de Clarín, reeditado por primera vez/ Valerio Magrelli, la neovanguardia italiana/ Sarmiento: “¡Oídmme, vates argentinos!”/ José María Alvarez/ Poemas de Villalba, Muschietti, Basualdo y Rosenberg.

PAVESE Inédito en castellano

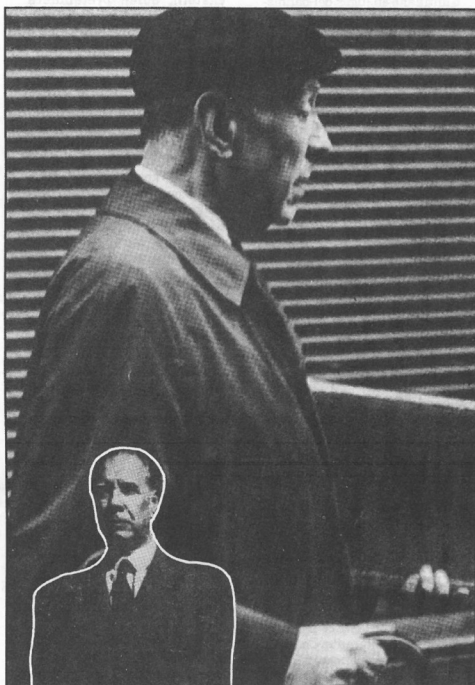


La publicación, hace unas semanas, en Milán, de un tomo de poemas juveniles de Pavese despierta polémicas en Italia. (Página 34)



Joseph Brodsky EGLOGA V

Joseph Brodsky (Leningrado, 1940), premio Nobel de Literatura 1987, desarrolla en un largo poema publicado en inglés este año en *The New Yorker* su memoria del verano ruso, pezeoso, visible, soñador. Pág. 6



Dossier BORGES poeta

Si hay consenso acerca de que Borges dotó de una marca de agua a todo lo escrito en prosa en la Argentina en los últimos, digamos, treinta, cuarenta años, no está igualmente aceptado el valor de su poesía. Establecerlo sería una tarea ardua y pretenciosa; en cambio, es interesante recopilar sus puntos de vista sobre su poesía y la de otros, lo que los otros pensaron de él, lo que él mismo hizo a sus poemas juveniles. Algo viviente, aventurado, hay en Borges poeta, el arte y el nombre con que él quizás querría ser recordado. Temas, éstos, del dossier de páginas 13 a 22.

Boris Pasternak: “Cómo traduje a Shakespeare”

Traducir a Shakespeare es también —y sobre todo— leer a Shakespeare: el poeta ruso Boris

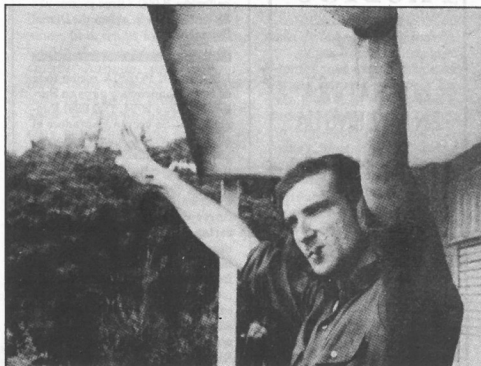
Pasternak aparece, en su ensayo en pág. 32, como un lector prodigioso del ritmo y la emoción.



Alberto Laiseca: reportaje y poemas

El autor de *Poemas Chinos* y *Matando enanos a garrotazos*

habla de su última obra: una novela llena de poemas. Pág. 3.



Alberto Laiseca, diecisiete años atrás.

Alberto Laiseca: "La rama rota del sauce"

Alberto Laiseca nació en Rosario en 1941. Hasta la fecha publicó en prosa *Su turno para morir* (1976), *Matando enanos a garrotazos* (1982), *Aventuras de un novelista atonal* (1982) y *La hija de Kheops* (1989); en poesía, *Poemas chinos* (1987). Para diciembre de este año se anuncia la publicación de *La Mujer en la Muralla*. La va a circundancia que sirve de excusa para esta entrevista.

por Jorge Fondebriber

¿Cómo se llama la novela que vas a publicar?
 —Voy a publicar dos: una en España y otra aquí. La de España es el primer tomo de *Los Sorias*, y se llama *El Sorio Soriator de Soría*. La de aquí es *La mujer en la Muralla*. La va a publicar Planeta, no sé cuándo.

—No es la primera vez que China ocupa tus preocupaciones.

—No, no es la primera vez. Los chinos a mí me han importado mucho. Me importan mucho. Hay algunos pueblos que me importan mucho: los egipcios, los chinos, los rusos. A lo mejor, ya que tengo una novela egipcia y una china, alguna vez escriba una novela rusa. Ahora mismo estoy planeando una novela vietnamita. Se va a llamar *La puerta del viento*.

—¿Me contarías por qué te importa el pueblo chino?

—Sí, claro. A los veinte años leí un libro de Lin Yutang, que se llama *Sabiduría china*, y me entusiasme mucho. Me impactó la poesía de los chinos, el *Tao Teh King*, Confucio, todo eso.

—¿Qué fue lo que te interesó de Confucio?

—Necesité veinte años para empezar a entenderlo. A Confucio no lo entendía. Es curioso, siendo el *Tao* un texto tan hermético, es de más fácil acceso que las ideas de Confucio. Los propios chinos de la China de hoy en día no lo valorizan debidamente. Confucio incurrió en muchos excesos, principalmente en lo referido al mundo de la mujer, pero fue grande a pesar de sus errores. Mirá, de Confucio me interesa la idea de la piedad filial, que es una idea muy compleja. Hay que ser chino para comprenderla. No se trata solamente del respeto debido a los padres. La idea de la piedad filial va hacia arriba y hacia abajo: los padres también le deben respeto a sus hijos, un soldado que es cobarde en la batalla falta a la piedad filial que le debe al emperador. Hay también la idea de la clemencia. Y un montón de otras cosas...

—Cuestiones de ética...

—Cuestiones de ética, sí. Vos sabés que los rusos tienen el problema de las nacionalidades: los armenios, los lituanos, letones y estonios, Ucrania que se quiere separar, etc. Es un viejo problema que ya existía en los tiempos de los

zares. Confucio, con una sola frase, terminó para siempre con el problema de las nacionalidades. Fue quinientos años antes de Cristo. Dijo: "Quien piense y obre como chino, sea considerado chino. Quien piense y obre como bárbaro, sea

malvado de Lu Sin —a pesar del mucho cariño que siento por él—, ya que dijo: "Los chinos son acomodaticios, buscan las comodidades. Si usted les dice: 'Este cuarto es demasiado oscuro, tengamos una ventana', ellos inmediatamente se oponen. Usted tiene que decirles: 'Saquemos el techo', entonces ellos accederán diciendo: 'Tengamos una ventana.' Es lo que dijo Lu Sin, ¿eh?... En fin, las cosas se unen en un medio. Lo material y lo espiritual no están reñidos entre sí.

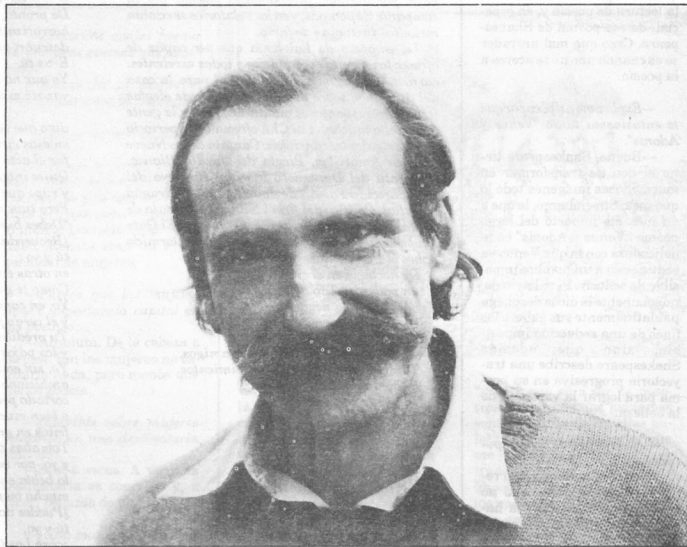
—¿Y dónde está el budismo en tu China?

—En todas partes. El bu-

otra vez ese pequeño hueso con carne que me salve de la indigencia. Te aclaro que no bromeo.

¿D e qué vivís?
 —En los últimos cinco meses, de los adelantos que me dio Planeta por mi novela. Pero ya se terminaron. Doscientos dólares por mes. Cuando cerró el diario *La Razón* me quedé en la calle. Diez años como corrector y ni siquiera me pagaron el último mes de trabajo.

—¿Alguien te ayudó? Sos un escritor reconocido y muchos de tus pares te elogian públicamente.



considerado bárbaro." A partir de esa frase, chau problema. A los soviéticos no les habría venido mal tener un Confucio...

—Por lo que venís diciendo y por lo que escribiste, vos serías algo así como un chino adoptivo.

—Sí, gracias. Y también un egipcio adoptivo, pero egipcio antiguo, ¿eh?

—¿Y Lao Tsé, qué te dio?

—Lao Tsé es muchas cosas. Es necesario pensar que Confucio y Lao Tsé son las mitades de China. A mí se me hace difícil hablar del *Tao*. Como bien dice Lin Yutang, el *Tao* enseña la sabiduría de parecer estúpido, el éxito de simular ser un fracasado. Es la filosofía del camuflaje. Confucio era el polo opuesto: el tipo sale adelante, da la jeta, busca ministerios hasta ser ministro, cae en desgracia, emigra a la fuerza. Yo siempre digo que mal confucionista es quien no respeta a Lao Tsé, y quien no respeta a Confucio no puede ser taoísta. Los chinos siempre han sido armonizadores. Es una buena lección esa: armonizar. Yo no estoy de acuerdo con el

dismo chino no es el de Siddhartha Gautama. El budismo en China se adaptó a las necesidades chinas. En China uno puede ser confucionista, taoísta y budista al mismo tiempo. No hay incompatibilidad. La clemencia confuciana era de acuerdo con la diosa de la misericordia del budismo chino.

—¿Y la Revolución Cultural? ¿Adónde te hubiera mandado a la Revolución Cultural?

—A la mierda.

—¿Cómo empezaste a ser chino?

—Empecé con el libro de Lin Yutang. Lo comencé a hojear en una librería de la ciudad de Santa Fe y me lo compré. Acababa de salir, era todo nuevo, me costó carísimo. Yo tenía una mensualidad como estudiante. Ahora que vivo sin un peso, pienso en lo que pagué y me asusto. Hace veintinueve años que leo ese libro. Ya debe estar amortizado, ¿no? Lamento no tener una mensualidad como antes. Pero si los lectores de este *Diario de Poesía* se apiadan de mí y alguno me ofrece trabajo, voy a poder alcanzar

—Ojalá eso sirviera para pagar la pensión y para comer... Buenas intenciones hubo, pero nada efectivo a excepción de un empleo temporario que me ofreció Eduardo Belgrano Rawson. Busco eso, trabajo.

—Mientras esperamos, volvamos un momento a China. ¿Tu novela es sobre la construcción de la muralla?

—Sí, pero eso es lo de menos. La historia es, más bien, el amor, la extraña forma de entender el amor que tienen los chinos. Aunque, pensándolo bien, todos tenemos una manera extraña de entender el amor. A ellos les pasan cosas muy parecidas a las que nos pasan a nosotros. Varía el código, nada más.

—Parece que solés utilizar a otros pueblos para hablar de lo que nos pasa a nosotros.

—Sí. Cuando en *La hija de Kheops* hablaba de los egipcios, estaba también hablando de los argentinos. Con mis chinos pasa lo mismo. Yo me pregunto, ¿para qué sirve uno como escritor? Mi respuesta es ésta: para crear mundos, recrear mundos que están muertos (aunque, en

realidad, esos mundos "muertos" están vivos, pertenecen a la memoria del universo). Ya dije alguna vez que hoy en día las novelas son las únicas máquinas del tiempo a nuestra disposición. Viéndonos en otros, entendemos mejor nuestra propia vida. En esos hombres y mujeres están nuestros propios hombres y nuestras propias mujeres. La distorsión de pasar de un país a otro y de un tiempo a otro sirve para ver mejor lo que a uno le pasa. Tolstói decía: "Si quieres ser universal, pinta tu aldea". Yo, sin renegar de la frase de Tolstói, diría que para pintar tu aldea tenés que ser universal. (Jorge, te aclaro que esta última declaración no es una primicia, ya la hice en otros reportajes, así que no te pongas contento.)

—Alberto, sos un salame.

—Sí, muchas gracias.

E n tu novela hay poemas, ¿por qué?

—Porque así es como escribían sus novelas los chinos. Usaban poemas para expresar sus tensiones, asuntos del espíritu, dramas sentimentales de alguno de los personajes. No había ninguna explicación. Simplemente, cuando la trama así lo requería, venía el poema y luego la prosa continuaba. Yo quise escribir como si realmente hubiera sido un chino, por eso respeté lo de los poemas. Pero hay partes en las que inevitablemente me resigno a ser occidental. E sube y se baja.

—¿Qué tienen que ver estos poemas chinos con los que publicaste en Libros de Tierra Firme en 1987?

—Los de *Poemas chinos* como los de esta novela no me pertenecen totalmente, porque la forma es china. Corresponden a un sistema estético muy antiguo que tiene, fácilmente, unos cuatro mil años. Hay poemas que nos llegaron desde las dinastías legendarias. Yo no inventé nada. Me limité a tomar una forma preexistente, tratando de meterme adentro de ella hasta donde me fuera posible. No traté de inventar un sistema estético propio como, por ejemplo, los de González Tuñón o Juan Gelman.

—¿Cómo describirías el sistema de los poemas chinos?

—Mirá, para definirlo voy a tomar una expresión de Lin Yutang, que se refería a otra cosa. Dice Lin Yutang que los chinos, cuando hacen filosofía, son impresionistas puros. Creo que lo mismo se puede decir de la poesía china. Pero aclaro, impresionismo no deslizado de la trascendencia, porque hay impresionismo e impresionismo, ¿no? Para los chinos la rama rota fe un sauce puede ser un buen principio. Son muy físicos los chinos, muy apegados a la materialidad de las cosas. Quizás por eso los amo, porque no se olvidan. Chuang Tzú, por ejemplo, es un continuador de Lao Tsé todavía más

(Sigue en pág. 4)

(Viene de pág. 3)

místico que su maestro. Sin embargo, para explicarse recurre a imágenes teñidas de materialidad que se apoyan en los hechos de la vida cotidiana. Hay un pasaje donde se refiere a un hombre que había sembrado semillas de calabaza gigante creyendo que se trataba de calabaza normal. Con la cosecha se encontró esa sorpresa. Fue a ver a un amigo y le contó sus cuitas: "Sembré estas semillas pensando que eran de calabaza común y me salieron estas calabazotas gigantes e inútiles. Son demasiado grandes como para cortarlas y usarlas para transportar agua. Son demasiado planas e incómodas. No sirven para nada y por eso las rompí." El amigo le contestó: "Mucho me temo que tu cabeza anda mal. ¿No se te ocurrió que con esas calabazas gigantes podrías haber construido flotadores con los cuales nadar de una punta a la otra del río? Quizás esas calabazas no eran inútiles, el inútil eres tú que no sabe usar cosas grandes." ¿Ves? Materialidad e imágenes para explicar otra cosa que la que estás explicando.

—¿En qué difiere, a tu gusto, la poesía china de la occidental?

—Un chino nunca usa palabras porque sí. La poesía occidental está viiciada de palabras. A los poetas modernos de Occidente les gusta demasiado hacer resonar las palabras por el simple hecho de que resuenen o para divertirse con ellas, como si fueran las piezas de un mecano. Arrman algo, lo enchufan al tomacorriente y recién entonces se dedican a ver para qué sirve la máquina que les salió. Eso, a mi gusto, no es arte. No me interesa. Por suerte no todos los poetas occidentales son así. Gelman no es así. Insisto, ni los chinos ni los árabes usan las palabras al pedo.

—¿Cómo empezás vos a escribir un poema?

—Me nace de tensiones muy serias vividas. El libro *Poemas chinos* fue escrito de un tirón, después de haberme separado de una de mis mujeres. Estos poemas que ahora incluyo en *La mujer en la muralla* nacieron de una nueva separación. Hacía nueve años que no escribía poesía.

—¿Es la tensión de lo que vivís lo que determina la forma de lo que vas a escribir?

—Sí, porque la prosa se escribe siempre: estando bien, mal, teniendo una gran desilusión o una gran ilusión... La prosa, en mí, es dinámica.

—Estudio un tema y cuando la cosa está madura, paf, empiezo a escribir mi novela. En cambio nada me mueve a escribir poesía. La poesía no tiene urgencia. Escribo poesía sólo cuando tengo que escribirla.

—¿Te llamarías a vos mismo poeta?

—Sí. La poesía siempre campea a lo largo de lo que escribo. En *Los Soria* hay muchos poemas.

—¿Cuáles fueron tus primeras lecturas en poesía?

—Debo haber empezado por Poe. Cayó en mis manos una excelente traducción de "El cuervo", y después, en otro li-

bro, leí "Ulalume". Poe me hizo descubrir que había una cosa que se llamaba poesía. A eso de los veinte, más o menos, compré un libro de antigua poesía irlandesa. Había héroes, tipos que peleaban y que después tomaban vino. Poesía épica. Me impresionó mucho. Con la poesía irlandesa terminé de entender de qué se trataba la cuestión.

—¿Lees poesía con frecuencia?

—Leo poco de cualquier cosa. En general suelo releer más que leer. A veces alguien me manda algún libro nuevo. Yo no puedo comprarme nada.

—¿Qué libros de poesía solés releer?

—Los de poesía china, claro. La poesía de Shakespeare también me gusta mucho. Más que los sonetos, "Venus y Adonis". Vos sabés que tengo un taller literario de narrativa. Una de las recomendaciones que les hago a mis alumnos es la lectura de poesía y, en especial, de ese poema de Shakespeare. Creo que mal narrador se es cuando uno no se acerca a la poesía.

—Explicame un poco por qué te entusiasma tanto "Venus y Adonis".

—Bueno, Shakespeare tiene el don de transformar en maravillosas imágenes todo lo que toca. Sin embargo, lo que a mí más me impactó del largo poema "Venus y Adonis" es la delicadeza con la que Venus va seduciendo a un hombre imposible de seducir. Pero hay más, no solamente la diosa despliega paulatinamente sus galas a los fines de una seducción imposible, sino que además Shakespeare describe una trayectoria progresiva en su poema para lograr la vastedad de la belleza.

—¿Lees a poetas contemporáneos?

—A veces no tengo otro remedio. Debo confesar que no conozco mucho. Preferiría hablar de momentos de poesía más que de poetas.

—Bien, ¿en quiénes encontrás momentos de poesía entre los contemporáneos?

—La tierra baldía, de Eliot es realmente un buen poema. Joyce es tan grande en prosa como en poesía. Con él difiero ontológicamente: no me gusta su pesimismo. Me fascina la manera en que asumió a Shakespeare y a Oscar Wilde. A veces consigue sintetizarlos. Te aclaro que no me interesa la poesía de Wilde, sino lo que nos muestra de su pensamiento la prosa que escribió. Con el que tengo problemas es con Pound. Habría que ser tan culto como él para comprenderlo. No soy original, eso lo sabe todo el mundo. Conocer la vida de Pound es absolutamente necesario para entender algo más. Para mí Pound era un asceta: puro concepto e imagen. Es muy difícil vivir su poesía. Yo puedo un poco y lo que puedo es muy bello.

—¿Qué te pasa con los italianos y con los franceses?

—No conozco a los italianos y leí muy poco a los franceses. En realidad, nunca me impresionaron. A Lautréamont nunca lo pude terminar; a Rimbaud,

Alberto Laiseca

de La mujer en la muralla

Todo lo anterior y lo que sigue es a fin de que se comprenda la delicada actividad y la difícil profesión que Lai Ch'ü había elegido al transformarse en empresario de pompas fúnebres en Hsieng Yang, futura Capital del mundo.

Los ataúdes son gruesos no sólo porque a los féretros se los entierra con la tapa a nivel de tierra, sino porque a veces deben esperar semanas enteras (incluso meses) dentro de las casas aguardando que el astrólogo-geomántico determine el momento planetario favorable a la inhumación. Cuando el astrólogo les advierte que la cosa va para largo depositan dentro del ataúd, antes de cerrarlo, sustancias aromáticas y antipútridas, a fin de que la corrupción no contamine el ambiente familiar.

Ya en la ceremonia fúnebre queman papeles con dibujos que representan tesoros, gallinas, cerdos, vestidos, dinero, piezas de seda, vino y cuanto cosa ha menester el difunto en el otro mundo.

La carroza fúnebre (toda blanca) es acompañada por lloronas profesionales puestas por la compañía de pompas, y en los velatorios se cantan melodías luctuosas de fama.

La empresa de Lai tenía que ser capaz de ofrecer los siguientes servicios y todos excelentes: carrozo, ataúd, mobiliario funeral para la casa del difunto y, sobre todo, un cantante de elegías (eran como espantosos maullidos, pero a la gente le gustaba mucho). Lai Ch'ü ofrecía un repertorio con las siguientes canciones: Cantata de las Nueve Fuentes Amarillas, Elegía del Jardín Blanco, Impronu del Duraznero Florido, Epopeya del Desaparecido Paisán de Jade, Saga del Dragón Celestial, Cántico del Arbol Nevado y Cantata de la Mansión del Tejado Blanco. También: El Gato Azul que Reposaba Bajo el Pino y El Tigre Dormido Sobre el Puente Rojo.

De noche vi en el cielo un poderoso Tao de nieve.

El comenzó a nevar en grandes copos.

Por tu memoria

cominos pato asado con mis amigos.

También pescado frito con pimientos.

Si bien estabas presente

no puedo comprender

por qué te he perdido.

Cuando alguien moría se practicaba una cena funeral, mágica, donde un amigo (o amiga, si se trataba de una difunta) hacía las veces del muerto (o la muerta) y comía con los parientes en absoluto silencio y tras veladuras. Todo ello transcurría frente a la pequeña tableta ancestral de madera, insertada verticalmente sobre una base del mismo material. La parte superior de la tableta era ovalada y tenía escritos nombre, cargos y principales acciones que el difunto realizó en vida, más la edad y lugar de nacimiento. Luego de la comida procedían a depositarla sobre el altar levantado en el sudeste de la casa, junto a los otros ancestros, cubierta por una leve gasa que sólo se descubría en el momento del rito. Una lámpara llena de aceite quedaba encendida, frente a ella, en forma perpetua. Era creencia que una parte del alma del muerto vivía en la tableta o, para mejor decir, insertada verticalmente sobre una base del mismo material. La parte superior de la tableta era ovalada y tenía escritos nombre, cargos y principales acciones que el difunto realizó en vida, más la edad y lugar de nacimiento. Luego de la comida procedían a depositarla sobre el altar levantado en el sudeste de la casa, junto a los otros ancestros, cubierta por una leve gasa que sólo se descubría en el momento del rito. Una lámpara llena de aceite quedaba encendida, frente a ella, en forma perpetua. Era creencia que una parte del alma del muerto vivía en la tableta o, para mejor decir, insertada verticalmente sobre una base del mismo material.

Comimos en silencio.

Miré a tu amiga

que, tras veladuras,

te representaba.

De pronto,

horrizado de amor,

descubrí que ella no era tu amiga.

Eras tú.

Yo que no tuve miedo en el combate

y maté muchos enemigos para el

Imperador

digo que seguir comiendo,

en esas circunstancias,

fue el acto de mayor coraje de mi vida.

Quise interrogarte

y supe que me contestarías.

Pero tuve miedo a la respuesta:

"Debes buscarte otra mujer."

¿Recuerdas cómo comíamos

tú y yo

en otras épocas?

Cómo te gustaban las codornices.

Yo, en cambio, prefería la tortuga

y el cerdo picante.

Tu predilección eran las ensaladas

o los pájaros con especias.

Yo, sin embargo,

ambicionaba el pez enorme, crudo,

cortado pequeño,

o bien muchos diminutos

fritos en grandes sartenes.

Tomabas poco alcohol

y yo, por respeto a tí,

lo bebía en cantidades

mucho menores a las deseadas.

¿Puedes acordarte de cómo discutíamos,

tú y yo,

sobre Los Grandes Llamamientos

de Ch'ü Yüan,

el más grande de los poetas chinos?

A tí te conmovía la emoción

y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

emoción y a mí me conmovía la

tampoco. Seguramente sea un defecto mío. ¿Me servirías un poco más de eso?

—¿De esto?
—No, chichi, de aquello.

—¿Y qué te gusta leer de la poesía argentina?

—González Tuñón me gusta. Gelman me gusta más. Quizás porque escribió todo con mucha sangre, con su sangre. Es grande el viejo, ¿no? Bayley también me gusta. Me sorprende que no haya sido inglés. ¿Qué inglés que era Bayley!...

—¿Y qué más?
—Me gusta mucho Irene Grass. De veras me gusta. Me gustan los dos Lamborghini,

“A los poetas modernos de Occidente les gusta demasiado hacer resonar las palabras”

aunque Leónidas más que Osvaldo. Son tan distintos, ¿no? A Leónidas lo descubrí gracias a Fogwill. Fogwill tiene una manera de recitar los poemas que los entendés aunque no quieras, aunque seas sordo. Fogwill mismo, por momentos, es un excelente poeta. Carrera es más desparejo. Tiene algunas cosas muy buenas, y se lo dije. Pero no me gusta todo por igual.

ué es lo que querés encontrar cuando lees poesía?

—Sentimientos. Si son fuertes, mejor. Quiero encontrar algo que sentir. También busco entender, algo de sabiduría.

—¿Te preocupa que los lectores te comprendan?

—Sí, mucho. Mirá, a mí me gusta mucho Lezama Lima como poeta, pero él no se preocupó demasiado por revelar algunas claves de su poesía. Uno se queda ahí, limitado a la imagen. Yo prefiero que un poeta además de imágenes revele algún sentido, sus claves íntimas.

—¿A qué llamas imágenes en poesía?

—A la rama rota del sauce.

—¿Se pueden construir las imágenes o uno sólo las encuentra?

—Las dos cosas. Hasta un puntose pueden construir. Pero hay que tener cuidado porque se corre el riesgo de ser apenas un constructor de imágenes. Terminás en el mecano, como te decía antes.

—¿Se puede enseñar a escribir poesía?

—Sí, se puede; lo que pasa es que es muy difícil que te escuchen. Los poetas, en general, son soberbios, no tienen humildad y sin humildad no se crece. Los literatos —me refiero a los narradores, claro— suelen ser más humildes que

los poetas. Supongamos que alguien, un poeta, me da a leer ocho páginas de poesía que acaba de escribir. Supongamos que a mí me gustaron siete páginas y media. Lo único que le va a importar al tipo de mi ejemplo es esa media página que no me gustó. ¡El tipo no va a pensar ni por un momento que me gustaron siete páginas y media, va a detenerse en esa media página que no me gustó! Después, claro, esa media página determina que el chichi en cuestión te mande al carajo para siempre. Así de simple.

—¿No hay excepciones?
—En este momento no recuerdo ninguna. Si hubiera habido, sería algo memorable y te lo podría decir.

—¿Necesitás algún tipo de condición especial para escribir poesía?

—Por lo pronto, que no me duelan las muelas, que no me falten cigarrillos, no tener demasiado frío o hambre.

—¿Recordás cuáles fueron los primeros poemas que escribiste?

—Recuerdo el primero: “Poema al cuerpo de Lucrecia”.

—¿El que te publicó el diario La Razón?

—No, ese se llama “Poema sobre un ojo de Renata”. El de Lucrecia lo publicó en la revista *El Tajo*, como su nombre lo indica. Lucrecia tenía identidad. Renata eran un Frankenstein de mujeres.

—¿Parece que las mujeres tienen importancia capital en tus poemas...?

—Absoluta. De la cabeza a los pies. Sin las mujeres no escribiría nada, pero menos que menos poesía.

—¿Escribís sobre mujeres pensando en una destinataria concreta?

—Sólo a veces. A veces la destinataria es concreta y, a veces, pedazos de una mujer.

—¿Una manera de desahogarse?

—Sí. A mí la poesía me sirvió para eso y para tratar de entender mejor lo que me pasó. Un valor instrumental, ¿no?

—¿Qué impresión te causa cuando alguien te lee en voz alta un texto tuyo?

—Fogwill fue quien mejor me leyó mis poemas. Pero sobre muchas cosas pensamos de diferente manera. El me quiere y me admira y yo lo admiro y lo quiero, pero es difícil ponerse en la piel de otro. Hay un lugar de soledad final en los poemas y es casi imposible que te lean tus propios poemas como vos los querés escuchar. Por eso, en general, yo soy quien mejor lee mis poemas. Empleo todo mi ser y no permito que el oyente se escape de la emoción que quiero transmitirle. No me gusta que lo que escribo pase apenas como una sucesión de imágenes, paisajes. Ya te dije lo que pienso de eso. Tiene que haber algo más y vos sos el único que sabe cómo transmitir ese algo más. Confieso, por otra parte, que me gustaría saber qué es lo que siente la gente con lo que escribo. Saber exactamente, digo. Si no hay conocimiento, no hay comunión. Por eso quiero saber.

Hace veinte años que me mira



por Juan L. Ortiz

HACE VEINTE AÑOS que me mira —fue la respuesta de aquel hombre a nuestra pregunta sobre los años del perrito, un fox-terrier, con un ojo vacío, y que no se sostenía muy bien sobre sus patas. Todavía, en efecto, lo miraba, a pesar de la ceguera, con esa adhesión tan pura, tan profunda, de que sólo los animales, especialmente los perros, son capaces.

OH, ESA MIRADA dirigida hacia el sitio de la voz, porque el animal era también sordo! ¿A través de qué tiempo se le había fijado ese gesto, esa actitud de la cabeza tendida hacia la voz? ¿Es que seguía percibiendo una a manera de

grito penetrante, extraño, que nos atravesó a todos. El hombre se volvió y alzó en brazos al perro como a una criatura.

... “No sé qué va a ser de nosotros cuando este animalito se nos muera!” —nos confes—.

fox-terrier cachorro, esa relación íntima se había establecido. Es posible que habiéndose casado muy joven, la ternura que no iba al refugio humano inexistente, se concentrara desde entonces en el perrito, y ello fuera creando y ahondando correspondencias misteriosas que ahora, ante el término fatal de esa vida, hacían crisis. Sí, es posible. Pero tal identificación no se hubiera producido si el hombre no hubiera sido agraciado por una sensibilidad para las bestias ciertamente nada común. Porque en su casa había gatos, había gatas, a los que trataba con singular delicadeza.

Este tipo de delicadeza un poco triste —¿sabría qué el mundo está lleno de horrores, de un horror sin tiempo, para



DIBUJO: EDUARDO STUPIA, 1990 (FRAGMENTO)

voz con algún órgano que sólo la fidelidad absoluta puede crear? Olfía a todos, uno por uno, con una delicadeza infinita, y cuando encontraba el olor de su dios, se sentaba sobre las patas traseras, y el fino hocico tendido hacia arriba, miraba, miraba... ¿Acaso también seguía viendo, con algún sentido del amor, alguna suerte de “aura” ligada a aquel espectro de voz? El hecho es que el perrito tenía una expresión asaz conmovedora en su mirada nublada y vacía al mismo tiempo. Aquella mirada rogaba, aquella mirada suplicaba, aquella mirada quería asirse a un no sé qué del dios, al borde de una noche inminente, ante una marejada oscura próxima a llegar. ¿Ha visto alguien a un perro que se ha dejado al atardecer para cuidar un rancho, todavía no desocupado totalmente, en una isla que se invanda? El rancho y el perro están sobre la última y pequeña elevación de terreno que queda aún libre, y el cerco sombrío y amenazador se aprieta con la noche. Es la noche misma que avanza y los rodea, hecha una cosa rastrea y de gritos desolados, o silenciosa y terrible como la misma fatalidad. Todo lo que dice el aullido de este animal estaba precisamente en aquella mirada. Oímos también aullar al fox-terrier una noche en que el amo lo descuidó un momento y el perrito, apartado, se encontró frente a no sé qué peligros ante el agua que la copiosa lluvia reciente había estacionado en la calle de arena de la aldea. No fue aullido, no, eso. Fue un

“No sé qué va a ser de nosotros!” El drama que habíamos sentido detrás de aquellas palabras: “Hace veinte años que me mira” aquí también se transparentaba. Un drama de impotente ternura filial ante los poderes fatales que se cierren sobre una vida querida, una vida a la que se está ligado por veinte años de comunicaciones sutiles y de fusiones ardientes, por veinte años de entendimientos emocionantes y a veces desconcertantes, por veinte años de adhesión recíproca llena de detalles delicados por una y otra parte...

UNA VEZ hubieron de dejarlo en el campo, no recuerdo por qué causa. Pero no pudieron vivir sin él. La vida no era vida sin él. El animalito, a su vez, fue, durante ese tiempo, todo aullidos, a pesar de las solicitudes de que estuvo rodeado.

La voz del hombre, baja y de sonoridad profunda, de entrañable profundidad viril, se aclaró un tanto y se hace tenue y dulce. Era un hombre de cabello cano, de ojos melancólicos, alto y delgado. La circunstancia de no tener el matrimonio hijos, y acercarse él a la madurez, explicaría, por las razones que se sabe, esa ternura casi mórbida y ese cariño casi angustioso hacia un animal que sabía por otra parte “convenido”.

Pero hacía veinte años que lo miraba, es decir, que desde su primera juventud, siendo el

los seres más puros de la tierra; que estará lleno de horrores mientras los hombres no sientan su hermandad fundamental aunque más no sea que con las criaturas “inferiores” más próximas? — nos tocaba asimismo.

SI DEBÍA acompañar a algunos amigos hasta altas horas de la noche, de ningún modo olvidaba sus atenciones para con el animalito que, por cierto, no lo abandonaba tampoco un momento, echado a sus pies, o mirándolo, mirándolo. Se levantaba y éste lo seguía con su andar sesgado y frágil. Aparecían y él afectaba atender la conversación mientras desmigajaba algo tierno y exquisito. Era algún alfajor, por que “el amigo” sólo podía comer cosas muy ligeras... Sólo estas cosas podía comer...

Inclinado hacia el hocico del animal, con qué paciencia esperaba que cada pedacito fuera tragado.

Afectaba, decíamos, atender la conversación, pues sus ojos se ponían más melancólicos, y si alguien aventuraba alguna broma cordial, él, entonces, quería explicar:

... “Hace veinte años que me mira...”

Y su voz se hacía más profunda y temblaba sordamente como la de una íntima protesta en la cual sangrara por anticipado toda una vida...

Este texto fue publicado en Clarín el 15 de mayo de 1946.

UNICO AVISO

(al precio que tiene la publicidad
no pondremos otro)

SE REGALAN
LIBROS

a su terapeuta y a adictos del análisis: **El analista de Bagé**. Luis Fernando Verfissimo. Humor y psicoterapia criolla.

a amigos con sentido del humor. **Flansea, no los voy a defraudar**. Daniel Paz y Rudy. Los mejores chistes sobre... publicados en "Página 12".

a migrantes a Israel en ciernes: **Cómo hacer su aliá en 20 lecciones fáciles**. Moshé Gaash. Sátira y benévolo desengaño de un médico francés que quiso instalarse en la Tierra Prometida.

a arquitectos urbanistas, y vecinos sensibles: **Arquitectura y autoritarismo**. (Confesiones de un contraventor municipal). Rodolfo Livingston. ¿Espacio público contra espacio privado? Por el autor de **Cirugía de casas**.

a politizados/o desengañados: **Informe de París**. Paula Wjzman. Una novela argentina clara y valiente para leer de un tirón.

a semitas, antisemitas e historiadores de este siglo: **Hitler y los judíos**. (Génesis de un genocidio). Philippe Burrin. Una investigación sobre el momento en que se decide la "solución final" y sus motivaciones.

a gente de teatro y afines: **Teatro III**. Roberto Cossa. Sus obras de la década del 80, incluyendo "El viejo criado", "Gris de ausencia" y "Yepeto", entre otras cosas.

a amantes de la historieta en serio: **Perramus**. Alberio Breccia y Juan Sasurain. La historia del hombre que pidió el olvido y lo obtuvo, premiada por Amnesty International.

a porteños irredimibles y turistas entrañables: **Mi Buenos Aires querido**. Caloi. Un canto de humor a la Reina del Plata.

a devotos de la pasión oscura: **Después del cine**. Homero Alsina Thevenet. De Chaplin a Bergman parando en todas, un expreso de erudición e ingenio en estas nuevas crónicas del despiadado uruguayo.



Ediciones de la Flor
Anchoris 27 (1280)
Buenos Aires

Joseph Brodsky - Traducción de Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich

Egloga V

I

¡Vuelvo a escucharte, himno mosquito del verano!
En la cónica tienda del saúco, las hormigas sudan mientras / duermen.

Un tábdno abandona la ajada charretera de la bardana
y así sabemos que siempre revistó
como soldado raso. Y las orugas nos muestran
qué quiere decir "más bajo que el pasto". Las guías crecidas

del laurel —enterrado hasta la rodilla
o hasta el tobillo en la jungla de grama y correhuela—
brillan azules por su vecindad y el ángulo que forman
con el cenit. Las pequeñas rastras de la mantis religiosas
nublan los frágiles, incoloros fuegos de artificio
del abeto. El roto y desgreñado corazón del cardo

parece una mina abierta que explotara
sólo a medias sus rubias riquezas.
El beleño semeja una mano que busca
asir una garrafa. Y, como la mujer de un pescador, una araña
remienda su red, colgada entre el amargo ajenjo
y la mitra dorada del seto de mostaza.

La vida es la suma de movimientos sin importancia. La plateada
penumbra de las hojas envañadas
del junco, el temblor de muchas bolsas
de pastor, el tableau siempre cambiante
de las acederas, suaves circunloquios de la alfalfa, engendran
nuestra comprensión de las leyes de una escena cuyo centro

no puede situarse. A mediodía, tanto el trigo como la raída
cizaña están al norte su sombra común
porque echan sembrados y confundidos
por el mismo ventoso sembrador cuyos humores
aún despiertan aquí toda clase de rumores.
¡Atención a los siseantes murmullos

de los combates gallo-gallina! ¡Al me quiere-no me quiere
de una margarita susurra! A como un tusilago
sornoliento califica de locura estos hechos.
¡A una suave Leda de menta, que cortejada
por una mata de cisne poderosa, se vuelve completamente loca
y espumajea! ¡Pequeños prados del verano, inundados

por la luz del sol! ¡Sus falenas errantes! ¡Sus pirámides
de ortigas! ¡Su calor! ¡Su completo
estupor! ¡El leve balanceo
de su pagoda de helechos, o su columna
de anís en ruinas, o el minarete de la salvia, inclinado
en solemne reverencia— todo esto es una copia, en briznas y polen,

de Babilonia! ¡La nueva versión ingenua de Terzardomeville!
¡El reino donde, volviéndose a la izquierda, uno se arriesga
a terminar del lado derecho: todo está cerca, y sin embargo
/ distante!

Y una langosta en su persecución de la belleza—
de la mariposa de la col con su pálido tutú—
se atasca, caballero en una encrucijada, atrapada en un tutti de
/ tallos secos.

II

El aire, que en esencia es incoloro, parece
en un paisaje dado, azul —con mucha frecuencia, incluso
azul oscuro. El verde quizás se realza
de un modo similar. Una muesa pasiva,
cierta distancia del ojo a la maleza es el verdor
de la maleza. En julio, la flora inconsútil

tiende claramente a cortar sus lazos
con el botánico, mientras la sanguina que oscurece las hojas
equivala al bronceado de los rostros pálidos.
La suma de los bellos y los feos
que se acercan o retiran, puede, aunque parezca raro,
desgastar el ojo, tanto

como estas extensiones verde/azules. La humilde máscara del color
esconde el hombre constante de detalles
que tiene el infinito. La masa, después de todo, no es tanto
el resultado de la energía dividida por el cuadrado
de la velocidad (¡de la visibilidad!) de la luz
como la sensación de desgaste y fricción

contra los propios semejantes. ¡Examina
el espacio atentamente! ¡Su idéntico vestido
aquí nomás y allá lejos! La ardiente obstinación
con que sus huecos verdes o azules —
no importa a qué distancia— sostienen
el pigmento. ¡Ah, esto es casi

fe! ¡Una convicción fanática! El zumbido
de una mosca atrapada en el cazamoscas
no deletrea una agonía sino un autorretrato
encandilado en la "zh" cirílica. A semejanza
del alfabeto, el calor cobra cuerpo a través de la frase
del horizonte. Un paisaje muestra sólo a los colonos

que quedaron atrás cuando los más sabios entre ellos
escaparon a graciosas palmeras del Asia. Una mañana de julio, fiel
a alcobas y postigos, arroja puñados
de billetes de jazmines, omitiendo
dar a la accia el vuelto de sus vainas agrietadas;
y el aire es más diáfano que la lencería

de una bella durmiente. ¡Sofocante julio! El exceso
del verde y el azul— de esa raída superficie
de la existencia. Y una suerte de solsticio
del astro, detenido y barbo-
teante, como Atila ante el escudo abollado,
llena nuestras órbitas. Después de todo, la antedicha

materia exterior, color azul lino, no puede tenerlo girando
indefinidamente. La luz simplemente aprende su límite
por medio de un cuerpo, porque dentro de él
la luz se refracta, como al final
de un camino demasiado largo cuyo principio pocos quieren
considerar. El final, sin embargo, tiende a proveer

III

mariposas, malvas, fiebre con olor a heno,
un río del tipo del Seym o el Ordesz,
sus riberas sembradas de lozanas figuras
de familias locales; náyades rosadas,
cuyos audaces atuendos nos encienden—
chapoteos, zambullidas; estridentes jeremiadas

de mirlos azules estremecen las púdicas ramas del sauce
que sombrean las partes blancas de los bañistas,
brillantes como lunas cuando cuelgan sus trajes de baño
en los arbustos río arriba; abismos color ocre, el denso
aroma de las agujas de pino, el calor, las delgadas
nubes súbitas que tienen las olas con un lustre niquelado

como de pez. ¡Todas las albercas del verano! Casi siempre
cintilando a través del follaje, estanques
o lagos de deshielo— esas partes huérfanas
del agua, rodeadas por la tierra—; el susurro
de juncos y eneas, los músculos de las ramas retorcidas,
afelpadas por el musgo, tiernas lentejas de agua y nacieros

ninfas amarillas, impasibles nenúfares;
algas, o Paraíso sin límites
para las líneas; y una chinche de agua holla
el líquido azul a la manera del Cristo. Y por momentos
una perca salta para echar un nervioso
vistazo al mundo, como uno se asoma

a la ventana y retrocede por miedo de caer.
¡Verano! Tiempo para que las camisas aleteen,
para las viejas, animadas polémicas, charlatanería
sobre hongos venenosos, belladona o envanecidos
agáricos cubiertos de verrugas;
para la quietud de los claros del bosque

sostenida por la paz de su sopor al mediodía,
cuando lánguidamente se te cierran los párpados,
cuando un abejorro, si te picó
lo hizo por ser demasiado míope y simplemente
te confundió con una amapola en flor
o una deseable bosta de vaca

y se elevó luego, disgustado, en torpe espiral.
Los bosques parecen peines cuyos dientes peligran.
Ya a un muchacho, la revelación de que es "más alto
que el arbusto aunque más bajo que los árboles" ¡le confundirá
la cabeza por el resto de su vida! Y una humilde
¡más aún! una invisible calandria llega para volcar

su trino desde la altura ¡Verano! Estación de preparar exámenes, de fórmulas, de tirar la moneda, manfaco y granujiento aspecto en los muchachos, atrasos causados por el pánico en las chicas; y las columnas de un colegio o los ladrillos de algún otro centro de saber enturbian tus sueños. Sólo las cañas de pescar pueden /abolir

con seco latigazo, ansiedades, miedos y tareas. Y vemos una camiseta o un corpiño, sandalias, una bicicleta en la hierba; vemos específicamente sus pedales inoxidables semejantes a galones o medallas de un sargento. Por cierto, sus almohadillas de goma y su metal

implican el futuro, el siglo, todo el asunto, Europa, un ferrocarril cuyos ramales, literalmente hechos añicos por el viento, producen andenes rurales, surtidores, cercas pintadas, pollos, setos, anchas caras campesinas de mujeres. Mientras tanto, cada gusano fuerza su salida

de tu lata, húmedo, baboso, nostálgico de su muro-establo, de su mohosa penumbra. Y entonces, más tarde, una calea chirriante cargada de bolsas de arpiller, arneses que rechinan y el sendero que vibora por los campos pasado el tiempo de la siega; y, a la distancia, la inofensiva silueta

de botella de una iglesia, pilas de heno, cuadros—casi todos cobertizos de embreados techos en pendiente y solitarias ventanas en cuyo honor, solamente, existen los crepúsculos. Y la sombra de los rayos sobre la banquina se extiende hasta la frontera de Polonia, corre como un Fido, o algún Rover más audaz todavía

ganando las ahogadas injurias del cochero; y ensimismado miras tus pies o mascas trébol y tu cabeza vuela hasta algún óvalo pecoso en la ciudad. Y allá, en el rabillo mismo de tu ojo lo que hay es una grulla y no un infernal pájaro del trueno. Tres vivas por la temperatura

normal: diez muescas por debajo de la habitual del cuerpo. Diez vivas por todas las cosas que observas. Tanto por las que están más cerca como por las más remotas. Por todas las cosas que importan todavía por los jirones de tu camisa que se secan, por los inclinados faros de los girasoles, por la leve y distante melodía de un vals: "Montañas /de Manchuria".

IV

¡Visillos flotantes del ocaso de verano!
Sátanos fríos repletos de lechugas y jarras de leche, un Stalin o un Kruschev en las últimas noticias, obstruidas por un chirriar incesante de cigarras; los frascos de dulce de arándano casero atestan las vigas, las medias de cal en los tobillos de las manzanas de la huerta

parecen más blancas cuanto más oscuro se pone, como fondistas que corrieran más allá de lo que ofrece la distancia; y más lejos todavía se ciernen los ogros verdaderos de los díamos adultos en la noche que se azulada. Cocinas de ancha base y felpudo enfrente, cuecen algo, sus fuegos infernales restallando

en las mirillas de mica del fogón. ¡Cenar en las verandas! Papas en todos sus géneros y clases, cebollas y rábanos en su estilo más grandioso; tomates, eneldo, pepinos— todos traídos directo de la huerta en grandes números y finalmente, cansadas de jugar a la escondida, ¡garrapas

cubiertas de polvo! Una lámpara llena de hollín, y empequeñeciendo el dibujo del empapelado, un ballet de sombras, geniales en este arte elevado, sus ardientes culturas; la coraza del samovar; el azúcar que distingue de la sal por una mosca, a la que espantas. El tono solitario de un pájaro nocturno

o ranas presuntuosas que, desde su zanja, enumeran los agravios recibidos. Una jarra plateada centellea distorsionando en una mueca tu óvalo rosado, un diario que cruje, algún hipo contenido; de la sala llega "Chopsticks", o la grabación de algún tenor. Y la mirada de Simónides sobre los tendones

dispensa por un momento de observar atenta y serenamente el empapelado o las flácidas bifurcaciones y retorcimientos del espino: una ojeda a vacilar. Y más tarde, bajo las mantas, la aguja de tu flamante brújula tiembla,

la resistencia de la piel—libre de diseños— al crecimiento de uno hacia lo altura. Mientras tanto, una pátina nubla los vasos de té sin terminar; la charla se extingue; también la llama de la lámpara empieza a vacilar. Y más tarde, bajo las mantas, la aguja de tu flamante brújula tiembla,

brillando apenas pero apuntando al norte no menos categóricamente que más de un fiscal. Perros ladrando, una moneda que rueda, crujientes juntas de sillas viejas—¿o será algún ladrón?— un súbito cacareo en el gallinero, el sibido de un tren de carga o de ganado. Sin embargo, hasta esos sonidos más tarde

cesan. Y minuciosa, suavemente—incluso más suavemente tal vez de lo que tus oídos pueden discernir— las hojas, incontables como las almas de todos los que vivieron en la tierra antes que nosotros, dicen algo en el dialecto de los brotes; suena como lenguas oscuras, aunque jirones de ellas—

trazos de carbón, incisiones cuneiformes, vocales hiladas por la /luna—

no resultan claros ni para tí ni tu pared durante horas, mientras das vueltas y te agitas entre las montañas y los valles del colchón, tratando en vano de rastrear un jeroglífico naciente, una coma fantasma, mientras afuera el invisible, susurrante quantum

entona su poderoso himno amarillo, como la China.

Libros de Tierra Firme

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

- Leónidas Lamborghini LA CANCIÓN DE BUENOS AIRES (inéditos escritos en México 1985-1988)
- Diego Petersen RETORNOS/ LA GENERACION DEL VENCIDO Fabián Casas TUCA
- Osvaldo Bossi SODOMA
- Gerardo Gambolini ATILA Y OTROS POEMAS
- Rodolfo Privitera REVES DE PALABRAS
- Domingo Arcomano AMAR ENVEJECE
- Vicente Muleiro PIMIENTO NEGRA
- Ricardo Costa CASA MORDAZA
- Alejandro Seta SONES DE LA LIBERTAD Y LA MORTE
- Nora Hall HASTA PULVERIZARSE LOS OJOS
- Azuena Racosta LOCA DE LA LEGUA
- Miguel Angel Angeli MATAR A UN HOMBRE
- Ricardo Zelarayan ROÑA CRIOLLA
- D. G. Helder EL FARO DE GUERENO
- Jorge R. Aulicino LA POESIA ERA UN BELLO PAIS (Antología 1974/1990)



NUMERO 38

MENEM, CINISMO Y EXCESO
NOVELA ARGENTINA:
GENEALOGIA DE LO NUEVO
REQUIEM PARA EL PUERTO DE BUENOS AIRES
LA REVOLUCION DEL '90
TRADUCCION DE FREUD

Casilla de correo 39, Sucursal 49, Buenos Aires, Argentina. Tel.: 953-1581

PUNTO DE VISTA

REVISTA DE CULTURA

Joseph Brodsky nació en Leningrado en 1940. En 1964 fue juzgado por parasitismo social por una corte soviética, y en 1972 fue expulsado de su país. Desde entonces vive en los Estados Unidos, donde ha enseñado en diversas universidades. En 1987 la Academia Sueca le concedió el premio Nobel de Literatura. Ninguno de sus libros de poemas ha sido traducido al castellano; en cambio, sí hay edición castellana de su libro de ensayos *Less than one*, publicado en dos tomos por la Editorial Versal de Barcelona, con los títulos *Menos que uno* (1987) y *La canción del péndulo* (1988). "Egloga V" fue traducido de la versión inglesa de un original ruso escrita por Brodsky y George L. Kline y publicada en marzo de este año en la revista *New Yorker*. (Cf. Dossier Joseph Brodsky en *Diario de Poesía* Nº 7).

Con un enemigo en la otra orilla

Sin desdeñar los matices guerreros de toda época pero sin la condición heroica que supone el género se condensan, hacia mediados del siglo XIX, en la poesía y a su alrededor transformaciones y discusiones sin estilo sobre cómo se escribe lo urgente, lo imperativo y acaso también aquello que ningún verso registra. La escena incluye conspiraciones, atentados y batallas.

por Pablo Bari

La pregunta es recurrente y aparece asociada a las diversas formas del exilio o del ostracismo que la era de Rosas engendrará. Hasta alcanzar la pregunta precisa prevalece el antecedente de los viajes, el método usual para conocer el mundo y las ideas que las otras costas construyen. (Herodoto fue, para empezar, un viajero y un poeta y, más tarde, para la historia, un historiador no pre-ocupado por helenizar las tierras extrañas). Al volver al río de la Plata las novedades se transcriben y aparece una cicatriz —souvenir de la expulsión del paraíso futuro o perdido.

Una señal es la marca que una herida deja en el cuerpo y en el destino que para las razones y las rimas se desea. La reacción física, la señal, es el recurso a la adaptabilidad.

“¿Para quién canto yo entonces?”, es la pregunta recurrente que Charly García también se hizo.

En el exilio montevideano es posible descubrir un sistema de relaciones tácticas cuyo punto de encuentro aparece delimitado por el enemigo: Rosas es el eje que articula las alianzas rivales. Rosas propone las armas y, como en un duelo, adjudica valor a las palabras. Las ideas de mayor uso poético y prestigio intelectual —las proyecciones de Mayo, Buenos Aires, las despedidas y recuerdos de los amigos, la fauna y la flora de la pampa— se transforman en consignas o en pánfagos de difusión veloz y vasta recepción. “*Muera Rosas!*” era, por caso, el nombre de un periódico publicado en Montevideo que, entre 1841 y 1842, destaca los nombres de Mármol, Echeverría, Alberdi, Miguel Cané, Juan María Gutiérrez y Luis L. Domínguez.

José Rivera Indarte, autor del “Himno de los Restauradores” y otras diversas loas de combate (“*Federales, a Rosas invicto! Jurad siempre constancia y valor, / Que es terror de unitarios su brazo, / Y del libre el apoyo mejor*”, “Himno Federal”, 1834) declamó en 1840, haciendo uso de una notable ductilidad, “*Es acción santa matar a Rosas*”. No es un caso ejemplar el cordobés Rivera Indarte, por supuesto, pero su valor reside en el cambio de consignas, en el trueque de un valor por otro sin ninguna variación de intensidad; diciendo una cosa o la opuesta el poeta supo mantenerse fiel a sí mismo. En este caso pasar del otro lado no implica apenas cruzar el charco sino que, en una ope-

ración que caracteriza a las glorias de la argentinidad, consiste en usar el mismo tono para decir *¡Viva!* o *¡Muera!*, para decir de la misma manera lo opuesto y cambiar de trinchera con naturalidad.

La omnipresencia del gobernador de Buenos Aires justifica y explica la organización de la comunidad de exiliados que, más allá de los distintos horizontes intelectuales, practican las artes conspirativas como cofrades inspirados por motivos de utilidad colectiva y relaciones de reciprocidad. En este sentido —contra Rosas— se constituye la necesidad de la literatura argentina programada por el Salón Literario de 1837. El exilio dispone las condiciones para la emisión de una palabra nacional dicha desde muy cerca y, de todas maneras, la Banda Oriental era el lugar desde donde se podía decir lo indecible en el otro lado. Ocupar una posición significa, en principio, ocupar un lugar geográfico, tomar una zona que permita borrar al enemigo.

Si una sociedad es —en esta historia— una torre, en su piso más alto se ubican el poder político y la fuerza militar, luego, como en un dúplex, aparecen los terratenientes, los propietarios de los saladeros, los grupos comerciales porteños; en un nivel inferior los intelectuales y los profesionales ocupan su lugar. Lo notable, durante las décadas que enmarcan la batalla de Caseros, es la concentración en un selecto grupo de los dispositivos políticos, militares e intelectuales de la sociedad.

En 1837 se produce, a los dieciséis años de edad, el debut de Bartolomé Mitre como poeta. Era por entonces Montevideo el lugar de residencia familiar y allí fue publicado su primer trabajo, “Carta Erótica”, del que se sospechan vínculos con la lírica amatoria. Uno de sus innumerables biógrafos, Manuel Cónde Montero, solamente pudo conocer unas notas bibliográficas del autor que, como toda referencia a su primera colección de versos, decían: “*Edición completamente agotada por haber sido inutilizada por su autor*”. Una primera aproximación a esta nota permite destacar la acción descrita por la forma verbal: inutilizar es el gesto que elige el autor para eliminar toda relación con esta obra primigenia. En 1875, frente a la requisitoria de otro de sus biógrafos, Adolfo Lamarque, el por entonces ex presidente elude toda referencia a la citada “Carta Erótica”.

El recorrido de Bartolomé Mitre como poeta —si se des-
cuentan sus traducciones

finiseculares de la *Divina Comedia* y de las *Odas* de Horacio— fue breve, sus veinte años y las urgencias del aprendizaje militar lo alejan de las musas. El desplazamiento está dotado de connotaciones de índole disímil y aparece expuesto en la carta-prefacio de la primera edición de *Rimas* (recuerdo del libro homónimo y canónico de Echeverría de 1837) en 1854. La generosidad del autor que accede a presentar sus poemas no lo exime, *captatio benevolentiae* por medio, de la consideración crítica y admite que no espera la gracia de la posteridad. De todas maneras se ocupa, docto y casi académico, de responder en el prefacio una carta de Sarmiento, escrita en ocasión de la estadia del sanjuanino en Montevideo entre 1845 y 1846. Decía allí Sarmiento: “*En medio de este caos de intereses, respirando la atmósfera cargada de humo, y encerrados en un horizonte que a cada punto tiene aparejadas tormentas que de una hora a otra pueden descargar sobre sus cabezas, las musas argentinas, cualquiera que sea la ribera donde les sea permitido entregarse a sus sueños lo duinizan todo, hasta la desesperación y el desencanto. Me parece que una causa profunda hace al pueblo español por todas partes poeta: inteligencias caídas, como aquellos nobles de otro tiempo descendidos a la plebe, con organizaciones e instintos desenvueltos; mentes elevadas y ociosas que se remueven y agitan en su nada, revelando su elevada condición por entre los harapos que las cubren. El español, inhábil para el comercio, que explotan a sus ojos, naves, hombres y caudales de otras naciones, negado para la industria, la maquinaria y las artes; destituido de luces para hacer andar las ciencias, o mantenerlas siquiera; rechazado por la vida moderna para que no esté preparado, el español se encierra en sí mismo y hace versos; monólogo sublime a veces, estéril siempre, que le hace sentirse ser inteligente y capaz si pudiera, de acción y de vida, por las transformaciones que hace experimentar a la naturaleza que engaña en su gabinete, como lo haría el norteamericano con el hacha de los campos, aquel poeta práctico que hace una pastoral de un desierto inculco, e inventa pueblos y maravillas de la civilización, cuando del bosque asoma su cabeza a la margen del río aun no ocupado! ¡Yo os disculpo, poetas argentinos! Vuestras endechas protestarán por mucho tiempo contra la suerte de vuestra patria. Haced versos y poblad el río de seres fantásticos, ya que las naves no vienen a turbar el terso espejo de sus aguas. Y mientras otros fecundan la tierra, y cruzan a vuestros ojos con sus naves cargadas el ‘almo río’, cantad vosotros como la cigarrá; contad silabas, mientras los recién venidos cuentan ‘patacones’; pintad las bellezas del río que otros navegan; describid las flores y campañas, los sotos y bosquecillos de vuestra patria; mientras el teodolito y el grafómetro, prosaicos en dema-*

siá, describen a su modo y para otros fines los accidentes del terreno. — ¡Qué de riquezas de inteligencia y cuánta fecundidad de imaginación perdidas! ¡Cuántos progresos para la industria, y qué saltos daría la ciencia si esta fuerza de voluntad, si aquel trabajo de horas de contracción intensa en que el espíritu del poeta está exaltado hasta hacerle chispear los ojos, clavado en su asiento, encendido su cerebro y agitado todas sus fibras, se empleara en encontrar una aplicación de las fuerzas físicas para producir un resultado útil!”

Mitre, por su parte, recuerda que Sarmiento, en sus *Impresiones de viaje*, lo llamó “poeta por vocación” y responde a la carta con un pase por la historia de la poesía desde Homero hasta Schiller y argumentos y razones en los que prevalece un tono próximo al sermón: “*Para confusión de sus detractores y para honor de la poesía, ha tenido que valerse de su propio lenguaje para atacarla, como esos caudillos de la montonera, que al mismo tiempo que procuraban desacreditar la táctica europea, se servían para contrarrestarla de sus propias maniobras mal aprendidas y peor enseñadas. Ya veo que si le diesen a organizar el mundo, deterraría, como Platón, a los poetas de su república, sin embargo de que usted, lo mismo que aquel gran hombre, tiene más de poeta que de filósofo, y sólo le falta para complementar su inteligencia privilegiada iluminar la parte tenebrosa de su mente con la luz resplandeciente de la poesía.*” (...) “*¡Arrodillate, pecador — le pide Mitre a Sarmiento— y pide la absolución de tu blasfemia, a los pies de esa madre misericordiosa, que se llama poesía, y de cuyo seno mana la leche y la miel con que alimentas tu alma!*” La despedida mantiene el mismo tono admonitorio del resto del prefacio, conocido como *Defensa de la Poesía*: “*Adiós, mi querido Sarmiento; sea usted poeta”,* demanda Bartolomé Mitre. Esta salud, fechado en la ciudad de Buenos Aires el 1º de marzo de 1854 fue otro eslabón en la cadena de inutilizaciones mitristas, suprimido en las ediciones posteriores de *Rimas*.

Sarmiento es, para Mitre, un poeta deficiente, alguien que como poeta es un buen filósofo y que, además, “*para confusión de sus detractores y para honor de la poesía ha tenido que valerse de su propio lenguaje para atacarla*”, como quien se apropia de una voz ajena para hacer burlas al locutor original. Todo un sofista y, en consecuencia y por definición, un usurpador, un número cinco que invade la diagonal del wing izquierdo. Del otro lado, viendo agotados los artificios del romanticismo, Sarmiento busca “una aplicación de las fuerzas físicas para producir un resultado útil”.

Muchos de los males argentinos, para Sarmiento, se vinculan con la despreocupada influencia hispana y, en este punto, puede coincidir con los manifiestos del ‘37. Pero

después no. Después la secuencia lo conduce a los tópicos usuales —las bellezas del río, las forestas y campañas, los sotos y bosquecillos— y a su magra capacidad representativa. En rigor, Sarmiento enfatiza y acentúa la preocupación romántica por la naturaleza y los orígenes usando, como ejemplos, tópicos correspondientes a la poesía pastoril para señalar la demora, la tardanza y la conducta antiprogresista de los poetas del río de la Plata. Y decir, de otra manera, “*Poetas argentinos: basta de cazar mariposas con la misma red*”.

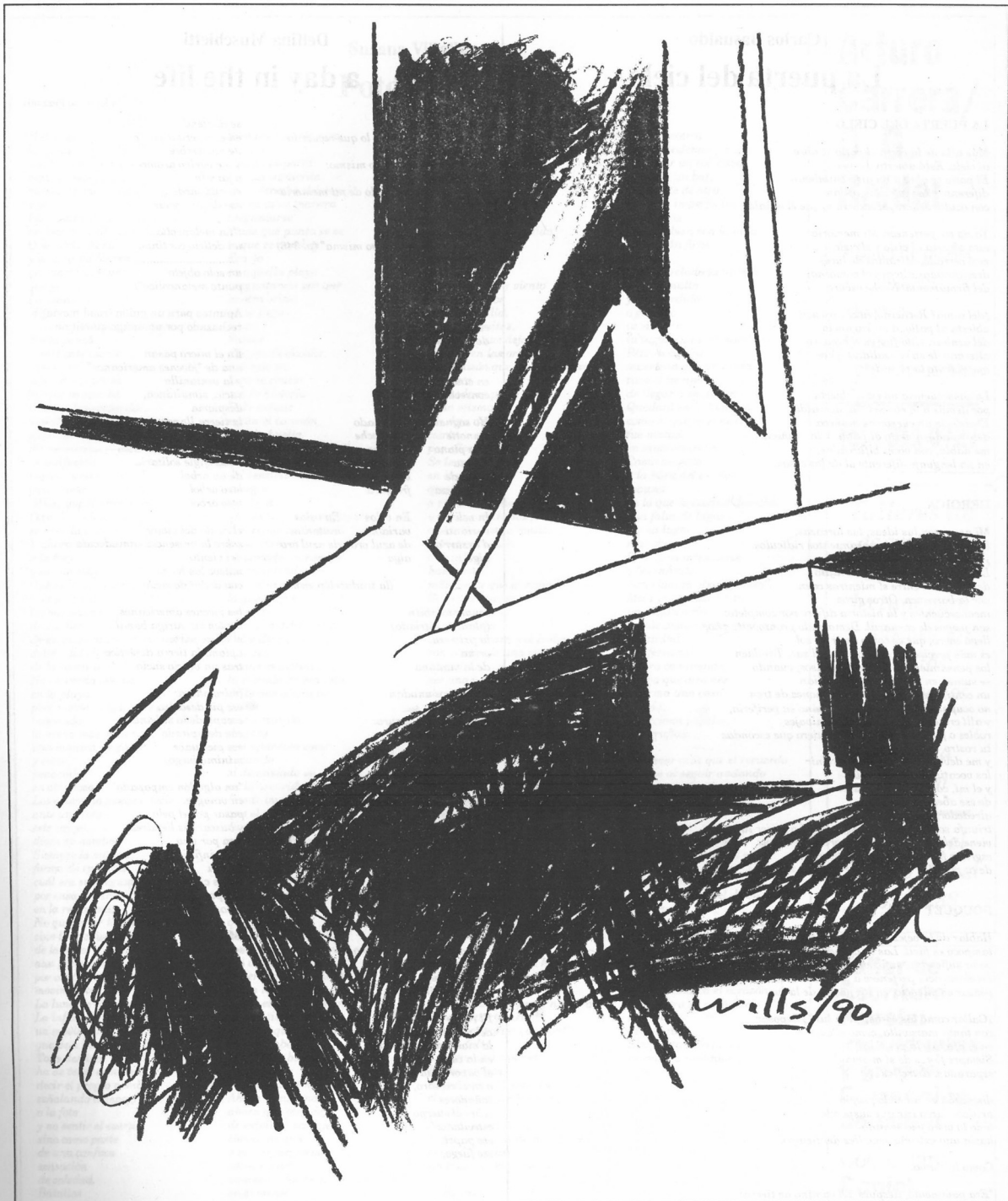
En el juego entre la carta de Sarmiento y la réplica de Mitre la batalla de Caseros cubre el escenario y los encuentra abrazados después de un combate casi inexistente. En el desplazamiento que los retine queda depuesta la pregunta por la poesía y sus usos. En otros términos el desplazamiento, la campaña del ejército Grande que va a derrotar a Rosas, contiene la distancia que aleja al romanticismo del centro del debate. Y permite el ingreso de poetas transformados, travestidos en gauchos habitantes de un espacio nada idílico, sin la gloria que el romanticismo concede a los buenos salvajes. Los ombúes y el río permanecen como referencias, tópicos degradados y la poesía posterior a Caseros, derrotado el motivo Rosas, no incorpora ni teodolitos ni grafómetros como pedía Sarmiento, sino la barbaridad de la gauchesca en la traducción de los letrados de la ciudad; otra historia y otro uso de la voz poética que reencarna la voz factuosa de Sarmiento.

Notas

1) Félix Weinberg describe la situación y sus líneas de fuerza desde la perspectiva de Echeverría: “*La nueva generación era mirada con desconfianza y ojeriza por la facción rosista, porque la hallaban poco dispuesta a aceptar su libro de vasallaje, la veían ojar libros y vestir frac. Y los unitarios aislados en Montevideo, por su parte, la observaban con lástima y menoscipio porque la creían federalizada y ocupada solamente de frivolidades.*” Félix Weinberg, *El Salón Literario de 1837*, Hachette, Buenos Aires, 1977.

2) Manuel Cónde Montero, *Bibliografía de Mitre*, Buenos Aires, 1947.

3) Sarmiento, testigo y boletín del ejército de Urquiza, escribe: “*...no había enemigo que combatir, y todo se acabó así con los acercamientos por la izquierda y aún antes de acercarnos por la derecha. Esta fue la batalla de Caseros para los de casa. La batalla para el público puede leerse en el Boletín núm. 26, novela muy interesante que tuvimos el honor de componer entre Mitre y yo, con algunos detalles que a su tiempo vendrán.*” Domingo F. Sarmiento, *Campaña en el Ejército Grande*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958.



LUIS WELLS se inclina hacia una abstracción de base geométrica muy libre, transformada por la intervención espontánea del gesto, del grafismo, de las pinceladas no ocultas. En casi todas sus telas, los planos parcialmente yuxtapuestos o tangentes aparecen cruzados por líneas o barras de color, por signos reiterados.

Estas imágenes no presentan las clásicas subordinaciones unitivas de la composición. El orden visual no está determinado de manera integral, gestáltica. Surge de diversas relaciones sobredeterminadas por el color. El nivel cromático opera como un discurso visual que

organiza o dispersa, aumenta o disminuye las posibilidades de una sintaxis más aditiva que integral.

En las pinturas más recientes Wells privilegia el papel del color, de las manchas, de los gestos escasamente controlados. Cada vez es más determinante la presencia explícita de los procesos de la práctica pictórica, de las huellas del hacer. Las "citas", las duplicaciones actúan como jalones para la lectura, para la adecuada percepción e interpretación del conjunto de planos recortados, de la impronta espontánea del trazo, de las chorreaduras, de los procesos que formalizan la hipóte-

sis de "una pintura que siempre habla de la pintura".

Más de tres décadas después de sus primeras participaciones en muestras de todo tipo —expone individualmente desde 1961—, Luis Wells confirma su talento de inventor, su fidelidad a la aventura creativa. Lo hace —es importante señalarlo— sin caer en los múltiples riesgos que acechan perversamente al artista de estos días, desde las tentaciones de lo meramente "sensible" y agradable, hasta las de la mercantilización banalizante.

Jorge López Anaya

Carlos Basualdo

La puerta del cielo

LA PUERTA DEL CIELO

Más allá de la cerca el patio se abre
al cielo. Está abierto. Lo ves.
El patio se abre a un discernimiento
diferente y las estrellas titilan
con oculto ardor. ¿Muestran lo que él señala?

Ya no me pertenece. Mi memoria
está abierta al cielo y el cielo
está cerrado. Miríadas de luces
desenfocadas alteran el contorno
del firmamento. Noche oscura

¿del alma? Recuerdo, noche oscura
abierta al patio, a la fragancia
del azahar. Una flor es el registro
alterado de su causalidad. ¿Ves
que el fruto la precede?

La consecuencia no está, abierta
por demás a la conciencia, desvaída.
El cielo es un cuerpo de muñeca
desarmado, abierto al patio. Y la muñeca
me habla, con voces bifurcadas,
en un lenguaje diferente al de las cosas.

HEROICA

Mi amor son las ideas, las torzacas,
las rimas sobras, los pensamientos ridículos.
¿Y el tuyo?
La madre del caimán y su hijo
devorándose entre sí mientras caen
por la barranca. Otros giros
inconsecuentes y la historia difiere por completo:
son juegos de carnaval. Demasiado pronto, este año,
llegó enero; que es como decir: el sol
es más preciso al coincidir con el sur. También
los pensamientos, son más precisos, cuando
se sumen en su contorno e irradian
un centro de artificio. Las estaciones de tren
no ocupan el centro del pueblo sino su periferia,
y allí crecen, solitarias, como salvajes
robles o fogatas encendidas. Quiero que escondas
tu rostro
y me devuelvas mi máscara. Unir
los vocativos, el yo y el tú
y el mí, como una sola rama
de ese abeto, con abejas
alrededor. El triunfo verdadero
triumfa sobre tí y es tu resguardo. La mejor luz
viene del sur, rutila con sorpresa, es la que
esgrime fibras y dirime las tintas
de tu pincel.

BOUQUET

Hablar de la vejez y de la muerte
tampoco es fácil. Las imágenes, ¿poseen
valor suficiente, suficiente miedo?
La elocuencia pertenece a las cosas. No es lo mismo
pensar en silencio, en los juegos de la luz.

¿Callar como las cosas, en la luz? ¿Reposar
con tanta maravilla, como ellas,
en el afecto y la pérdida?
Siempre flores de sí mismas
separadas. Estrellas

distantes, en un cielo propio:
un doble arco iris que suspende
todo lo visto y lo sentido
hacia una extraña sencillez del tiempo.

Como la lluvia.

"Era pavimento, después del camino de tierra;
el pueblo estaba cerca. De oriente
una brisa me distrajo con el perfume de los tilos".

Delfina Muschietti
a day in the life

(a Enrique Pezzoni)

—22 tarjetitas
"El soñador: lo que recuerdo
—22 globos
haber sido yo mismo:
—5 velitas
desde el fondo de mi memoria
—servilletas
sube
ese soñador
que he sido yo misma" (p. 348)

para los parásitos
Ho sognato

reunir stanotte
cinco muestras
de materia fecal
una piana
striata
en cinco días
consecutivos

Ho sognato He soñado
stanotte esta noche
una piana una tierra llana
striata estriada
d'unade una cierta
freschezza frescura

In veli En velos En velos
varianti variabiles mutantes
d'azzur'oro de azul oro
alga alga alga

(la traducción es mía)

reunir también
(planicie estriada)
la primera
orina
de la mañana

las manos anudan
además
la bolsa de la basura:
polvo, cáscaras,
restos tristes
tristes velos
comidos de ceniza
(orina estriada,
algas sobre el fondo de lluvia)

hacia abajo

un chal de ceniza que cae

el hueco del ascensor
traga-niños

Mi cuerpo, ese papel, ese fuego

("Esta referencia al sueño,
por tanto,
no disminuye
ante la posibilidad...")

El ruido temido
del nebulizador:
la mascarilla perversa
en la cara,
el vapor en la nariz
o en el cerebro,
soñadores
sobre el cuerpo
estrellado:
ese papel,
ese fuego,

se distiende
en el esperado calor
de noviembre
y me vuelvo aromo
o jazmín
en esta tarde
eco de ausencias.

("La melancolía...
un delirio continuo
.....
un solo objeto
punto melancólico")

Apuntes para un guión (road movie)
rechazado por un amigo que filma

En el micro pasan
una de "jóvenes americanos"
y la ventanilla
sucia, simultánea,
desploma
la tierra llana:
detiene
el aire embalsado
en la efigie solitaria
de un árbol,
otro árbol,
otro árbol,

el ruido del motor
sigue la presencia enmudecida
del viento
mueve las hojas
con dedos de sueño

los jóvenes americanos
siguen su intriga banal:
el ojo se parte
aplanada tierra desértica
tras un vidrio sucio

(miro ahora:
ese pie descalzo
escapa de la sábana,
cae decapitado
ese pie suave
mínimo juego)

"un algodón empapado
en vinagre:
pasar por el pelo
y buscar las liendres
una por una
en la infinita
cabeza
de los chicos,
con paciencia,
todos los días"

(Mi padre
se ha ido
otra vez,
mi padre
se muere
lentamente
desde
marzo)

Delfina Muschietti nació en Villaguay, Entre Ríos, en 1953. Colaboró con artículos críticos en *Babel*, *Diario de Poesía*, *Sur* y otras publicaciones. Este poema pertenece a su libro inédito *Los pasos de Zoe*.

Susana Villalba
Fotografía

Había que cortar las palabras por la línea de puntos: mamá, papá momo, memo y yo.
Pero quién es si yo no escribí el libro. O yo sería memo y yo sería mi hermano que nació después que yo.
La maestra dijo —para qué tenés la cabeza. Y ella pensó —seré inteligente como yo y que sabe quién es porque lo escribe. Ordena los recuerdos, desecha fotos, papeles.
En momentos —escuchó— de confusión regresa uno por el hilo para saber dónde quedó enredado.
Pero de nudos se hace la trama. Y ahora se suma a la foto quien la mira. Qué es lo que permanece —se pregunta—
La mirada de gato desconfía de quien se mueve demasiado detrás del objetivo de la cámara.
No recuerda ese día en la playa pero puede imaginarse buscando la arena más caliente, una manera de gozar y estar pensando en otra cosa.
Los chicos no pueden decir ante una foto este soy yo, dicen su nombre. Siempre la misma forma de entender cuál era su pregunta por ensayo y error en la respuesta.
No quiere ver lo que fue sino lo que fuera de la vista aun permanece por continuo movimiento.
La luna de obsidiana. La infancia en la fotografía, un movimiento de la luz que deja huellas.
Todo destino ha de tener comienzo, decir el propio nombre señalando el espejo o la foto y no sentir el cuerpo sino como parte de una confusa sensación de soledad.
Batallas para marcar el territorio. Nos quisimos tanto que casi tuvimos que matarnos.

Siempre puso la otra mejilla y ya no importa si ve la izquierda en la derecha del espejo. Ahora es su manera preguntarse desde qué punto se ve lo que se nombra. Era yo en aquella playa preguntando por qué la otra orilla no se llega a ver.
Parece que puede decidir a dónde va. Pero se cruza con la historia. Debe actuar según el corazón siga la huella de su presentimiento, es decir antes del sentimiento de temor a llegar tan lejos que ya no pueda regresar. Y si repite su historia es su manera de ponerla en escena hasta entender que no se puede reparar lo que no fue un error sino una diferencia entre deseos. Y lo real es que es distinta la mirada de esa foto de la que ahora ve y dice es mi mirada de gato que aparenta estar soñando si demasiado ve en la oscuridad. Puede imaginarse buscando que el castillo tenga ramitas, piedras, caracolas por ventanas, es decir que parezca tan increíble como el castillo real. Está la gracia en atacarlo antes que se deshaga. Arrajarse del médano como un conquistador del vértigo. Enterrarse en la arena hasta los hombros, sentir el pánico de una cabeza que no tiene manos. Jurame que no vas a dejarme en la tumba si no estoy bien bien muerta —decía la hermana—
Ahora comprende, ahora que otro deja de exigir al paisaje, cierra los ojos y no cae majestoso como un árbol sino como los hombres caen en el miedo de no conocer más que este soy yo. El que levanta su castillo en triste páramo de márgenes cegados.

Lento se desmorona esperando el desafío de las olas que imagina, el agua viva que venga a disolverlo por alquimia. Un castillo que ha sido voluntad de quimera. Inclemencia contra marea y viento unir los restos de una botella, resaca, ramitas, caracolas que deja el agua en las orillas. Un corazón que por fragmentos muestra que todo es parte de lo mismo. No deja de ser cierto por efímero. Se le va el cuerpo en la palabra que le arranca a cada sentimiento una lengua de dos filos que toma con la mano, aprieta el cuello o se infecta hasta ser más fuerte que el veneno. Si sale a buscar al responsable se encuentra que la máscara y el rostro son partes de una misma tragedia: ser uno y parte de una escena. Queda la sal marcando orilla entre la llaga y el corazón de la piedra silicea raspa contra las circunstancias hasta que el fuego es más concreto que la costa que separa el castillo de la arena real. Perdurarán historias, el nombre, la voz grabada en la casete. Los padres mueren, los poetas al fin y al cabo se secan como viejas rosas en un conventillo de huesos. El 7204 del pasillo diecisiete, como en la vida fue el número de un departamento del que el portero desconfía por su falta de actividad concreta. El concertista, el que bebió 18 whiskys, el que quiso ser hoguera o nada. No tengas miedo, es sólo una "cuestión de tiempo vendrá la música un tribunal enjuiciará tu tu pobreza y otro mañana de distinto /modo". Es sólo un movimiento de la /luz, no tengas miedo

como nosotros que no podemos ya creer en tomar un colectivo, entrar a un bar, la muerte de otro muestra imperfectos momentos que también son la vida. Quedarán fotos, libros, "has mezclado tu acento en el tumulto y has perdido o ganado tu silencio tu lugar entre los hombres". Pétalos caídos muestran que una rosa tuvo el tiempo de llegar a su destino. Quedará en la historia como el que ni siquiera fue matado en muchedumbre. Como un gato a la hora del sueño rebusca en lo que la ciudad desecha. Esa falta de lugar fue su lugar más digno. Si todo es intemperie y "es infinita esta riqueza abandonada". Mira la foto del poeta, un viejo diario, su voz donde se encuentra identidad y diferencia. Ahora comprende, ahora que otra vez se arma una casa propia, selecciona papeles, fotografías, elige no llevar más que el recuerdo de que al seguir andando se encontraba siempre en su lugar, es decir en el lugar del que dice —extraño sacrificio para marcar la diferencia para

desaparecer. Eterno retorno del deseo de retornar a un tiempo que imaginan detener por apresar al péndulo. Sale a caminar y sabe que no hay un solo sentido que desconozca el corazón. Encuentra su casa por instinto de futuro. Sin punto de retorno no podría continuar.

Arturo Carrera/
D. G. Helder

- Taller de poesía.
- Seminarios teóricos.
- Temas y procedimientos.

Tel.: 311-0727

Talleres de escritura
Grupos de lectura para jóvenes y adultos coordinados por Mónica Siffrim

Informes al 901-7014 y al 805-3388

Taller de Escritura Poesía: individuales y grupos Corrección de estilo

Coordinan: Daniel Freidemberg y Jorge Ricardo Aulicino

87 - 6488
49 - 1366

Mirta Rosenberg

Lo seco y lo mojado

A mis padres

Admiro tanto ese pico nevado que se alza entre las nubes como el foso redondo de tu ombligo apaciguado por el mundo. Ninguno de dos, en lo profundo, amo, pero su srovente soy. Te amo. Roza el azul, que es transparente contra el blanco de nubecitas viajeras, aunque para decir te amo lo haga a la manera del agua silenciosa que es manera de lo hondo, de la fuente lejana, del perdido pozo.

La aridez del día, la noche la repara y nada es fulgor sino la luz que entre la sombra se levanta. Digo, mi padre tenía una pistola en la guantera del auto y yo, a los cinco años, lo sabía. La pistola era calibre 38 y esa edad cumplo este año, 89, sola y nada entera por saber tanto de armas.

Te amo. Si lo repito perderá significación y ganará su significado: señor, señora de los ríos y las fuentes, señor que está en lo alto. Nada me mueve sino el mismo don de penetrar el misterio que es hilar entre el mar y ascender la ladera. La cima es lo que araña, contra el cielo.

Una reunión: llegar a la cumbre, tras bosquecillos de pinos que pierden sus agujas para bordar, en escenas sagradas, los pasos de la danza ritual. En Córdoba llaman pinocha a lo que cae y donde cae, el pasto, la hierba, la brizna, ya no crecen más.

El mismo don, el de operar con el mundo y no interferir en el proceso, el de la vida, de pura sustracción y no de suma. Para eso, la luna.

Es de fantasía, pero es mía: una zona de querrela. Esa estrella, puntuda, allí en lo alto, duplicada, se refleja en el agua.

No digo la verdad. Sería te amo, si no lo puedo evitar. Me sobrepasa el sol como un lugar de ríos encontrados.

Soy un afluente: vengo del mismo don y de la fuente donde el agua canta y se retira: por eso soy nadador que en la corriente atrapa peces, los reparte.

Aquí llegué, lo sé, para escalar esta altura consecuente, este lingam de blindada superficie, este monte de las rosas, arrasado, que en mi padre es punto de partida, y en mí, punto de caída. Te amo: sólo el vacío es exacto, punto de giro.

¡Ah la sombra que me ahoga y que me abarca para que la luna brille, suficiente!

Pienso en tu mirada. Se encienden ráfagas de sol, chispitas doradas y amarillas como el limón maduro. Estoy de rodillas, mientras tanto, a los pies del árbol del sonido, dulce, agrio, contemplando las nubes fugitivas.

Este es un sitio habitado. Derivando de judíos y cristianos, no tengo religión sino te amo. Allí me apersono de mí, porque la fuente canta y la montaña vigila, y todo se asoma entre las rosas como una especie de alma o fragancia iluminada.

Yo no sé: si sueño, soy. Eso es todo. Por lo demás, el mismo don, aunque no el don perfecto. Te amo, y soy perfecta. Caída en el vacío del agua más exacta, la profusión del lodo en las riberas me verifica.

Sólo sé salir de mí para buscarte entre rocas de lava, líquenes secos y briznas mojadas de saliva o lágrimas. Tengo los ojos llenos de invocarte cuando las estrellas frías quemán, en el techo de la noche, tenues agujeros en lo alto. Sé que vendrás, que alguna vez esta montaña fue volcánica.

Regreso a la fuente y miro el agua. Desde la terraza de la casa de departamentos, soy muy alta. En el Paraná flota una rama caída hacia el sur, se va arrastrada. No desaparece porque calla.

Cuando hablo soy variación de donde salgo: señor del desierto, monte y páramo, señora de lo húmedo cantante, señor de los enfermos que está enfermo del mismo don que canta en mis oídos, que yo traigo. Te escucho porque me hablas como una brisa cortada por acero de esa hoja atribulada cuyo filo se ha mellado.

Este amor es posibilidad más lejana: de no ser así quemaría su certeza incandescente, demasiada luz y caería demasiado rauda. No este brillo que sube lentamente desde el agua hasta las ramas y que tiembla entre las hojas de las tipas, cerca de mi casa, al pie de la barranca.

Aquí te espero y estoy en ningún lado, el sitio exacto donde te amo. Si el teléfono sonara sería luz con sombra de mi madre y agua que vuelve desde lejos como un sueño de retazos, inalámbrico. Estoy soñando que te amo. No hay significado.

Te recibo como a un huésped llegado del océano, como a un pez atrapado por dedos de las algas, como a algo que ha venido a despertarme. Nada de esto tiene nombre sino sombra o ruido de revelación. De pie sobre una ola de arena seca, bajo la luna, te veo y veo un mar que ondula como viento. Te amo. Erguida, es mi privilegio no nombrarte.

Borges Poeta

Itinerario de una fiebre mágica



Si existe generalizada conciencia de que Jorge Luis Borges elaboró y moduló una escritura sumamente atractiva, que para algunos dotó de una marca de agua a casi todo lo redactado en la Argentina desde hace, digamos, treinta, cuarenta años, no está igualmente aceptado que su obra poética haya sido especialmente suscitadora. Es en todo caso un enigma que esa parcela de la literatura, que en la cultura moderna es el campo más apropiado para la experimentación del sentido, Borges la haya abordado desde una perspectiva doblemente clásica: clásica en el sentido restringido de los modelos tradicionales de métrica y rima de la poesía española, y clásica en cuanto a la actitud premeditadamente distante, plana en lo referente al uso de la metáfora, que solo se permite a veces como lujo, suntuosidad, y se construye casi siempre a partir de una adjetivación elaborada.

Da la impresión de que hubiese en Borges dos concepciones distintas de lo tradicional. Si en sus cuentos es el rescate del laconismo de las sagas y los antiguos relatos lo que paradójicamente construye su originalidad, el acercamiento a la poesía se produce desde una actitud donde lo tradicional se asimila a lo convencional, después de la publicación de sus tres libros de juventud —*Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, criollistas, llenos de alardes retóricos y que sin embargo prefiguran su poesía posterior.

Borges poeta parece un tardío representante de la

escuela clásica española, cuyo estilo grandilocuente aparece en él atenuado por cierta concepción de la palabra si se quiere ética; es interesante comprobar en la poesía de Borges mayor atención por el relato que por el adorno, del que no prescinde sin embargo y en el que quizá deposite sus mayores esperanzas de lograr un verso que "nos comunique algo cierto y nos toque físicamente, como la cercanía del mar".

Con distintos matices de opinión en torno a la figura de Borges poeta, el Consejo de Redacción del *Diario de Poesía* pensó que la posición que Borges ocupa en un panorama —el de este siglo— en la Argentina, dominado por experiencias muy disímiles pero de intención renovadora, era motivo más que suficiente para explorar en un *dossier* su obra poética y el cuerpo de reacciones que provoca, además de las posiciones del propio Borges. En realidad, el origen de este proyecto fue un intercambio de ideas no siempre coincidentes, como se comprobará, acerca de los valores del poeta Borges.

El trabajo del Consejo se dividió de esta manera: Martín Prieto se ocupó de la relación de Borges con la vanguardia de su época (p. 14); D. G. Helder encaró la obra poética en sí (p. 15); quien firma estas líneas se preguntó e intentó responderse por qué Borges, como poeta, provocó más reticencias que adhesiones entre sus colegas (p. 16); Osvaldo Aguirre rastreó dos versiones de la poética borgeana (p. 17); Jorge Fondevrider investigó,

en los numerosos libros de reportajes y conversaciones grabadas de Borges, sus opiniones, corregidas y a veces contradictorias, sobre la poesía (ps. 18 a 21); Daniel Freidemberg analizó la estética declarada por Borges en los prólogos de sus propios libros (p. 22). El *dossier* se completa con una cronología sobre Borges poeta (p. 15); un diccionario de opiniones de Borges sobre poetas (p. 19); una confrontación de distintas versiones de sus poemas (ps. 24 y 25) y una serie de opiniones formuladas sobre Borges por poetas argentinos. Se observará en algunas de ellas que no diferencian al Borges poeta del otro Borges. Quizá el querer recortar la figura textual de Borges como poeta sea sólo un ejercicio improductivo de quienes practicamos este oficio o vicio. En ese caso, el *dossier* no tendría sentido. Pero muchos coincidimos sin embargo en que los géneros cumplen funciones distintas. La poesía sería el lugar donde el lenguaje es sometido a pruebas determinadas, acaso gratuitas. Esa es su especificidad. Y con este postulado implícito se quiso abordar a Borges, su poesía y su relación general con el fenómeno que la poesía constituye.

Jorge R. Aulicino

El presente dossier fue llevado a cabo por Jorge R. Aulicino, Jorge Fondevrider, Daniel Freidemberg y D. G. Helder, con edición de los dos primeros.

Borges y la vanguardia

En 1923, Jorge Luis Borges publica *Fervor de Buenos Aires*, libro que provoca la pesadumbre de sus pares. Como no es posible recriminarle un desentendimiento radical de los principios ultraístas, se le reprocha el plus con el que comienza a distanciarse para siempre de esos principios que él mismo había establecido. Pero Borges había instituido su nuevo sistema. Este sistema tendrá su manifiesto siete años más tarde, en 1930, cuando publica *Evaristo Carriego*.

por Martín Prieto

"Los manifiestos previos a la obra literaria: una aciaga costumbre de los racionalistas franceses"

Angel Rama

A mediados de 1830, luego de cinco años de estadía en Europa, llega a Buenos Aires Esteban Echeverría. Al partir, en la aduana, es inscripto como "comerciante"; ahora, al volver, es registrado como "literato". Dos años más tarde y en forma anónima publica "Elvira o la novia del Plata". Comienza en Buenos Aires la llamada "revolución romántica".

El 13 de agosto de 1893 llega a Buenos Aires Rubén Darío. Es en la capital de la República Argentina, escribe Angel Rama, donde el modernismo alcanza su plenitud, "no sólo porque Darío descubre allí la dirección históricamente válida de su arte, sino también por la aparición de la segunda generación de nombres como los de Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig, Ricardo James Freyre". Si la polémica de Echeverría y los suyos fue contra los esclerados neoclásicos del '25, la de Darío, Lugones y los demás será contra la tercera generación romántica argentina, la de Obligado, la de Guido y Spano.

A fines de 1921 llega a Buenos Aires Jorge Luis Borges. Entre sus papeles trae algunos manifiestos propios y ajenos de un "ismo" español que se proponía estar más allá de todos los "ismos" y superar a todas las vanguardias: el ultraísmo. Ese es el nombre que tomará el primer movimiento argentino de vanguardia, nucleado alrededor de algunas revistas célebres y polémico con los estrotes del modernismo argentino.

La inserción de la vanguardia en la Argentina es bastante particular: en primer lugar, llega de España, dato que a románticos y a modernistas hubiera sacado fuera de sí. En segundo lugar, el perfil vitalista de las vanguardias europeas, su radicalismo no sólo estético sino también moral y social, prácticamente no existe en nuestro país. La disociación que se produce, por ejemplo, entre los poemas estéticamente perimidos y moralmente osados de la primera Alfonsina Storni y los ultraístas y pascos de Nora Lange sólo puede ser saturada, parcialmente, por el

erotismo festivo de algunos de los primeros poemas de Oliverio Girondo. Políticamente, la vanguardia se definió por las negaciones: el apoliticismo y el esteticismo formal fueron las sólidas barreras contra el mote de "reaccionarios" que proferían los amigos de Boedo. Y, además, su primer intento político —el apoyo a Yrigoyen para las elecciones de 1928— actuó como desencadenante del cierre definitivo de la revista *Martín Fierro*, en 1927. En este sentido, cabe decir —aun acordando con Beatriz Sarlo en eso de que su sola presencia reformó de manera decisiva las costumbres del campo intelectual argentino— que la vanguardia argentina, estrictamente, como la barca de la canción de Spinetta, naufragó sin haber zarpado. Rastremos ahora un poco este no zarpar, si no de toda la vanguardia, por lo menos de su movimiento fundante, el ultraísmo.

El 20 de mayo de 1921 Borges publica en la revista *Ultra*, de Madrid, un manifiesto titulado "Anatomía de mi Ultra". Es un manifiesto de orden estético y de signo positivo. Habla Borges allí del anhelo de un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los datos que la preceden; de un arte que rehuya lo dèrmico, lo metafísico y los últimos planos egocéntricos o mordaces. Para esto, dice, hay dos medios imprescindibles: el ritmo y la metáfora. Borges aclara y acentúa que habla de intentos y no de realizaciones colmadas.

En diciembre de 1921 publica en la revista *Nosotros*, de Buenos Aires, un nuevo manifiesto, llamado "Ultraísmo" que por sus alcances y precisiones se convertirá en "el" manifiesto del ultraísmo argentino. Comienza con un movimiento negativo, destructor: el rubenianismo y el anecdotismo vigentes que los poetas ultraístas se proponen "llevar de calles y abolir". Sólo hasta allí llega la violencia del manifiesto, porque inmediatamente habla Borges del sencillismo como de otra de las soluciones posibles —aunque desechada— ante este estado de cosas, para finalmente proponer, democráticamente, al ultraísmo como "una de tantas respuestas" a la pregunta "¿Hacia qué norte empujar la lírica?" formulada unas líneas atrás. Después, enumera los cuatro principios ultraístas.

En agosto de 1922, de manera anónima, la revista *Proa* de Buenos Aires, en su nota de presentación, insiste en el carácter moderado del movimiento: "El ultraísmo —se lee

allí— no es una secta carcelaria". Esta primera *Proa* es conocida como la *Proa* de Macedonio; colaboran allí Borges y González Lanuza.

También en agosto, pero de 1924, en el primer número de la segunda época de la misma revista, dirigida ahora por Borges, Brandán Caraffa, Güiraldes y Rojas Paz, se habla de los primeros chisporroteos ultraístas, sucedidos apenas dos o tres años atrás, como de algo demasiado alejado en el tiempo y se festeja "la espléndida convivencia" actual entre las clases cultas y los artistas, "sin distinción de banderas". Y, dicen, "a esta armonía la llamamos segunda etapa". Este manifiesto funcio-

de *Fervor*... un desentendimiento radical de los principios ultraístas (esas metáforas e imágenes que están allí y que salvan el libro), se le recrimina el plus con el que empieza a distanciarse para siempre de esos principios. Veámoslo en el poema "Un patio", al que César Fernández Moreno calificó en 1967 como "el más perfecto poema que Borges haya escrito y escribirá". Dice en su versión original: "Con la tarde se cansaron los dos o tres colores del patio / La gran franqueza de la luna llena / ya no entusiasma su habitual firmamento. / Hoy que está crespado el cielo / dirá la agorería que ha muerto un angelito. / Patio, cielo encauzado. /

que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia". En cuanto a los adjetivos inútiles, veamos la utilidad de los adjetivos en el verso tercero del poema: "gran" modificando a "franqueza", frase que apoya la imagen de la "luna llena", adjetivo este último que a su vez se apoya paralelamente en el anterior y ambos funcionan como contraste de "los dos o tres colores" cansados del verso anterior. Esos "dos o tres colores", a su vez, cumplen con el requisito del punto 3 del esquema: "abolición de la circunstanciación", cosa que también se evidencia en el universal "Un patio" que titula al poema en lugar del circunstanciado "el" patio. El adjetivo "lindo", en cambio, es más problemático. Por un lado, creo, es el que hace gustar del poema a Fernández Moreno, porque a su través puede emparentarlo —y el verbo es preciso— con el sencillismo baldomeriano, escuela, según César, fundante de la poesía argentina del siglo XX. Y por otro lado, es ese mismo adjetivo el que hace suponer a Enrique Pezzoni la presencia en el libro de "occosos reales, sitios de la ternura, del recuerdo o la presencia de lo efectivamente vivido". Y todo esto es lo que a Ortelí saca fuera de sí. Estrictamente: que Borges, cumpliendo al pie de la letra los principios ultraístas en *Fervor de Buenos Aires* esté además, ya en 1923, hablando de otra cosa. En verdad, de lo que hablará de allí en más. En 1969 dice Borges: "para mí *Fervor*... *figura todo lo que haría después*". Y, en efecto, como enumera María Teresa Gramuglio, "allí se encuentran los temas recurrentes —los arrabales, los gloriosos antepasados, el tiempo— y muchos de los procedimientos lingüísticos que estructuran su obra posterior". Detengámonos ahora en "los arrabales", tópico que "Un patio" trabaja y que trabaja casi todo *Fervor*... desde su primer poema, llamado "Las calles". Este tópico es el que marcará el quiebre de Borges con el ultraísmo y el que marcará también lo definitivo de la vanguardia histórica argentina: lo que Beatriz Sarlo llama "criollismo urbano de vanguardia", que tiene que ver con un procedimiento lingüístico determinado y, además, con la instauración de un espacio novedoso: el de las orillas, el límite impuesto entre campo y ciudad. Sarlo, otra vez, dará la fórmula del criollismo urbano de vanguardia: Gómez de la Serna + Carriego. Borges comprende que Gómez de la Serna es admirable, pero insuficiente. La fórmula metáfora + populismo urbano reemplaza a la anterior, la moderada y ultraísta, que sólo pregonaba metáfora + brevedad. Tal es el grado de ruptura, que este nuevo sistema se deshará de la aciaga costumbre de los racionalistas franceses. Ahora Borges procede exactamente al revés: escribe *Fervor de Buenos Aires* en 1923 y su manifiesto siete años más tarde: *Evaristo Carriego*, en 1930.



Borges en Lisboa a principios de 1924

na como el acta de definición de la vanguardia argentina, mejor dicho, del ultraísmo, o más circunscripivamente, de la línea Borges del ultraísmo. Tres meses antes, en mayo de 1924, se había publicado el manifiesto de *Martín Fierro*, escrito por Oliverio Girondo y que tanto por su tono jubiloso, como por su desentendimiento del pasado y de la tradición, pasa a conformar la línea Girondo de la vanguardia argentina, cuyo deurso seguirá, por ejemplo, Aldo Pellegrini, como promotor más visible de la versión argentina del surrealismo, y más tarde, Edgar Bayley. Pero volvamos a Borges.

En 1923 Borges publica *Fervor de Buenos Aires*, libro que provoca un pesadumbre reconocimiento de sus pares. El español Guillermo de Torre advierte el alejamiento de Borges de los principios ultraístas, y Roberto Ortelí, en la revista *Inicial*, en octubre de 1923, escribe: "Es realmente lamentable que Borges no haya publicado en este volumen sus admirables versos que responden a esa novísima modalidad estética. De no conocer al autor, imposible hubiera sido justificar un libro en que se incluyen poemas como "Rosas", "El truco", "Las calles", "Calle desconocida", etc., que se caracterizan, precisamente, por lo que él siempre repudió: el anecdotismo, el desarrollo continuado de una ilación ininterrumpida, el prosaísmo y la mezquindad de metáforas e imágenes que, dicho sea de paso, son las que salvan el libro". Como no es posible recriminarle al Borges

El patio es la ventana / por donde Dios mira las almas. / El patio es el declive / por el cual se derrama el cielo en la casa. / Serena / la eternidad espera en la encrucijada de estrellas / Lindo es vivir en la amistad oscura / de un zaguán, de un alero / y de un aljibe." El poema consta de quince versos sin rima, sin metrificación regular (los versos surten entre seis y dieciséis sílabas, pasando por cuatro, siete, nueve, once, doce y catorce) y carece, además, de división estrofica. Estos solos datos ya permitirían, ciertamente, ubicarlo en la línea de ruptura con algunos de los factores de la codificación poética tradicional. El ultraísmo, los ultraístas, sin embargo, exigían más del poema para reivindicarlo como propio. Y hay más. Tomemos, para ejemplificar, los cuatro principios con que Borges esquematiza la actitud ultraísta en diciembre de 1921: 1) "reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora." "¿Hay metáforas en "Un patio", en *Fervor*...? Las hay, y son las que, dice Ortelí, salvan el libro. Pero no las hay ni en la cantidad ni en la variedad que el ultraísmo quisiera. Borges mismo, en el prólogo del libro, advierte: "Siempre su novelero fue de metáforas, pero solicitando fuese notorio en ellas ante lo eficaz que lo insólito; 2) "tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles". Se palpa en el poema tal tachadura: "Patio, cielo encauzado", por ejemplo, elide el verbo y la comparación para acercarnos al cuarto punto del esquema de Borges: "sintetizar dos imágenes en una,

La música de las ideas

"Como el último Lugones —el Lugones posterior al *Lunario sentimental*—, Borges es otro gran poeta de la elocuencia. La elocuencia entendida no sólo como el arte de hablar para no decir nada, o nada importante, sino — advierte el Abate Brémond— como el arte de hablar para decir alguna cosa."

por D. G. Helder

Su voz, su rostro, su tardía popularidad, la reedición casi infinita de sus libros, su sonrisa ciega, sus manuscritos subastados en Sotheby's, su facilidad de palabra —aun tartamudeando—, su vanagloria mal disimulada y la ironía sutil a veces rayando en lo pedante, su preferencia por ciertos epítetos, el abuso del *passé composé*, su foto en los diarios, los afiches, en fin: ese viejo —el viejo— que se consentía algunos caprichos, como escribió en un prólogo, ya que no lo juzgarían por el texto sino por la imagen indefinida pero suficientemente precisa que se tiene de él. Y en gran medida tenía razón, porque así como se cuelan los ruidos de la calle entre las notas musicales de una pieza que suena a un volumen discreto, los múltiples y familiares componentes de la imagen de Borges se dejan ver y oír entre verso y verso y entre palabra y palabra, antes de que arranque el poema y al final, ni bien termina. Tal vez por eso uno —tal vez engañado— intuye el *quid* de esta materia, la poesía, en aquellos versos donde el tono personal —que es a la poesía lo que la doxa a la filosofía— se debilita y permite que una tensión más imprecisa, y a la vez más alta, se induzca en las palabras. Hablo de versos que no parecen de Borges, como "*la pálida azucena de los laureles*"; quiero decir: versos que son de Borges, pero que no son Borges, no son predicados exclusivos de su imagen, como "*a la sombra de árboles de oro*" o como el alejandrino que abre el soneto de la cierva blanca: "*¿De qué agreste balada de la verde Inglaterra*", etc. que parece de Rubén Darío. Borges tiene muchos de estos versos efebros; versos que, aislados de su contexto, lejos de perder su sentido, lo refuerzan y se animan con un plus de sentido que el contexto lo vedaba, como por ejemplo el misterioso "*late en la hora gris la obscena maravilla*"; versos de un arte narrativo superior, como "*y el tren salía de un galpón en Bermejo*" o "*la gran mañana depara la ilusión de un principio*" o "*a su reino y su reina ha vuelto Ulises*", etc. Soy consciente, sin embargo, de que aún poniéndolos todos de acuerdo al separar los versos puros y admirables, con ellos solos no lograríamos forjarnos una imagen de Borges como poeta más grande que la forjada por él mismo con la obra íntegra, tan llena de enciclopedias y atlas y militares y espejos y Buenos Aires y escandinavos... Particularmente, preferí el manejo que hace de

la cultura cuando es el punto de fuga de acontecimientos privados o circunstanancias inmediatas, como en "Lluve" ("*En qué ayer, en qué patios de Cartago/ cas también esta lluvia?*") o en aquel poema de *Historia de la noche* donde refiere que al hacer girar con la llave la cerradura vuelve a sus ojos un antiguo grabado de un tártaro que enlaza desde el caballo un lobo de la estepa. Nadie conoce mayor nobleza que él para relatar estas experiencias oblicuas en las que la puerta de la casa propia se abre a la vasta intimidad de la Cultura.

Como Valéry, es indiscutido por su prosa pero discutible y controvertido por su poesía tanto como por sus opiniones políticas, tan *poor étape* a la *gauche*. No es Borges uno de esos que sabe doblar en verso el habla común de los hombres comunes de su tiempo —es demasiado aristocrático para eso, no sabe decir "mierda". Sus ensayos de poesía íntima o confesional virando a menudo a lo sensiblero no lo dejan tampoco muy bien parado: que si cometié el peor de los pecados, que si una lágrima profana el verso, que si no los une el amor, que el hijo que no tuvo, etc., etc. Tampoco es admirable su poesía por romper lanzas contra la lengua estándar y avanzar sobre la sonoridad y la expresión; no hubo, sobre todo desde que comenzó a liquidar su tímido vanguardismo con la lima y las tijeras, hazaña verbal, licencia poética u ocurrencia experimental que lo desviara y lo hiciera zozobrar en el azar de lo espontáneo y la iluminación; a lo sumo alguna que otra asociación interna como "*esa clara palangana de plata*" que brilla sola en un poema, o una seguidilla de estrófilas como "*las márgenes vírgenes de América*" o bien "*los cónicos símbolos del álgebra*", o alguna que otra aliteración delicada, como "*la blanca rosa de un jardín borrado*" y "*un rumor de remotos ruseñores*", o alguna espantosa como "*con el casco solipelo del pecho del lapida*". Son felices o amargos ornatos que se consiente —o a los que consediendo—"un hombre solo en una tarde hueca" (el verso también es de Borges, que lo aplica a un ignoto poeta de Hungría, pero nada nos impide —por efecto boomerang— volverlo autorreferencial). Asimismo el saldo que le quedó de Whitman, si bien no lo desmerece, tampoco lo singulariza; me refiero a esas enumeraciones a las que fue tan proclive, esos inventarios a la vez pulcros y tediosos de los que apenas escapan "*la palmera partida por el rayo*" y "*un cuerpo humano para andar por la tierra*", que brillan con luz propia. Si fuera por estas cosas, Borges sería

como él mismo dice, un poeta menor del hemisferio austral.

Y de ninguna manera lo es. Como el último Lugones —el Lugones posterior al *Lunario sentimental*—, Borges es otro gran poeta de la elocuencia. La elocuencia entendida no sólo como el arte de hablar para no decir nada, o nada importante, sino — advierte el Abate Brémond— como el arte de hablar para decir alguna cosa. Frente a la mistificación, al enturbiar las aguas para que parezcan profundas, Borges es Apolo, y sería Quevedo si quitáramos a Quevedo todo lo que tiene de malicioso, desgarrado, católico y crítico social e impudico y satírico, etc. En otras palabras: junto al enérgico y polifónico Quevedo, Borges se muestra enciclopédico y trifásico, un Borges apenas arabilero y asimismo interesado por la lógica pura y la idolatría castrense. Cuando leemos lo que escribe Juan de Mairena, heterónimo de A. Machado ("*Veremos lo que pasa cuando lo distinguido, lo aristocrático y lo verdaderamente hazñoso sea hacerse comprender de todo el mundo, sin decir demasiadas tonterías. Acaso veamos entonces que son muy pocos en el mundo los que pueden hablar, y menos todavía los que logran hacerse oír.*"), pensamos automáticamente en Borges; pensamos en él, y entre nosotros, ¿en cuántos más? A este respecto Borges es admirable, porque no parece haber habido, en más de seis décadas de labor, materia, tema o asunto —por intrincados que fuesen— que se resistieran a su elocuencia.

Toda su obra cabe y se remueve en esta tentativa: transitar una vía media entre la música verbal y el intelectualismo (cfr. prólogos a *Cuaderno San Martín*, de 1969 —el prólogo— y a *La Cifra*, 1981). Borges supo que en todo poeta que valga la pena el lírico y el intelectual coexisten, pero en él "la música es sólo de la idea, muchas veces" (la frase es de Rubén Darío). Contradiciendo a Mallarmé —lo que no es poco— Borges piensa que los poemas se hacen con ideas; habló de "una escritura puramente ideogramática —directa comunicación de experiencias, no de sonidos". Pocos como él, en otros idiomas y en otros tiempos, para referir una idea con mayor eficacia y mayor precisión e, incluso, economía; pocos más fantasiosos que él para dar una variación personal a una idea de otro o de todos, como por ejemplo el río de Heráclito, la equiparación de la vida y el sueño, el eterno retorno. Recordemos de paso que Borges daba por agotado el número de metáforas esenciales, no así los modos de indicarla o insinuarlas. Logra casi siempre el máximo de diferencia con la variación mínima: hace Irán de Irak, S. de Z. Por ejemplo, al poner en boca de Caín —y esto se revela en los dos versos finales de un soneto— la tesis de que Dios es el creador y que es también cada una de las criaturas, con-

cluye que, gracias al pérfido hermano, "el Eterno/ sabe el sabor del fuego del infierno". En otro poema, un increíble hecho cierto —que el hombre haya llegado a la luna— le confirma la existencia del hipogrifo y la esfera de Wells y, retrospectivamente, otras cosas y seres fabulosos. Borges es el más claro, el más lógico, de los poetas intelectuales desde Quevedo; toda su capacidad para el razonamiento deductivo —no menos puesta a prueba en sus poemas que en sus cuentos y ensayos— no alcanza, sin embargo, para erigirlo en poeta filósofo o metafísico —si tal cosa es, en la actualidad, un oxímoron. Y esto a causa de "estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aún por lo que encierran de singular y de maravilloso" (epílogo a *Otras inquisiciones*,

"Contradiciendo a Mallarmé —lo que no es poco— Borges piensa que los poemas se hacen con ideas"

1952); lo que lo lleva a presentar todo pensamiento bajo un halo de sospecha y de ficción, de mero juego argumental y aporístico. Varios de sus sonetos podrían examinarse como silogismos. "Vivió Quevedo por el cerebro y para el cerebro", escribió Azorín; nosotros podríamos aplicar la frase a Borges, y de paso remozarla: "Borges vivió por la razón y para la razón", agregando, también de paso, "y no hubo sentimiento que su elocuencia no hiciera razonable". Si bien aquí está la causa de que a un buen número de lectores la poesía de Borges los deja fríos, no puede decirse que Borges concibiera sus poemas desapaionadamente; por el contrario, creía como Matthew Arnold que la poesía vincula su emoción a la idea.

Contrariamente a los agoreros que pretenden que por todos estos factores el futuro no va a acoger sus versos, pienso yo que Borges va a perdurar y llegará a ser considerado uno de los mejores artífices de lo que el verso castellano —por no decir, casi exclusivamente, el endecasílabo— mejor sabe hacer. (En el poema titulado, acaso irónicamente, en alemán, "Ewigkeit", o sea "Eternidad", Borges parece consciente de esto; escribe: "Torne a mi boca el verso castellano/ a decir lo que siempre está diciendo/ desde el latín de Séneca", etc.) Lo que pienso no es —pese a lo fastuoso que resuena— ningún juicio de valor de mi parte; es apenas una profecía a cumplirse unos siglos antes de que el castellano desapareciera como lengua viva y Occidente como manera de pensar.

Cronología de Borges poeta

La siguiente cronología —siguiendo el criterio del dossier— se centra en la trayectoria de Borges como poeta.

1919 Habiendo partido de Suiza, la familia Borges se traslada a España. En Valdemora (Mallorca), el joven Borges trabaja en *Los ritmos rojos*, poemas expresionistas en los que exalta la revolución rusa. Borges, en 1972, le dijo a Fernando Sorrentino: "Esos poemas los destruí, porque eran muy malos. (...) Trataba de ser moderno, y quería ser un poeta expresionista." Los nombres de dos de esos poemas: "Epica bolchevique" y "Trincheras"; otro de ellos como ejemplo: "Rusia": "La trinchera avanzada es en la estepa un barco al abordaje / con gailardetes de hurras / mediodías estallan en los ojos / Bajo estandartes de silencio pasan las muchedumbres / y el sol crucificado en los pontones / Se pluraliza en la vocigería de las torres del Kremlin. / El mar vendrá nadando a esos ejércitos / que envolverán sus torcos / en todas las praderas del continente / En el cuerno salvaje de un arco iris clamaremos su gesta / bayonetas / que portan en la punta las marianas." Más tarde, en Sevilla, Borges se inicia en la vida literaria. Participa de las actividades de un grupo de jóvenes poetas de vanguardia, los ultraístas, y colabora con alguna frecuencia en sus revistas (*Grecia*, *Cosmópolis*, *Ultra*). Luego, en Madrid, asiste a la tertulia de Rafael Canisinos Asésna, poeta y traductor a quien se referiría durante toda su vida como a un maestro. Conoce también a Ramón Gómez de la Serna. Lee mucho a Quevedo, Góngora, Unamuno y Manuel Machado. A su vez, luego de haber aprendido solo en Suiza el alemán, traduce a algunos poetas expresionistas alemanes.

1921 De regreso en Buenos Aires, Borges empieza a escribir poemas que dejan sentido su descubrimiento de la ciudad. Con su primo Guillermo Juan, con Eduardo González Lanuza, Norah Lange y Francisco Piñero funda la revista mural *Prisma*. Redacta, junto a los mismos, el "Manifiesto ultraísta", publicado en la revista *Nosotros*. "Cada edición (de *Prisma*) era una sola hoja grande y contenía un manifiesto y unos seis u ocho poemas breves y lacónicos, impresos con mucho blanco en derredor y con un grabado hecho por mi hermana. Salíamos, mi primo y yo, armados de tarros de goma y de brochas que aportaba mi madre y, caminando a lo largo de millas, los pegábamos en las calle Santa Fe, Callao, Entre Ríos y México" (en "Autobiografía", compilación de Norman Thomas di Giovanni, inédita en castellano, sobre diversas entrevistas, que se publicó por primera vez en la revista *The New Yorker* en 1970).

1922 Funda la revista *Proa*, con Macedonio Fernández-amigo de su padre—y con Eduardo González Lanuza. "Yo estaba bajo la influencia de Macedonio Fernández. Admiraba mucho a Macedonio Fernández, pero creo que ejercía una mala influencia sobre mí. Estas dos verificaciones no son contradictorias, son diferentes... El me dejó (sigue en pág. 16)

(Viene de pág. 15)

ciertas malas costumbres literarias; por ejemplo, en lugar de decir la vida, que es mucho más simple, ¡no!, en mis primeros textos decía el vivir. Esta pedantería pertenece a la manera oral de Macedonio Fernández." (en Jean de Millèret, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, Monte Avila Editores, Caracas, 1971)

1923 Aparece, en edición del autor, *Fervor de Buenos Aires*, su primer libro de poemas. Viaja nuevamente a Europa con su familia. La entusiasta reseña del libro aparece un año más tarde en la *Revista de Occidente*, con la firma de Ramón Gómez de la Serna. "Realmente, *Fervor de Buenos Aires* fue mi cuarto libro. Porque yo destruí tres libros anteriores que eran aún peores. Porque mi padre me dijo que no me apresurara a publicar. Cuando tué los manuscritos de *Fervor de Buenos Aires*, se los entregué y él me dijo: 'Sin duda yo podría corregirlos, porque sin duda están llenos de errores; pero yo no creo que nadie pueda... que nadie pueda ayudar a nadie. Creo que vos tenés que salvarlo personalmente.' No quiso corregir el libro. Yo lo publicqué, y después de su muerte descubrimos que él tenía un ejemplar del libro—que yo leía y que él no consultaba—en el cual había composiciones enteras tachadas, había adjectivos tachados. Y luego yo usé esa edición corregida para la reedición que hizo la editorial Emecé." (en *Borges el memorioso. Conversaciones con Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, F.C.E., Bs. As., 1982)

1924 En Buenos Aires de nuevo, funda por segunda vez la revista *Proa*, en esta oportunidad con la colaboración de Ricardo Güiraldes, Pablo Rojas Paz y A. Bránigan Caffa. Colabora activamente en la revista *Martín Fierro*.

1925 Publica *Luna de enfrente*, su segundo libro de poemas, con el sello *Proa*. "Luna de enfrente fue un libro que se escribió para escribir un libro, lo cual es el peor motivo. Los libros deben escribirse solos, por medio del autor o a pesar de él. Pero ocurrió que Evar Méndez me dijo que él quería publicar un libro mío, que conocía a un impresor llamado Plantanida, que iba ser un libro muy lindito y tenía que estar de acuerdo con esa teoría de que la esencia de la poesía es la metáfora, etc. Escribí el libro e incluso comencé un error capital, que fue el 'hacerme' el argentino, siendo que soy argentino y no tenía que disfrazarme. En aquel libro me disfrazé de argentino del mismo modo que en Inquisiciones me disfrazé de gran escritor clásico español, latinizante, del siglo XVII, y ambas imposturas fracasaron." (en María Esther Vázquez, *Borges, sus días y su tiempo*, Javier Vergara, Bs. As., 1984)

1928 Conoce a Alfonso Reyes. Más tarde, en numerosas entrevistas, Borges señaló que gracias a Reyes comenzó paulatinamente a desprenderse de cierto barroquismo presente en sus primeros textos. "Antes yo escribía de una manera barroca, muy artificial. Me sucedía, creo, lo que le sucede a muchos escritores jóvenes. Por timidez, pensaba que si me expresaba con sencillez la gente creería que yo no sabía escribir. Sentí la necesidad de demostrar que yo conocía muchas palabras extrañas y que podía combinarlas de una manera sorprendente. Creía que la literatura no era sino técnica y nada más." (en entrevista con James E. Irby, en *Chahiers l'Herne: Jorge Luis Borges*, París, 1964)

1929 Publica, también con el sello *Proa*, *Cuaderno San Martín*, que le vale el segundo premio municipal de literatura. "En (Sigue en pág. 17)

Un Borges no querido

El denominador común de las reticencias frente a Borges (poeta) fue su adhesión a la versificación clásica. Pero si es cierto que tal versificación lleva casi siempre implícita una estética, el rechazo no termina de explicarse allí. Hay otra cosa, algo que continúa hasta hoy perturbando la lectura de los poemas de Borges. Es quizá la falta de un yo lírico. El personaje que, cuando escribe, el escritor imagina.

por Jorge R. Aulicino

La lectura de la poesía de Jorge Luis Borges estuvo oscurecida por dos velos a lo largo de los años entre sus colegas poetas. Uno de ellos—que también lo mantuvo distante del reconocimiento de cierta crítica—provino, como es sabido, de su ubicación política y social. El otro aparece como más importante y aun hoy no fue corrido del todo. Se trata de una cuestión de especialistas, pero lo cierto es que tres o cuatro generaciones renegaron de su poesía o mantuvieron alguna reticencia frente a ella. Para varios poetas muy representativos de esas generaciones, el poeta Borges representa "un caso". Ninguno de ellos concede que desde sus obras en verso Borges ejerce algún magisterio. Esta imposibilidad más o menos manifiesta de aceptar a Borges en el club, ¿de qué proviene?

Hay que recapitular, primero, las posiciones explícitas. Ellas son sostenidas por muchos otros, que no las hicieron ni las harían manifiestas, en el caso de que fueran interrogados. De todos modos, y aun cuando algunos de los que guardaron silencio dijieran ahora alguna frase generosa sobre la poesía de Borges, bastaría confrontarla con la propia obra para comprobar si no se trata de un elogio de ocasión. Manifiesta, evidentemente, la obra poética de Borges chirría, tiene poca armonía con la de las generaciones poéticas que se sucedieron entre 1920 y 1980.

Entre las posiciones explícitas, hay dos de sus coetáneos bastante significativas. Raúl González Tuñón y Juan L. Ortiz salvaron al Borges de *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín* y abominaron del resto. Los dos están sospechados de resentimiento político hacia Borges, pero los dos argumentaron, sin embargo, con elementos literarios. Juan L. Ortiz y Raúl González Tuñón reprocharon a Borges recaída en el clasicismo español o abandono de sus iniciales posiciones vanguardistas. Si hiciera falta un testimonio menos contaminado políticamente de los que formaron parte de la vanguardia, está el de Guillermo de Torre, producido no bien apareció *Fervor de Buenos Aires* (téngase en cuenta que ya con su primer libro Borges había apartado de su mesa el decálogo del ultraísmo). Decía de Torre "que no ha sido extraño que Borges oyese silbar sobre su

cabeza las palabras 'reacción', 'deserción'..." (citado por César Fernández Moreno en *La realidad y los papeles*, ed. Aguilar, página 159, donde aclara que cuarenta años más tarde de Torre reconoció "ligera confusión" en esos conceptos y señaló que Borges había preferido el descubrimiento de un tono al mantenimiento de una manera).

Entre la primera y la segunda olas vanguardistas—quiero decir, la de los veinte y la de los cincuenta—, no hay noticias de que los poetas se ocuparan demasiado de la poesía de Borges. Esta generación intermedia había mandado el vanguardismo al desván de una patria irreal, y se diría que para ellos frívola, y estaba muy ocupada con Rainer María Rilke. Por su parte, Borges no publicó nuevos libros de poemas en esos años (aunque entre la aparición de *Cuaderno San Martín*, en 1929, y *Elogio de la sombra*, 1969, se suceden ediciones de sus poemas que agregan nuevas composiciones a los tres libros iniciales).

Sin embargo, un hombre de aquella generación, apartado del neorromanticismo prevalente, su amigo, Alberto Girri, elogiaría en muchas oportunidades a Borges como alguien que había dividido las aguas en el lenguaje argentino. Girri no hizo sin embargo ninguna consideración particular sobre la poesía de Borges. Para cualquiera que recorra sus opiniones—en sus *Obras Completas*, publicadas por Corregidor, por ejemplo— queda bastante claro que no habla específicamente de la obra versificada de Borges, sino del tono general de su estilo. Dice que con Borges "aprendimos" que podía existir un español que no cayera en el meramente decorativo; que hay belleza en el estilo epigramático, impersonal y que los ritmos del lenguaje hablado pueden ser los de la poesía. Pero no dice Girri que Borges haya realizado esa enseñanza, especial o particularmente, desde su poesía. Y a nadie le puede caber la duda de que Girri no esté hablando de una característica centenares de veces señalada del lenguaje de Borges y sólo de eso. Girri no pudo aprender de Borges un lenguaje como el suyo, trabajosamente articulado, árido, basado en la persecución del sentido literal, y que por lo tanto prescindir, debe prescindir, de la versificación, en sí misma un alarde, una decoración (una vacuidad en el corazón de Girri).

Después vinieron los grupos de los años cincuenta y sesenta y están a la mano de cualquiera las opiniones que expresaron esos grupos sobre

la poesía de Borges. Esta nueva vanguardia pecó en muchos sentidos de extrema politización. Los que no eran militantes políticos, eran, y muy claramente, militantes de nuevas doctrinas literarias. Se puede decir que entre los colcoquialistas prevalecían los análisis ideologistas: tendían a ver a Borges como una totalidad: portador de un pensamiento y una estética igualmente despreciables. Con el tiempo comprendieron algunos su fascinación por las formas. Pero quienes no tenían militancia política definida (otros grupos fuera del colcoquialismo), también rechazaban a Borges: lo incluían en la poesía clásica, hispanizante, de la que abominaban, y a la vez en aquella vanguardia primera, llena de un portenismo que tampoco les interesaba.

Si se mira apenas con un poco de atención, el denominador común de las reticencias frente a Borges (poeta) fue su adhesión a la versificación clásica. Pero si es cierto que tal versificación lleva casi siempre implícita una estética, el rechazo no termina de explicarse allí. Borges también compuso poemas en versos libres. Y

*"En cada poeta
hay un yo
de ficción.
Borges, que
creó su 'Borges'
para la prosa,
muchas veces no
logra hacerlo
funcionar en la
lírica"*

dentro de lo clásico podría haber encontrado algún terreno inexplorado. No sería el primer caso de alguien que hace funcionar la vanguardia dentro de la rima y la métrica tradicionales.

Hay otra cosa, algo que continúa hasta hoy perturbando la lectura de los poemas de Borges. Es, posiblemente, y más allá de sus logros en el clasicismo—"Poema conjetural", "Elogio de la sombra"—la inorganicidad de la poesía de Borges. Quizá Borges no tiene una ficción como poeta. Paso a explicarme.

Es posible que Borges haya aprendido de Robert Louis Stevenson una norma de estilo que es casi una ética: "Nunca digo dos veces la misma cosa". Inventó—y nadie puede saber hoy si acertó—que en las orillas de Buenos Aires se hablaba de esa forma. La belleza que comporta este estilo la sintió en sus imaginarios cuchilleros de comités. A partir de sus libros de cuentos, se percibió que entendía que era "mantener una len-

gua en estado de eficacia" como reclamaba Ezra Pound. Borges no trajo aquello que los franceses llaman el *mot juste*, hizo otra cosa. Su literatura era una pirueta inconclusa: el adjetivo vestía apenas, con un falso ropaje de exactitud. El resto quedaba librado a la incertidumbre.

Ahora bien, Borges supo poner este lenguaje en un cronista imaginario: el narrador de sus relatos, que por lo demás es aludido muchas veces como "Borges". Esta estructura es perfecta. "Borges" narra destinos; "Borges" cuenta siempre la paradoja del destino con ese lenguaje impersonal atribuido (y atribuible) a los cuchilleros—presumiblemente lacónicos—pero que es también el de las antiguas sagas y el de los mitos. Estilo y destino estaban vagamente unidos en esas historias. Borges lo intuye. También lo intuye "Borges". Algo una esas frases escasas para narrar el drama con la idea de un destino que alguien, en otra parte, escribe, pero cuyo sentido no se nos revela hasta el final.

Cuando Borges pasa al verso, no hay allí otro Borges. Es él mismo. Los poemas son muchas veces comentarios a la ficción de "Borges" hechos por Borges, quien además va creyendo paulatinamente que la métrica clásica se corresponde con el plan general de su obra. Cuando pasa al verso, Borges no crea un Borges distinto: se agrega el adorno de la métrica. Y ya "Borges" deja de funcionar allí.

En cada poeta—en cada escritor—hay un yo de ficción. Dicho en otros términos: el poeta sólo es poeta cuando escribe poesía. Ese que se habla en los poemas—el Quevedo, el Girri, el Lezama Lima, el Tuñón, el Stevens que imaginamos—no es el que va a su trabajo como opeleta a su mujer. El que se escribe es el escritor que el escritor imagina. El César Pavese de *Los mares del Sud* y el César Pavese de *El diablo en las colinas* es el mismo personaje de ficción: en verso y prosa. Fernando Pessoa se multiplicó en varios personajes líricos. Los románticos en general creyeron vivir tal y como escribían, aunque en realidad copiabán ostentosamente sus ficciones. Y muchas veces mal. Borges, que creó su "Borges" como Hemingway creó su "Hemingway", muchas veces no logra hacerlo trabajar en la lírica. Termina versificando en versos españoles lo que "Borges" dice en argentino—o islandés—en sus prosas. "Borges" no actúa para hacer, esta vez, la crónica de Borges.

Desde 1920, todos los poetas importantes de la Argentina pusieron en cuestión—y Girri está entre ellos—la tradición formal de la poesía española. Y si se quiere, desde antes también: Leopoldo Lugones escribió en rimas metafóricas novedosas y tan artificiales como ningún español había concebido. Borges no. Borges casi siempre abandona a "Borges" cuando escribe sus poesías. Su cadencia es distinta a la de "Borges", en versos libres o estrofas tradicionales.

Una poética borgeana

A partir del poema "Arte poética" (incluido en *El hacedor*), Aguirre se propone mostrar que ese texto se constituye en una versión de la poética de Borges a la que puede sumársele otra, dispersa fragmentariamente en otros sectores de su obra.

por Osvaldo Aguirre

"Arte poética" se llama el último poema de *El hacedor*. El arte sería definido allí como la expresión, en imágenes que conciernen a todos, de los fenómenos esenciales del hombre —tiempo, muerte, fugacidad, etc. La deliberada pobreza del léxico, el uso de metáforas tradicionales, indicarían ciertos principios: no se trata de inventar, de suscribir el asombro del lector, sino de combinar en forma inédita los materiales de siempre. Este es, resumido, el comentario que tengo a mano, el de G. Sucre (*Borges el poeta*, p. 59). Mi propósito es, apenas, demostrar que ese poema puede ser visto como una versión de la poética borgeana. Que, en consecuencia, hay por lo menos otra versión, declarada con sucesivas correcciones por una serie de fragmentos dispersos en su obra. A ella quiero referirme.

La clave para la recomposición no parece estar en los ensayos dedicados a cuestiones poéticas. Tampoco, pese a las presuntas evidencias, en la propia poesía. Ya se ha dicho que es dudosa, en Borges, la distinción entre ficción y no ficción porque comunes maneras narrativas intercomunican esas categorías. No menos dudosa se hace la distinción entre poesía y prosa porque la poesía puede ser también "la novela de un personaje, el poeta" (TC, p. 81); porque en la poesía (la de W. Morris, por caso) se encuentran los procedimientos narrativos de la novela. Además: porque los juveniles problemas poéticos de Borges tienen una resolución satisfactoria en sus textos narrativos.

He atestiguado el mundo; he confesado la rareza del mundo" dice, en "Casi juicio final" (OC, p. 69). La conmemoración en verso de la ciudad y de los arrabales se corresponde con las ideas reñeadas en "Profesión de le literaria" (TE): con la idea del carácter autobiográfico de toda literatura; con la idea de lo poético como narración de un destino. El entrecruzamiento de los primeros poemas y de los primeros ensayos hace ver una versión de la poética borgeana que, por otra parte, no carece de contradicciones: si bien Borges camina las orillas en tren de modular una forma y de modular una voz, también consulta el diccionario de argentinismo; si bien postula el carácter revelador del verso, puede decirse que escribe todo, a riesgo de escribir verdades notorias. Lo poético, en esa primera versión, es

sospechado como la iluminación fragmentaria de la propia historia, a veces mediante imágenes aproximativas que enuncian, como al pasar, las nueve o diez palabras que se llevan bien con el corazón del poeta. El manejo del no escrito idioma argentino se limita al aspecto léxico: así, Borges no prescinde de palabras como cuchilleros, milonga, tapia y otras. El yo hablante en los poemas exhibe una posesión meramente verbal de las cosas que observa y nombra, contaminándolas de irrealidad: la percepción de que los seres imaginarios no son sólo una serie de palabras, de que poseen una vida propia, esa ilusión que hace posible el advenimiento de la poesía, no tiene entonces lugar. En adelante, se abre un paréntesis, aparentemente, en la producción poética borgeana: pero en las biografías (las infames, la de Carriego), en los textos cautivos, etc., puede leerse la persistencia de la misma problemática.

A parte de las descripciones temáticas y de las observaciones formales, las "biografías sintéticas" (publicadas, como se sabe, en *El Hogar*) rastrean y proponen un modo de relación entre la vida y la obra del autor de que se trate: el modo, sería, en que la obra, por condensación y desplazamiento, da forma a un episodio de la vida. Pero el arte del biógrafo es, sobre todo, el de olvidar. Olvido feliz, porque lo distrae del fantasma de la veracidad, para permitirle la selección y el ordenamiento de los datos que importan (poéticamente). "En el verano de 1908 —se lee en la biografía de Edgar Lee Masters— visitó la tumba de Emerson y pensó que el destino lo había derrotado y que eso no importaba"; no se puede dudar del hombre que esta frase hace vislumbrar. Y si los textos narrativos (los de *Ficciones*, los de *El Aleph*) se presentan como informes o como síntesis de historias más complejas es porque apuntan a lograr lo que las biografías ya exhiben: provocar en el lector, por un lado, la confianza en la realidad de lo que lee; abrir y limitar, por otro, el campo de la imaginación (se refiere, de una historia, el hecho que importa —un destino— y del resto, lo necesario como para que ese hecho se entienda; se postulan un tiempo y un espacio lo suficientemente lejanos como para legitimar las conjeturas de los irreuperables portenores).

Al mismo tiempo, Borges no deja de trabajar con la secuencia del relato policial (misterio —conjeturas— revelación). Ante el joven Bioy, partidario de la libertad total para la creación poética, aboga por una escritura deliberada, eficaz y

consciente. Ideal que sustenta, mejor que cualquier otro género, el policial (clásico). En él, cada elemento, al insertarse en una red de vigilancias y afinidades, crea un orden donde todos los hechos están preñados; el planteo de un misterio corrige la sintaxis de la frase que, de nombrar al objeto —objeto común— pasa a sugerirlo de manera gradual, a decirlo por alusión, elipsis, burla o negación, cargándolo, por eso, de extrañeza. Este procedimiento —dirá después— le facilita en "La muerte y la brújula" lo que vanamente intentara en su primera obra poética: la consecución del "sabor de las orillas". Pero no sólo el procedimiento; también el hecho, dice, de haberse abandonado al sueño (D, p. 157). Conducta impropiedad para el género, que quiere bien despierto a su escritor. En



Borges en 1921

el policial, la revelación del misterio supone la elección de una de las conjeturas enunciadas. En la versión borgeana, esa elección no corresponde: como en los sueños, el enunciado de la revelación es un símbolo múltiple, capaz de muchos valores, acaso incompatibles.

o poético, en esta segunda versión, procede por una percepción selectiva y distorsionada de los hechos de una historia. Un delicado ajuste verbal, entre palabras heterogéneas, áridas y efusivas, que "simpantizan" o "divergen", sostenido por una voz cuyos matices pasan del léxico a la sintaxis y al ritmo de la frase, traduce esa percepción. El destino de un hombre, objeto poético de la narración, aparece como el momento de misterio: es el momento en que se sabe, para siempre, quién se es. Pero a veces la revelación no se produce y esa indecisión es la materia del personaje. Pero a veces se produce y es, dije, como en sueños. Se produce, y sospechamos que más bien participa del juego de manos. Porque la belleza de un texto poético es anterior a toda interpretación y no depende de ella: idea que, por sus múltiples irradiaciones, podría resumir lo que veo como otra versión de la poética borgeana.

Abreviaturas: D, *Discusión* (1982); OC, *Obras completas* (1974); TC, *Textos cautivos* (1986); TE, *El tamaño de mi esperanza* (1926).

(Viene de pág. 16)
lo que se refiere a una publicación ocasional de versos, hay pocos hombres que disponen de desocupación para leer y que poseen alguna música en sus almas, que no sean capaces de versificar en unas diez o doce ocasiones durante el curso natural de sus vidas en una conjunción propicia de las estrellas. No hay daño en aprovechar estas ocasiones." (traducción del epígrafe de Edward Fitzgerald —traductor inglés de Omar Khayyám— con el que Borges abre Cuaderno San Martín en su primera edición)

1930 Publica *Evaristo Carriego*. "Evaristo Carriego era un vecino nuestro, y yo me di cuenta de que había algo en el barrio de Palermo —entonces una especie de barrio bajo, yo era un niño y había vivido allí— y me di cuenta de que, de alguna manera, se podía sacar algo de todo ello. Había incluso algo de meditación porque se reúnan en ello recuerdos de niñez cosas así. Y entonces, Carriego fue el primer poeta que glorió el aspecto pobre de Buenos Aires, y que vivía en la parte de los bosques de Palermo donde vivíamos nosotros. Y lo recuerdo porque solía venir a comer con nosotros todos los domingos. Y dije: 'Escribir un libro sobre él.' " (en Richard Burgin. *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1974) "Yo creo que Carriego es más importante para la historia de la literatura, que para la literatura misma. Yo, personalmente, tengo una deuda con Carriego: él fue quien me reveló la poesía cuando yo aún era muy chico. Una noche en mi casa, Carriego recitó, de pie, de una manera aparatosa, un largo poema. No entendí nada, pero me fue revelada la poesía, porque comprendí que las palabras no eran solamente un medio de comunicación, sino que encerraban una especie de magia." (en Roberto Alifan. *Conversaciones con Borges*, Ed. Atlántida, Bs. As., 1984)

1941 Con Silvinia Ocampo y Adolfo Bioy Casares, publica una *Antología poética argentina*. Traduce para la editorial Sur *Un bárbaro en Achax*, del poeta francés Henri Michaux.

1943 Publica en Editorial Losada *Poemas* (1922-1943), que reúne, con modificaciones, los tres primeros libros publicados y poemas dispersos publicados en *La Nación* y en *Sur*.

1953 En el marco de la publicación de sus *Obras Completas*, la editorial Emecé publica *Poemas* (1923-1953). "No pretendo ser un poeta, solo un hombre de letras integral; un hombre que habla, no uno que canta... Excusen esta apología, pero no me gusta presentarme ante quienes conocen algo de canto y permitírles suponer que no conozco la diferencia." (traducción del epígrafe de R.L. Stevenson, con el que Borges abre su antología de poemas en 1953)

1955 En colaboración con Betina Edelberg publica el ensayo *Leopoldo Lugones*.

1956 Como consecuencia de su progresiva pérdida de la vista, y luego del fracaso de una de las tantas operaciones para evitar la ceguera, los médicos le prohíben leer y escribir. "Una consecuencia destacada de mi ceguera fue mi gradual abandono del verso libre, volviendo a la métrica clásica. De hecho, la ceguera me hizo volver a la poesía. Como no podía hacer borradores, tuve que apoyarme en la memoria. Es obviamente más fácil recordar el verso que la prosa, y más fácil recordar las formas versificadas regulares que las del verso libre. El verso regular es, por así decirlo,

transportable. Uno puede caminar por la calle, o viajar en el subte, al mismo tiempo que compone y pule un soneto, porque la rima y la métrica poseen virtudes de memotécnica." (en "Autobiografía", op. cit.)

1958 Emecé publica *Poemas* 1923-1958.

1960 Se publica *El hacedor*, según los críticos uno de sus mejores y más personales libros, que reúne poemas y prosas breves. "El hacedor lo publicó Emecé porque Frías me dijo que quería publicar un libro mío. Le respondí que no tenía nada. Entonces me dijo: 'Pero busque en los cajones; siempre hay algo.' Al día siguiente, un domingo lluvioso, no tenía nada que hacer; me puse a reunir mis papeles y me encontré con que tenía un libro de fragmentos. Entonces se lo entregué." (en Jean de Milleret, op. cit.) "Creo que (el prólogo) es el mejor que he hecho, ¿verdad? Me refiero a la idea de estar hablando a Lugones y, de repente, el lector se da cuenta de que Lugones está muerto, que la biblioteca no es mi biblioteca sino la de Lugones. Y entonces, después de haber creído y destruido todo ello, lo reconstruí otra vez diciendo que, después de todo, mi hora llegará y entonces, en cierto sentido, coexistiré venos, ¿no? Creo que es bastante bueno, ¿eh? Además, creo que es bueno porque se siente que está escrito con emoción, al menos eso espero. Quiero decir que no se piensa que es un ejercicio, ¿verdad?" (en Richard Burgin, op. cit.)

1965 Publica *Para las seis cuerdas*, conjunto de milongas, que más tarde musicalizaría Astor Piazzolla y cuya puesta en musicalizaría Borges. "Las milongas se han escrito solas. Yo he recorrido los corredores de la Biblioteca Nacional, he caminado por las calles del barrio sur, que quiero tanto; por el norte y por el centro, y de pronto he sentido que algo estaba por ocurrir. Entonces he tratado de aguzar el oído, he tratado de no intervenir y luego he comprendido que lo que estaba ocurriendo era una milonga. Y las milongas se han compuesto solas y creo que no he tenido necesidad de escribirlas; habré cambiado una o dos palabras, pero no más." (en María Ester Vázquez, op. cit.) "Oh Piazzolla! Piazzolla, ¿qué tiene de tan gof? Es el último que puede haber... Bueno, en realidad, yo he tenido problemas con él. Le paso música a una milonga, pero de milonga no tiene nada." (en "Yo quería ser el hombre invisible", reportaje de María Ester Gili, revista *Crisis*, Nº 13, mayo de 1974)

1966 Reordena su obra poética en un tomo de la editorial Emecé que, bajo ese nombre, incluye los textos escritos entre los años 1923 y 1966.

1967 Viaja a los Estados Unidos, invitado por la Fundación Charles Eliot Norton, para dictar un curso de poesía en la Universidad de Harvard. Da conferencias en otras universidades y lee sus poemas en centros culturales. "Cuando llegó el día de su última charla en Harvard, Borges era el héroe literario de Cambridge. Sé que en todo el país fue recibido con el mismo entusiasmo. En Cambridge, escritores como Robert Lowell, Robert Fitzgerald, Yves Bonnefoy, John Updike y Bernard Malamud asistieron a sus charlas e hicieron cola para conocerlo. John Barth dijo que Borges era el hombre 'que había reemplazado a Joyce y Kafka.'" (en Richard Burgin, op. cit.)

1968 Publica en Emecé *El otro*, el mismo (1930-1967), reedición de sus primeros libros, sujeta a numerosas modificaciones. (Sigue en pág. 18)

(Viene de pág. 17)

caciones. Ese mismo año publica *Elago de la sombra*, que reúne poemas y prosas. Traduce parcialmente *Hojas de Hierbo*, de Walt Whitman, que publica Juárez Editor, con ilustraciones de Antonio Berni.

1972 *El oro de los tigres*, prosa y verso.

1975 *La rosa profunda*, treinta y seis nuevos poemas ilustrados por Horacio Butler. "Al recorrer las pruebas de este libro, advertir con algún desagrado que la ceguera ocupa un lugar plañidero que no ocupa en mi vida. La ceguera es una clausura, pero también es una liberación, una soledad propicia a las invenciones, una llave y un álgebra." (J. L. B. en el prólogo a *La rosa profunda*)

1976 *La moneda de hierro*. "Sé que este libro misceláneo que el azar fue dejándome a lo largo de 1976, en el yermo universitario de East Lansing y en mi recobrado país, no valdrá mucho más ni mucho menos que los anteriores volúmenes. Este módico vaticinio, que nada nos cuesta admitir, me depura una suerte de imputación. Puedo consentirme algunos caprichos, ya que no me juzgarán por el texto sino por la imagen indefinida pero suficientemente precisa que se tiene de mí." (en el prólogo a *La moneda de hierro*)

1977 *Historia de la noche*. "De cuantos libros he publicado, el más íntimo es éste. Abunda en referencias librescas; también abundó en ellas Montaigne, inventor de la intimidad. Cabe decir lo mismo de Robert Burton, cuya inagotable *Anatomy of Melancholy* —una de las obras más personales de la literatura— es una suerte de centón que no se concibe sin largos anaqueles. Como ciertas ciudades, como ciertas personas, una parte muy grata de mi destino fueron los libros. ¿Me será permitido repetir que la biblioteca de mi padre ha sido el hecho capital de mi vida? La verdad es que nunca he salido de ella, como no salió nunca de la suya Alonso Quijano." (en el Epílogo a *Historia de la noche*)

1978 Emecé publica *Obra poética (1923-1976)*, en la cual muchos de los poemas ya publicados sufren nuevas modificaciones.

1981 Publica *La cifra*, poemas y prosas breves.

1982 Publica Espasa Calpe *Nueve ensayos dantescos*.

1985 Publica *Los conjurados*, poemas y prosas breves, en Alianza Editorial. "Yo escribí ese libro, no corregí las pruebas, tengo una idea un poco vaga de su contenido; sé que me habían pedido treinta composiciones y llegué a cuarenta, y traté de ordenarlas de un modo... Bueno, por ejemplo, a las composiciones parecidas las puse una al lado de la otra, para que no se descubrieran sus peligrosas afinidades. Pero supongo que un libro mío no puede ser muy distinto de otro, supongo que a mi edad ya se esperan ciertos temas, cierta sintaxis, y es que quizá se espere la monotonía también; y si no soy monótono, no satisfago. Quizá un autor a cierta edad tenga que repetirse. (...) En mi caso, creo que el hábito más evidente es la enumeración, *inof*, creo que es uno de mis hábitos, y a veces me ha salido bien, y otras veces, digamos, un poco menos bien. Yo habré sin duda hábitos sintácticos, que yo no conozco; seguramente todo escritor, a medida que pasa el tiempo va empobreciendo su vocabulario, o simplificándolo." (en el *Libro de diálogos con Osvaldo Ferrari*, 1986)

Borges dijo

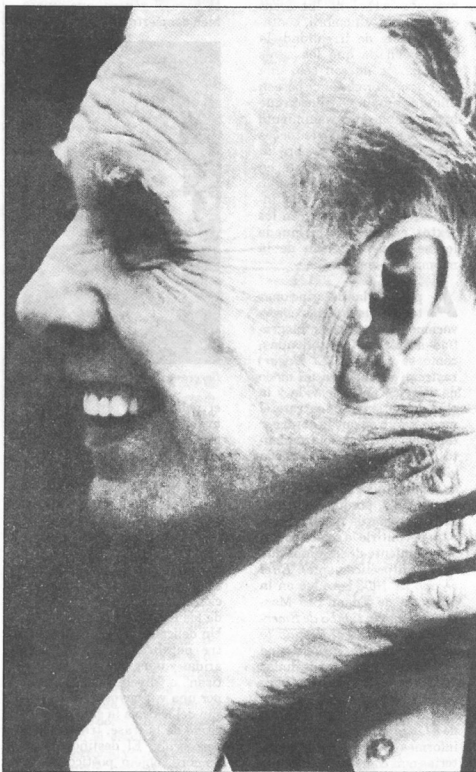
Borges consintió en la publicación de no menos de quince libros de diálogos y reportajes. En algún momento manifiesta que esa es también una forma de escribir ensayos. A partir de tal premisa, el siguiente artículo intenta rastrear qué lugar le cabe a la poesía en esos libros y cómo lo que Borges leyó, y su manera de leer, pueden ser considerados puntos de partida para la construcción de su propia obra.

por Jorge Fondebrider

Puede afirmarse sin temor a caer en la exageración que entre los escritores contemporáneos Borges ha sido uno de los más entrevistados en el mundo entero. Valga a este respecto la siguiente estadística parcial: en *El diccionario de Borges*, Carlos R. Stortini, compilador del volumen, contabiliza sólo en diarios, revistas y publicaciones periódicas nacionales ciento veinticinco reportajes realizados entre 1980 y 1986, vale decir unas veintidós entrevistas anuales, lo que da casi dos por mes a lo largo de cinco años y medio (Borges murió en junio de 1986); o sea mucho más que el espacio otorgado por "los medios" a las vedettes del espectáculo o del deporte, a la mayoría de los políticos y otros representantes del "quehacer nacional", incluido Sábato.

La lista de Stortini, repito, es muy incompleta, pero no obstante deja suponer un público ávido de Borges y, claro, una legión de reporteros siempre dispuesta a registrar lo último, que en el caso de las personas famosas de edad avanzada puede muy bien ser tomado literalmente. A propósito de los entrevistadores, Borges respondió en los siguientes términos a María Esther Vázquez sobre lo que él pensaba de la gente que le hacía reportajes: "En general, sospecho que estoy dejándome estafar por ellos. Ellos cobran por los reportajes; no me pagan un centavo... Pero la televisión es lo peor. Lo someten a uno a incomodidades basadas en la idea de que uno desea ser visto y yo no me considero especialmente lindo... No tengo ganas de que me vean." Su amiga preguntó entonces por qué aceptaba, a lo que Borges respondió: "Porque no puedo decir que no; es un defecto mío." Supongo que sería ingenuo tomarlo a Borges al pie de la letra, sobre todo cuando existen en castellano no menos de quince libros de conversaciones con él, muchos de los cuales prologó generalmente con palabras agradecidas que, a modo de sello o estampilla, legalizan sus dichos. Las razones, entonces, habrá que buscarlas también en otra parte. Se me ocurre que un posible principio haya sido expresado por el mismo Borges en el diálogo con Osvaldo Ferrari sobre Dante. En alguna parte de esa conversación Ferrari interroga a

Borges sobre sus ensayos, a lo que Borges responde: "Sí, pero ahora lo he dejado de lado, porque pienso que el ensayo corresponde a las opiniones; las opiniones me parecen tan cambiantes y tan delzables... no sé si volveré a escribir un ensayo en mi vida, posiblemente no, o lo haré de manera indirecta,



Borges en una foto de la revista Time en 1960

como lo estamos haciendo ahora los dos." Asimismo, en otro diálogo con Ferrari —esta vez sobre Sócrates— Borges se refiere a sí mismo como a "un modestísimo Pitágoras del Cono Sur de Sudamérica."

Quizás la edad avanzada, la ceguera y el cansancio, sumados a su deseo de modificar o de insistir sobre puntos de vista pasados hayan llevado, con la cuota de azar correspondiente y con el sí fáctic que Borges se atribuye como defecto, a tanta locuacidad transformada en libro. Porque conversar se conversa en cualquier circunstancia —sobre todo cuando sobran evidencias del importante lugar que Borges asignaba a la

charla—, pero de ahí a admitir la posibilidad de un libro que reúna lo conversado hay que andar todavía un largo trecho, y no todo puede atribuirse a una amabilidad excesiva. Habrá pues que concluir que, a partir de cierto momento de su vida, Borges "ensaya" conversando.

LAS CONVERSACIONES

Los libros de conversaciones comienzan siendo largos reportajes que, ya sea con la excusa de emisiones radiales, ya con el descubrimiento por parte de los entrevistadores de que Borges es un filón inagotable —y en algún caso, un pasaporte a esos quince minutos de fama que Andy Warhol decía le

ria también. Es decir, se piensa para los temas, se abandona la intersección." A su vez, en "Diálogo sobre el culto de los libros", Borges manifiesta: "Platón dice que los libros parecen cosas vivas, pero que sucede con ellos lo que sucede con su vida, Borges 'ensaya' conversando. (...) Entonces, precisamente para que el libro contestara, él inventó el diálogo, que se anticipa a las preguntas del lector y que permite una ramificación del pensamiento y una explicación."

Dice Borges:
"Cuando Platón inventa el diálogo, se ramifica en diversas personas"

Creo que, de alguna manera, la forma del diálogo, su posible azar, su naturaliza digresiva le permiten a Borges ocuparse de una enorme variedad de temas, así como también de una serie de ideas —a veces antagonistas— que, en más de una ocasión, abren paso a las enormes posibilidades de la contradicción y de la arbitrariedad. El mismo Borges, en "Diálogo sobre los prólogos", se ocupa de aclarar que cuando un hombre está vivo no debe atenerse a lo que dice o escribe, sino a lo que sigue pensando.

LOS CONVERSADORES

Como a nadie se le escapa, un diálogo necesita de dos personas. En algunas oportunidades los libros de diálogos de Borges son más bien monólogos: el entrevistador es una presencia algo patética que mimata el gesto de Borges agregándole una cuota de vanidad personal y la consiguiente vergüenza ajena del lector. Otras veces el entrevistador sabe —por educación, cultura u oficio— cumplir el papel de estímulo para motivar las respuestas de Borges. Comprende que debe hacerse cargo de las digresiones, muchas veces más interesantes que la charla misma. A mi gusto, es el caso de María Esther Vázquez —que a la inteligencia de sus preguntas agrega la suplementaria cuota de intimidad, revelándonos a un Borges distendido, sincero—; ocurre otro tanto con Fernando Sorrentino⁹, y en menor grado, con Osvaldo Ferrari¹⁰.

En el extremo opuesto puede ubicarse a Orlando Barone¹¹, a Antonio Carrizo¹², a Roberto Alifano¹³ y a Néstor J. Montenegro¹⁴. En un territorio intermedio encontramos a Georges Charbonnier¹⁵ y a Richard Burgin¹⁶, autor de un volumen acaso sobrevalorado. Jean de Millere¹⁷, tercero en la lista de los conversadores extranjeros, es un prodigio de pedantería y autoritarismo, siempre dispuesto a ponerse al

corresponden a todo el mundo—, poco a poco van asumiendo la estructura de diálogos. Borges mismo podía establecer cuándo una entrevista era exclusivamente "de actualidad" y cuándo podía llegar a convertirse en un diálogo. Si el diálogo sucede, el modelo puede rastrear en Platón. En "Diálogo sobre los diálogos" Borges le señala a Ferrari, su interlocutor, que: "Cuando Platón inventa el diálogo es como si él se ramificara en diversas personas; entre ellas Sócrates también, y no sólo Sócrates. Su pensamiento se ramifica; se consideran las diversas opiniones posibles, y de algún modo se reemplaza el dogma, y la plega-

mismo nivel de su entrevistado (las preguntas, por ejemplo, son mucho más largas que las respuestas, a veces monosilábicas).

No obstante lo dicho, aun en los pocos libros Borges realiza el gasto mayor. Su afabildad, su sentido del humor, sus buenas maneras y su cortesía consiguen siempre —casi siempre, no exageremos— sacar las papas del fuego y elevar el nivel varios metros por encima de las cabezas de sus peores entrevistadores.

LA POESÍA

La imagen que se recoge de Borges en los libros de conversaciones es la de un poeta antes que la de un narrador. Borges parece complacido de que así sea, precisamente porque eso es lo que buscaba. Para ello se refiere a la literatura como poesía, idea hecha a su medida ya que de tan tradicional resulta moderna.

En 1965, interrogado por Charbonnier sobre cómo reconocer cuándo se está en presencia de la literatura, Borges responde inmediatamente: "Creo que sentimos la poesía como la música, como el amor, o como la amistad, o todas las cosas del mundo. La explicación viene después." Sólo cuando interviene la idea de forma establece alguna diferencia entre prosa y verso. A la manera antigua incluye en el rango de poeta a todo aquel que escriba lo que luego se interprete como poesía. En 1985, en el "Diálogo sobre la inteligencia en el poeta", Borges comenta a Ferrari que su manera de modificar la realidad se llama fábula, cuento, relato y también poema. Vuelve a hablar de modalidades literarias, no de literatura. La aclaración explícita de esta manera de concebir las cosas puede rastrearse en "La pasión literaria", conversación de 1977 en la que participaron Raimundo Lida y María Esther Vázquez, donde Borges abre la charla diciendo: "Veo a la literatura como un hecho y no como una serie de hechos."

Frete a la búsqueda de razones pseudocientíficas de Charbonnier, Borges responde que reconoce la poesía de manera física: "Hay algo que cambia en mí. No me atrevo a hablar de la circulación de mi sangre o del ritmo de mi respiración, pero hay cosas que en seguida siento como pertenecientes a la poesía." Estas mismas razones, pero amplificadas, son las que refiere a Roberto Alfano en 1984 cuando señala que sigue pensando que "la poesía es el hecho estético: es decir, que la poesía no es un poema. Porque qué es un poema: es tal vez sólo una serie de símbolos. La poesía, yo creo, es el hecho poético que se produjo cuando el poeta lo escribió, cuando el lector lo lee, y siempre se produce de un modo ligeramente distinto. Cuando eso sucede, a mí me parece que lo percibimos. La poesía es un hecho mágico, misterioso, inexplicable, aunque no incomprensible. Si no se siente el hecho poético cuando se lee, quiere decir que el poeta ha fracasado (...). Primero sentimos la emoción y después la explicamos o tratamos de explicarla. Al mismo tiempo, para sentir esa emoción es necesario que la sienta que corresponde a una

emoción. Es decir, si leamos un poema como un juego verbal, la poesía fracasa; lo mismo si pensamos que la poesía es sólo un juego de palabras. Yo diría más bien que la poesía es algo cuyo instrumento son las palabras, pero que las palabras no son la materia de la poesía. La materia de la poesía —si es lícito que usemos esta metáfora— vendría a ser la emoción. Y esa emoción tiene que ser compartida por el lector. (...) Si sentimos placer, si sentimos emoción al leer un texto: ese texto es poético. Si no lo sentimos, es inútil que nos hagan notar que las rimas son nuevas, que las metáforas han sido inventadas por el autor o que responde a una corriente tal. Nada de eso sirve." El tema no es nuevo en Borges. En 1930, en "La supersticiosa ética del lector" ya lo había desarrollado. En las conversaciones Borges corrige el tono combativo de su ensayo volviendo sus opiniones menos sentenciosas, lima asperezas y simplifica el barroquismo con el que se expresó en su juventud. Y aunque se muestra consecuente con sus puntos de vista de cincuenta años atrás recurre al diálogo, esa otra modalidad del ensayo, para ajustarse a la manera despojada y esencial característica de su última producción.

EL LECTOR COMO POETA

En el último párrafo que acabo de citar Borges afirma —vale la pena repetirlo— que la materia de la poesía es la emoción. Y agrega: "Si sentimos placer, si sentimos emoción al leer un texto: ese texto es poético." Asimismo, en el diálogo "Los clásicos a los 85 años", Ferrari le recuerda a Borges que "el leer a Shakespeare es, mientras dura la lectura, según usted, ser Shakespeare", a lo que Borges contesta: "Sí, y en el caso de un soneto, por ejemplo, uno vuelve a ser el que lee el autor cuando lo redactó, o cuando lo pensó. Es decir, en el momento en que decimos 'Polvo serán, mas polvo enamorado', somos Quevedo, o somos algún latino —Propercio— que lo inspiró a Quevedo." En "Diálogo sobre Plaubert" Borges amplifica la idea: "Mi destino es, evidentemente... y, un destino literario; hubiera sido más prudente que yo me limitara a leer y no a escribir. Pero parece difícil, ¿no?, parece que la lectura lleva a la escritura, o, como dijo Emerson: 'La poesía nace de la poesía.' Por último, en el "Nuevo diálogo sobre la poesía", Ferrari recuerda algunas ideas que Borges ya había expresado, entre ellas que cualquier poesía que se base en la verdad, tiene que ser buena. Borges replica: "Y... habría que decir en la verdad, o en la absoluta imaginación ¿no?, locual es lo contrario bueno, no, pero es que la imaginación tiene que ser verdadera también, en el sentido de que el poeta debe creer lo que imagina. Yo creo que lo fatal es pensar en la poesía como un juego de palabras, aunque eso podría llevar a la cadencia a la vez. Creo que es un error, ¿no?" Ferrari, entonces, pregunta a Borges si lo que le interesa en particular es la verdad emocional. Borges dice que mientras escribe debe creer en lo que escribe, y termina citando a Coleridge, "que dijo que la fe poética es la suspensión ma-

mentánea de la incredulidad". Me parece evidente que la cita vale tanto para el poeta como para el lector.

Todas estas ideas —que hoy en día parecen obvias, pero que antes de Borges no lo fueron tanto— podrían resumirse en que escribir y leer son operaciones, si no análogas, complementarias; ambas conducen a la poesía que, ya se vio, es un hecho cuyas manifestaciones varían de individuo en individuo. Los lectores, en tanto individualidades, pueden —y deben— hacer caso omiso de lo dictaminado por el consenso ya que un texto es poético cuando lo percibimos como tal. Por supuesto, la percepción es íntima, enteramente personal. La poesía sucede según las posibilidades de cada lector, lo cual me parece una prueba extraordinaria de sentido común. Borges aboga por un principio de placer que la mayor parte de los lectores ha ido olvidando. Recomendando una lectura hedónica, según manifiesta en "La pasión literaria": "Soy un lector hedónico; la lectura histórica puede ser necesaria para un comentario crítico, pero lo que uno debe pedir de los libros —lo obtiene siempre en el caso de Cervantes y, a veces, en el de Quevedo— es el placer y eso lo más importante que la literatura puede darnos. Mucho más importante que los datos biográficos, que las fechas, que las bibliografías que, en ocasiones, interpeenan el acceso a los libros". Borges, nuevamente, desarrolla en los diálogos una vieja idea que ya había enunciado con anterioridad. En su artículo sobre Paul Groussac (incluido en *Discusión*, 1932), Borges escribió: "Jamás consentí que mi sentimiento del deber interviniera en afición tan personal como la adquisición de libros, ni probé fortuna dos veces con autor intratable." Lo que sigue, entonces, se centra en la lectura que Borges hizo de la poesía.

EL POETA LECTOR DE POESÍA

Borges confiesa a Richard Burgin "Siempre he sido un lector más que un escritor." Y ya se vio el papel eminentemente activo que Borges reserva a los lectores. Hay que pensar, entonces, que en buena medida habla de su propia experiencia. Por si hicieran falta mayores pruebas además de las contenidas en poemas, relatos, cuentos, ensayos, prólogos y conferencias, los diálogos de Borges son ricos en nombres y en citas que permiten establecer —generalmente por comparación con sus escritos— cómo leyó y cuánto de todo eso le sirvió luego para la realización de su propia obra.

Intentar un somero recorrido por los temas, los textos y por los autores citados resulta una tarea que excede el marco de este comentario. Lo dicho espero me exceptúe de la obligación de ser exhaustivo. Temas como la inspiración, Shakespeare, la metáfora, Dante, la épica anglosajona y la poesía gauchesca están ausentes en los párrafos que siguen. Por otra parte, la concepción de literatura y de poesía en Borges, salvo excepciones plantea, como ya se vio, la ausencia de una distinción precisa. De todos modos, y corriendo el riesgo de

una generalización grosera, pueden rastrearse grupos de interés.

La actitud de Borges hacia los clásicos indica una particular disposición de lectura. En "Los clásicos a los 85 años" Borges dice: "Yo creo que un libro clásico no es un libro escrito de cierto modo. Por ejemplo: Eliot pensó que sólo puede darse un clásico cuando un lenguaje ha llegado a una cierta perfección; cuando una época ha llegado a cierta perfección. Pero yo creo que no: creo que un libro clásico es un libro que leemos de cierto modo. Es decir, no es un libro escrito de cierto modo, sino leído de cierto modo; cuando leemos un libro como si nada en ese libro fuera azaroso, como si todo tuviera una intención y pudiera justificarse, entonces, ese libro es un libro clásico." Responde a esta definición los filósofos presocráticos, Homero —el de *La Odisea*; no el de *La Iliada*, al que Borges critica duramente—Virgilio, Lucrecio, Dante, Shakespeare, Cervantes, etc.

Respecto de la literatura española, con la única excepción de Góngora y Quevedo, Borges mantiene constantes sus opiniones. En 1963, hablando con María Esther Vázquez sobre una antología de poesía que proyectaba con Adolfo Bioy Casares, se refiere al Duque de Rivas y dice que: "en toda su obra no encontramos un momento de ternura, de emoción, ni siquiera de arrogancia. No hallamos nada; sólo una acumulación de palabras inexplicables. (...) Eso no nos pasó ni con Rosalía (de Castro), ni con los orígenes, ni con el Siglo de Oro, ni con los barrocos. Pero los bastos XVIII y XIX fueron bastante pobres, pese a algunos nombres honrosos." En 1967 dice a Jean de Milleret que "a excepción del *Romancero*, de Fray Luis de León, de San Juan de la Cruz, del *Cervantes* de Don Quijote" la literatura de España es más bien desfavorable: "En ella sólo puede elegirse entre la hiperbole, que no es sino una forma de la indiferencia, y un realismo chato que nunca alcanza la visión alucinatoria de Dickens, de Dostoievski, de Zola o de William Faulkner." En 1974 comenta a Fernando Sorrentino que: "El Cid me parece un poema muy pesado y de escasa imaginación. Usted piense, siglos antes, en el alieno heroico que hay en la *Chanson de Roland*. Usted piense en la épica anglosajona y en la poesía escandinava. El Cid realmente es un poema muy lento, hecho con una gran torpeza." Interrogado sobre el Arcipreste de Hita, Borges se despacha: "No creo que sea un autor muy importante. Ahora, San Juan de la Cruz sí es un gran poeta, desde luego. Y Garcilaso, también. Pero Garcilaso, ¿qué era?: era un poeta italiano extraviado en España. Tanto es así, que sus contemporáneos no lo entendían."

Es por todos conocida la tirria que García Lorca despertaba en Borges; lo calificó de "andaluz profesional". Tampoco le gustaba León Felipe, de quien se burla por haber traducido a Whitman en "malas coplas castellanas". A Ramón Gómez de la Serna le reconoce algún mérito, aunque considera que sus *Greguerías* fueron algo así como un divertimento (Sigue en pág. 20)

Diccionario

Borges opinó muchas veces de manera contradictoria sobre poetas contemporáneos y clásicos a lo largo de su vida. Estos —extraídos de reportajes, conferencias, artículos y otros textos— son algunos ejemplos.

Oliverio Girondo

Es innegable que la eficacia de Girondo me asusta. Desde los arrabales de mi verso he llegado a su obra, desde ese largo verso mío donde hay puestas de sol y vereditas y una vaga niña que es clara junto a una balaustrada celeste. Lo he mirado tan hábil, tan apto para desgajarse de un tranvía en plena largada y para renacer sano y salvo entre una amenaza de klaxon y un apartarse de viandantes, que me he sentido provinciano junto a él. Antes de empezar estas líneas, he debido asomarme al patio y cerciorarme, en busca de ánimo, de que su cielo rectangular y la luna siempre estaban conmigo.

Reseña a *Calcomanías*, de Oliverio Girondo, en revista *Martín Fierro* (1924-1927), antología y prólogo de Beatriz Sarlo, Carlos Pérez Editor, Bs. As., 1969.

Oliverio Girondo, como escritor, nunca contó mucho. Oliverio Girondo financió la revista *Martín Fierro*, pero la obra personal de él... Yo no creo que él le haya dado ninguna importancia tampoco. Creo que a él le interesaba más la tipografía, la imprenta. Lo que él escribía, ¿qué era? Más o menos greguerías, en fin... No sé: no era un poeta importante como Horacio Rega Molina, digamos, o como Norah Lange.

En Fernando Sorrentino. *Siete conversaciones con J.L.B.*, 1973.

(A Girondo) Yo no lo incluiría en una lista de poetas. El tampoco. Era un individuo, bueno... que no desafiaba el escándalo, la publicidad. Hacía ediciones de lujo de sus obras. Cosa que uno no debe hacer: hay que dejar que los otros las hagan. Era... La verdad es que yo lo he conocido poco. Era un individuo muy sonoro para mí. Demasiado seguro de sus opiniones. Tuvo la suerte de casarse con Norah Lange, que ha dejado un libro excelente: *Cuadernos de infancia*. Tenía mucho más talento que él, desde luego.

En *Borges el memorioso. Conversaciones de J.L.B. con Antonio Carrizo*, 1982.

Oliverio simulaba libros que consistían sobre todo en páginas en blanco, cartulinas. Si le publicaban las obras completas, bueno, no llegarían a una página. ¿Si hay un posible paralelismo conmigo? Pero no, yo alguna página rescatable creo haber escrito. Oliverio era un infeliz. Xul Solar en cambio era un hombre de genio. El se refía de Xul Solar y después lo plagió tardíamente en un libro que se llama *En la masmedula*. Un vez recuerdo que nos reunimos los miembros de (Sigue en pág. 20, col. 1)

(Viene de pág. 19, col. 5)

la revista *Martin Fierro* y dijimos ¡cuál es el más flojo!, algunos pensaban en un escritor, Pifero, que murió, pero en general dijimos que el más flojo era Oliverio Girondo. Él estaba muy interesado en la venta de los libros, fue uno de los precursores de la promoción, que se ignoraba entonces. Yo publiqué mi primer libro, *Fervor de Buenos Aires*, en el año 23, y no se me ocurrió mandar un solo ejemplar a las librerías, o a los diarios, o a otros escritores, o los distribuí entre mis amigos, pero él no, claro, él vino de París y trajo ese concepto comercial de la literatura. Las cartas de Oliverio Girondo no se encuentran, eran como *Finnegans Wake*. Un día me dijo que había conseguido un español macanudo que le corregía los originales, porque cuando se los corregía Ricardo Güiraldes se los llenaba de paréntesis, comas, cremas, diéresis, etc. Y al pobre Oliverio, caramba, eso no le agradaba.

Entrevista realizada por los integrantes de la revista *Xul* en 1983, publicada en "Apunte sobre Girondo", en *Xul*, N° 6, mayo de 1984.

Raúl González Tuñón

Los hermanos González Tuñón lo acusaban a Arit de ignorar el lunfardo. Y entonces Arit contestó —es la única broma que le he oído a Arit: claro que yo he hablado muy poco con él—. "Bueno, dijo, yo me he criado entre gente humilde, en Villa Luro, entre malevos, y realmente no he tenido tiempo de estudiar esas cosas" (...)

F.S.: ¿Le gustan los poemas de González Tuñón?

J.L.B.: Ahora los recuerdo muy poco realmente. Él había hecho unos lindos poemas sobre la guerra civil española, yo creo que hacía lo español mejor que lo criollo, ¿no? Y es muy natural, porque él es hijo de españoles y sentía mucho más lo español que lo argentino.

En Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con J.L.B.*, 1973.

Puedo contar un rasgo personal de Raúl González Tuñón que lo honra. Raúl González Tuñón era... bueno, comunista. Y fue arrestado. Tuvo que pasar algún tiempo en la cárcel. Entonces algunos escritores resolvieron protestar y hablaron con Tuñón. Pero Raúl González Tuñón dijo: "No, el Estado ha obrado bien; yo soy enemigo del Estado, es muy justo que yo esté preso. Han obrado con sensatez; yo no quiero protestar. Ha sido una medida justa, desde el punto de vista de ellos". Y entonces, yo no sé cuánto tiempo pasó de condena. Y esto lo honra desde luego. No recuerdo la obra de González Tuñón. Realmente no.

En *Borges el memorioso. Conversaciones de J.L.B. con Antonio Carrizo*, 1982.

Carlos Mastrorandi

Mastrorandi era esencialmente barroco, pero se resistía a serlo; buscaba la sencillez. Cuando Mastrorandi dice, por ejemplo, "El cansancio era fiel a su voz", quizá es un modo rebuscado de decir: hablaba con voz cansada. En otros casos Mastrorandi logra la sencillez que quería para sus versos. Yo recuerdo estas líneas admirables de su poema *Luz de provincia*: "Un sosiego de estancias perdidas en la dicha". Allí Mastrorandi alcanza su mayor intensidad. (Sigue en pág. 21, col. 5)

(Viene de pág. 19)

vano. A veces critica a Antonio Machado, aunque en diálogo con Carrizo dijo que "Machado es muy superior a Valéry". Asimismo, reivindica a Manuel Machado.

Otro poeta español moderno que menciona siempre con simpatía es Jorge Guillén, a quien asigna el mérito de haber escrito poesía que canta a la felicidad. Por supuesto Borges guarda un respetuoso recuerdo de Rafael Cansinos Assens, a quien reivindicó durante mucho tiempo como uno de sus maestros. En estos dos últimos casos cabría sumar a los motivos literarios otros de índole personal.

ARGENTINOS Y LATINOAMERICANOS

Lugones como Quevedo fue una auténtica obsesión en Borges. A las cuestiones de política literaria de su juventud —burlescas y satíricas, alguna resaca adversa en *Martin Fierro*— sucede un paulatino reconocimiento que incluye un libro sobre Lugones y que culmina en el famoso prólogo que Borges le dedica en *El Hacedor*. La obsesión de Borges con Lugones no deja de llamar la atención. Hay quien la explica por un fuerte sentimiento de culpa y Borges mismo se ocupó de revelar lo que considera haber escrito bajo su influjo, pero esas razones no bastan. Por otra parte, a pesar del enorme respeto que le profesaba, Borges, a lo largo de toda su vida, continuaba juzgando duramente a Lugones al tiempo que lo encomiaba. Un único ejemplo, que no deja de asombrar, registrado en el libro de Carrizo: "Voy a hacerle una confesión. Yo creo que lo que yo escribo ahora no se parece nada a Lugones, ¿no? Sin embargo, cada vez que escribo algo, se lo leo a un amigo y le pregunto: ¿esto se parece... esto le recuerda a Lugones?, y me siento más tranquilo. Porque yo siempre temo estar escribiendo 'pastiche' de Lugones. Estar cometiendo 'pastiche' de Lugones."

Ezequiel Martínez Estrada merece el elogio de Borges, a pesar de que lo asimila a Lugones. Para Borges, Martínez Estrada era un gran poeta, "salvo que Martínez Estrada procede de Lugones y Darío. Y Alfamerte... de Alfamerte."

Uno de los poetas argentinos más admirados por Borges fue Alfamerte. A Borges parecían interesarle particularmente las ideas de Alfamerte: la negación del libre albedrío, la condena del perdón y su asimilación a la soberbia, la condena del cristianismo y su renovación más allá de Cristo, el fracaso como destino del hombre, la ética a ultranza. Comentádosela Osvaldo Ferrari, señala que todo esto "fue dicho a principios de siglo, por un poeta que no sólo escribió los mejores, sino los peores versos de la lengua castellana. El lo dijo en un ambiente del todo indigno de eso, ya que si hay algo que no interesa a los argentinos, yo creo, es la ética."

En el libro de Alfano, Borges también habla bien de Capdevila lamentando el olvido en que cayó su obra. Después del elogio, después de los ejemplos, hay una anécdota significativa. Borges no se priva de comentar que la unidad de medida de

Carlos Mastrorandi para valorar lo irrisorio era "el Capdevila". Borges lo cita a Mastrorandi diciendo: "Notengas ni un Capdevila de duda". Cuenta también el curioso del lenguaje de Capdevila con sus "vive Dios" y sus otras interjecciones igualmente castizas y risueñas.

Quien desee enterarse de otros juicios sobre poetas argentinos, puede recurrir al libro de Carrizo que, en una suerte de "ping pong de preguntas y respuestas", pregunta a Borges por Ricardo Molinari —de quien Borges dijo que su obra "es una obra para elegidos; pero yo no siempre pertenezco a los elegidos"—, por Alberto Girri —"A veces no lo he entendido pero siempre que lo he entendido, lo he admirado. Cada vez que yo he merecido entender un poema suyo, me ha parecido muy bueno. Pero eso no me ha ocurrido siempre. A veces el poema me ha excluido, sin duda por incapacidad mía, no por torpeza suya."—, por Baldomero Fernández Moreno —"Uno de nuestros mayores poetas. (...) Yo creo que nadie ha expresado la llanura de la Provincia de Buenos Aires como él"—, por Enrique Banchs —"No era un hombre original; no innovó, no pertenece especialmente a ninguna escuela. (...) Enrique Banchs escribió simplemente sonetos perfectos, en todos los sentidos de la palabra, no en el meramente técnico."—, por Leopoldo Marechal, por Alfonsina Storni —"una superposición argentina"—, Horacio Rega Molina —"¡Un excelente poeta! ¡Un admirable poeta."—, Vicente Barbieri —"Dígame. ¿Venita barba, Barbieri, no?—", por Carlos Mastrorandi, por Juan L. Ortiz —"No, yo no lo conocía a Ortiz. Yo creo que era una invención de Mastrorandi. Pero me dicen que no. Pero yo no he leído nada de él."—, por Oliverio Girondo, por Enrique Molina —"No lo conozco"—, por Silvina Ocampo, por Francisco Luis Bernárdez, por H.A. Murena, por José Pedroni —"Creo que es santafesino pero... Es todo lo que sé"—, por Nicolás Olivari, por Raúl González Tuñón, por Jacobo Fijman, por Conrado Nalé Roxlo, por César Tiempo. Al final de esta larga lista, Carrizo comenta que la mayoría de los nombrados figuran en la antología de poesía argentina de Tiempo y Signale y que todos fueron hombres de la historia de nuestra poesía. Borges, un poco harto, replicó: "Si, pero la historia de la poesía es la menos importante que puede haber. Lo que importa es la poesía. Todo el mundo puede ser nombrado en la poesía argentina. Sobre todo ahora que padecemos ese mal: la historia, las fechas, las escuelas, la cronología. Todo eso son pequeñas miserias. Lo importante es la poesía, no la historia de la poesía."

Pese a las salvedades que hace sobre la importancia histórica del modernismo —y el Borges viejo está lleno de salvedades—, Rubén Darío no parece importarle demasiado. En el "Diálogo sobre el Modernismo y Rubén Darío" le dice claramente a Ferrari que "en el caso de Darío, me parece que se tan despareja la obra de él... pero yo diría que lo mejor de Darío es lo que se basa puramente en la cadencia de los versos". Borges lo critica por haber escrito demasiados poemas de circunstancia no sentidos. Elogia unos cuantos poemas, señala que después de Darío hubo muchos cambios en la métrica, las metáforas, los temas y el lenguaje, así como también en la sensibilidad, pero no olvida agregar: "Bueno, todo eso claro por obra de Hugo y de Verlaine."

Es necesario recordar que, al criticar duramente al ultraismo, Borges también critica al creacionismo. Huidobro cae en la volateada. De Vallejo no encontré una sola mención en ninguno de los libros. Sobre Pablo Neruda es más explícito. Se lee en Burgin: "Neruda es un buen poeta, un gran poeta. Y cuando aquel hombre ganó el Premio Nobel (Miguel Ángel Asturias), yo dije que se lo debería haber dado a Neruda." No obstante, un poco más atrás en el texto de Burgin, hay más: "Pienso que (Neruda) es un buen poeta, un poeta muy bueno. No lo admiro como hombre, no lo admiro como mezmura, me parece un hombre mezquino." A Gabriela Mistral la líquida diciendo que es una superstición chilena.

mas de circunstancia no sentidos. Elogia unos cuantos poemas, señala que después de Darío hubo muchos cambios en la métrica, las metáforas, los temas y el lenguaje, así como también en la sensibilidad, pero no olvida agregar: "Bueno, todo eso claro por obra de Hugo y de Verlaine."

Es necesario recordar que, al criticar duramente al ultraismo, Borges también critica al creacionismo. Huidobro cae en la volateada. De Vallejo no encontré una sola mención en ninguno de los libros. Sobre Pablo Neruda es más explícito. Se lee en Burgin: "Neruda es un buen poeta, un gran poeta. Y cuando aquel hombre ganó el Premio Nobel (Miguel Ángel Asturias), yo dije que se lo debería haber dado a Neruda." No obstante, un poco más atrás en el texto de Burgin, hay más: "Pienso que (Neruda) es un buen poeta, un poeta muy bueno. No lo admiro como hombre, no lo admiro como mezmura, me parece un hombre mezquino." A Gabriela Mistral la líquida diciendo que es una superstición chilena.

VERLAINE Y LOS OTROS

Hay poetas que obsesionaron a Borges: Walt Whitman —a quien tradujo— fue uno de ellos. Por ejemplo, Carrizo, en un alarde de inteligencia, le preguntó a Borges si Whitman era un literato o un hombre que escribía poemas. Borges respondió: "El fue Mister Whitman, periodista; él fue Walt Whitman, un vagabundo... divino, digamos; y él fue cada uno de sus lectores. Es decir... él es triple, o múltiple. Desde luego, a veces uno lo encuentra al hombre Whitman; pero en general ese Whitman está magnificado y nace, por ejemplo, a veces en Long Island; a veces en el Sur. Habla, por ejemplo, de lo que yo conté en Texas, cuando era chico; jamás estuvo en Texas. Y es cada uno de sus lectores. Es decir, que Whitman es usted y es Roy Bartholomew y soy yo, también. Nosotros somos por lo menos una tercera parte de Whitman. Y él ha logrado eso, que ningún otro escritor ha logrado. Hacer que el lector sea un personaje a su vez. Ningún otro poeta ha intentado eso. Se ha imitado el estilo de Whitman, la entonación de Whitman, la versificación de Whitman, pero no esa tentativa heroica, realmente, e impar, de ser tantos personajes a la vez."

Edgar Allan Poe es otro caso. En cada conversación sobre los orígenes del cuento policial Poe es referencia obligada. Diría incluso que de la impresión de que Borges tuviera desde siempre preparada una pequeña conferencia sobre Poe. De hecho, en *Borges oral*, la recopilación de conferencias dictadas en la Universidad de Belgrano, hay una en la que Poe ocupa buena parte de la exposición. Pero lo que nos interesa aquí es la crítica de Borges a "Filosofía de la composición", la justificación que Poe escribió para su famoso poema "El cuervo". Borges, a lo largo de los diálogos, descrece de la misma y ensaya una explicación de orden psicológico sobre las razones ocultas detrás de la coartada intelectual de Poe. "Si la técnica sirve para algo —señala Borges a Charbonnier en

1965—, debe también servir para producir puros sollozos. O versos que den esa idea. Lo que viene a ser lo mismo para el lector, porque el lector no sabe qué medio empleó el poeta. Y tampoco el poeta lo sabe. Por ejemplo, el célebre ensayo de Poe sobre la composición del poema "El cuervo" es evidentemente falsificado. Si hubiera procedido así, no habría escrito el poema. Habría escrito un número indefinido de poemas. Y además hay otra cuestión a la que no se responde: ¿por qué Poe quería escribir de esa manera? ¿Qué necesidad había de escribir esta historia del duelo que repite su nombre? ¿Del amante cuya amante ha muerto? ¿De la bibliotecaria? Pienso que todo esto debió satisfacerlo de alguna manera. Si no, no habría escrito el poema. O lo que es lo mismo, toda la reconstrucción lógica que hizo la hizo por épatar le bourgeois. O quizá porque siendo él mismo profundamente romántico, siendo un gran poeta romántico, quería ser otra cosa: ser también una especie de Auguste Dupin, de detective muy inteligente y fuerte. Cosa que no era..." (Me parece pertinente copiar aquí unas líneas pertenecientes a "El Aleph" en donde el Borges personaje juzga los empeños poéticos de Carlos Argentino Daneri: "Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otros.") Veinte años después de la entrevista con Charbonnier, en el diálogo con Osvaldo Ferrari "Sobre los poetas de New England", Borges dijo: "Poe, como poeta, es un poeta menor, aunque fuera naturalmente un hombre de genio."

En este último diálogo citado, Borges dice volver siempre a Whitman y a Emerson. Ferrari pregunta con alguna incredulidad si Borges se refiere a Emerson como poeta, a lo cual se le responde: "Como poeta yo diría, para mí ante todo como poeta; yo prefiero —sé que este es un capricho mío— pero yo prefiero su poesía a su prosa, me parece que su poesía es más esencial. Además, es profundamente original, pero espontáneamente original, no escandalosamente original; espontáneamente distinta de todo lo que se llama poesía. Sin que se sienta, sin embargo, una rebelión: es como si él se expresara naturalmente de ese modo frío, de ese modo reservado —porque la reserva también puede ser una virtud poética, siempre se supone que no; que el poeta tiene que ser efusivo y tiene que confesar... pero es que la reserva constituye gran parte del carácter de mucha gente."

Sobre el resto de la poesía norteamericana Borges es muy parco. Tiene, sí, palabras de elogio para Emily Dickinson, para Edgar Lee Masters y apenas menciones de cortesía —cuando alguien le pregunta— para William Carlos Williams, Wallace Stevens y prácticamente nadie más. Pound, parece evidente, no le gustaba nada o, a lo sumo, lo apreciaba por sus ideas sobre la traducción. A Eliot lo menciona mucho, pero siempre como ensayista. No es curioso. El mismo tipo de reflexión presente en los ensayos de Eliot fue paralela-

mente emprendida por Borges en los suyos (se me ocurre que un buen trabajo de tesis podría demostrar esta hipótesis). A veces Borges disiente, pero por lo general Eliot es visto como el contrincante ideal. Robert Frost, en cambio, le gusta como poeta. En diálogo con Ferrari, Borges dice: "Yo creo que a Frost uno debe verlo como discípulo de Robert Browning, el poeta inglés. En todo caso, yo creo que él surge de la obra de Browning, de los hábitos poéticos de Browning."

Robert Browning es un poeta que parece haberle importado a Borges. Como Eliot y Pound, como tantos otros, Borges encontró en el monólogo interior de los poemas de Browning un elemento decisivo para desarrollar propios proyectos. En el libro de Burgin hay una página sugestiva a este respecto: "Me pregunto si Browning, en lugar de escribir poesía—desde luego debió haber escrito poesía—, pero creo que muchas de las obras de Browning hubiesen dado mayor resultado, al menos en lo que concierne al lector, si hubieran sido escritas como cuentos. (...) Yo pensaba en Robert Browning como precursor de toda la literatura moderna. Hoy en día ya no pensamos así porque estamos desilusionados por (...) el más rico también—es el libro de Carrizo. Allí el locutor amenaza sus audiciones con la lectura de poemas de Borges que Borges comenta. No hay desperdicio; es más, podría decirse que a Borges le agrada el ejercicio, aunque se trate de poemas propios. En "Diálogo sobre el culto a los libros", Borges comenta a Ferrari que "la música del verso requiere ser aunque sea murmurada; pero en todo caso tiene que oírse (costumbre que) desde luego ahora está perdiéndose, ya que la gente está perdiendo el oído. Desgraciadamente todos son ahora capaces de lectura en voz baja, porque no oyen lo que leen; pasan directamente al sentido del texto."

La poesía francesa no parece haberle interesado demasiado a Borges. En la entrevista de De Milleret recuerda sus lecturas ginebrinas de los simbolistas, recita a Rimbaud, manifiesta algún cariño hacia Apollinaire y prácticamente nada más. En otros diálogos cita las intenciones de Mallarmé como ejemplo de intelectual, pero no dice nada de su poesía. En cuanto a Victor Hugo, hay, por lo menos, dos menciones significativas: una a De Milleret: "En Hugo se percibe un poco la créa. La obra de arte que pág., el artificio, en suma. Pero era muy, como se dice en inglés, self conscious, es decir, que nunca se abandonaba en la poesía. Acaso fuera una especie de pudor, de orgullo o de timidez", la otra a Carrizo: "Victor Hugo es un gran escritor. No se puede hablar mal de Victor Hugo. Es un hombre de genio, ¿no? Sobre todo del poeta Hugo. Las novelas, ahora, resultan más difíciles." Paul Valéry es otro plato fuerte. En muchos de los ensayos de juventud, así como en alguna reciente publicada en la revista *El Hogar*, Borges se maneja con ambigüedad y sorna; festeja, en cierto modo, el esfuerzo de Valéry y se burla de él al mismo tiempo. En sus conversaciones con Charbonnier es respetuoso y, no obstante, se permite las siguientes palabras: "Valéry habría querido ser Monsieur Teste. Evidentemente, no era Monsieur Teste. Nadie es Monsieur Teste. Ni siquiera sabemos si los Messieurs Teste son deseables. No serían más que monstruos." Más tarde, ya sin ambages, manifestará a Antonio Carrizo que "Valéry es una superestación francesa." Finalmente, en diálogo con Ferrari, dirá que se trata de un muy buen poeta.

En sus lecturas de poesía Borges se manifiesta sujeto a diversas pasiones. Dante, claro, es una de ellas. También Virgilio y Shakespeare. Sin

embargo, hay nombres que se constituyen en devociones. Tal es el caso de Paul Verlaine, acaso su poeta favorito. Interrogado por Carrizo sobre la elección de un poeta entre todos los poetas, Borges dice: "¿Un poeta?... Yo, así, inmediatamente, vacilaría entre Virgilio... Shakespeare... Verlaine... ¿Por qué no Verlaine, al fin de todo? Porque Verlaine es simplemente eso. En cambio Virgilio es otra cosa; Virgilio escribe esa larga novela épica o epopeya, la Eneida. ¿Shakespeare? Shakespeare es menos Shakespeare que Macbeth, o que las Parcas, o que Lady Macbeth, o que Hamlet. En cambio, Verlaine es simplemente un poeta. Simplemente... Caramba, ¿le parece poco? Puramente un poeta, habría que decir."

BORGES LECTOR DE BORGES

Aunque confesó cuidar mucho su biblioteca para justificar la ausencia de sus libros en ella, aunque utilizó un inmenso arsenal retórico para mostrarse modesto, es evidente que, por voluntad propia o accidente, Borges tuvo que juzgar en más de una oportunidad sus propios poemas. El mejor ejemplo de ello —y el más rico también— es el libro de Carrizo. Allí el locutor amenaza sus audiciones con la lectura de poemas de Borges que Borges comenta. No hay desperdicio; es más, podría decirse que a Borges le agrada el ejercicio, aunque se trate de poemas propios. En "Diálogo sobre el culto a los libros", Borges comenta a Ferrari que "la música del verso requiere ser aunque sea murmurada; pero en todo caso tiene que oírse (costumbre que) desde luego ahora está perdiéndose, ya que la gente está perdiendo el oído. Desgraciadamente todos son ahora capaces de lectura en voz baja, porque no oyen lo que leen; pasan directamente al sentido del texto."

Borges tiende a oír sus poemas como si fueran de otro. Condena aquellos versos con los que yo no está de acuerdo y elogia los versos que considera logrados. Por momentos pareciera que realmente juzgara versos ajenos. No resulta extraño si se considera la siguiente cita, incluida en el "Diálogo sobre Francia" en uno de los libros de Ferrari: "Flaubert (...) dijo: 'Quand un vers est bon, il perd son style' (Cuando un verso es bueno, pierde su estilo), o un buen verso de Boleau —que vendría a representar la tradición clásica, la tradición del siglo de Luis XIV— vale lo que un buen verso de Hugo —que es romántico—. Pero yo iría más lejos, yo diría que cuando un verso es bueno, sí, pierde su escuela y además no importa quién lo haya escrito, y tampoco importa la fecha en que haya sido escrito. Es decir, los versos buenos, o las páginas buenas, son las que no se dejan quizá atrapar fácilmente por los historiadores de la literatura. Y yo trato de escribir, digamos, atemporalmente; aunque sé que de hecho no puedo hacerlo, ya que un escritor no tiene por qué proponerse ser moderno, ya que fatalmente lo es (...)."

No obstante, cuando Borges comenta sus propios poemas es de una franqueza estremece-

dora. Revela la procedencia de muchas de las citas, de muchos de los versos originales que inspiraron sus propios versos, de las ideas prestadas, de los plagios y las reescrituras. Da la impresión de que el viejo Borges prefiere la sinceridad al ocultamiento, así como resulta evidente que en la larga lucha contra el estilo barroco de su juventud triunfa el clasicismo de la vejez.

A propósito de este combate, del cual sobran ejemplos en los diferentes libros, vale la pena citar algo referido a Lugones y a Capdevila, respectivamente, en el diálogo ya mencionado sobre este último: "Fíjese usted que cuando un escritor se acostumbra al estilo barroco es como si quisiera sorprender en cada frase, y eso viene a ser un pecado, yo no sé de vanidad, pero sí de impertinencia en todo caso. A mí me parece que es incómodo para el lector ser sorprendido continuamente; en cambio, lo que

2 Fernando Sorrentino. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Casa Pardo S.A., Bs. As., 1973. (Se trata de un libro muy ameno, al que Sorrentino agregó un Apéndice —entrevista a Norman Di Giovanni, el traductor de Borges al inglés—, una serie de valiosas notas, un maravilloso índice de personas citadas, así como otro de obras citadas y aludidas.)

3 Osvaldo Ferrari es autor de tres libros de diálogos con Borges: *Borges en diálogo*, Grijalbo, Bs. As., 1985; *Libro de diálogos*, Editorial Sudamericana, Bs. As., 1986 y *Diálogos últimos*, Editorial Sudamericana, Bs. As., 1987. (Los tres libros pueden ser leídos con continuidad. La mayor parte de estas conversaciones radiofónicas fueron publicadas en el diario *Tiempo Argentino*.)

4 *Diálogos Borges - Sabato*, Emecé, Bs. As., 1976.

5 *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, F.C.E., Bs. As.,

(Viene de pág. 20, col. 1) tensidad con versos sencillos. (...) Mastronardi parece dialogar con el campo, con las evocaciones de su provincia natal, en un tono apacible y discreto, alejado de todo énfasis. El no necesita disfrazarse de gaucho ni exaltar cuatros o batallas famosas; él habla de las estancias, de los amigos, de las arduas tareas rurales, convoca al amor con palabras adecuadas, y nos recuerda que "es hermoso pasar por estos campos" (...)

Yo le debo mucho a Mastronardi; fuimos íntimos amigos, pero yo sentía que él me juzgaba todo el tiempo. Me juzgaba y me absolvía generalmente.

En Roberto Alfano. *Conversaciones con Borges*, 1984.

Era, como yo, un autodidacta ajeno al rigor azaroso de los exámenes y a esa contradictoria, lefa por placer y sólo interrogaba los textos que realmente le interesaban, los que nos acompañaron hasta el fin. Durante más de medio siglo fuimos amigos. (...)

Con Mastronardi profesamos una curiosa amistad. Una amistad que no necesitó de la frecuencia; a veces pasamos un año sin vernos, pero eso no significaba una sombra en nuestro trato. Nos sentíamos amigos y podíamos serlo sin frecuentarnos, sin confirmaciones, sin dudas de ninguna especie.

Carlos Mastronardi fue uno de los pocos que logró que en estos tiempos melancólicos, el nombre de argentino sea todavía honroso. El empeño que otros ponen en ser famoso, el empeño que otros ponen en esas miserias que se llaman la promoción o la publicación, Mastronardi lo puso en pasar casi inadvertido, en esa vida umbrátil que recomendaban los estoicos.

Carlos Mastronardi nació en Gualeguay, Entre Ríos, en 1901 y murió en Buenos Aires, en 1975.

"Evocación de Carlos Mastronardi", en diario *Clarín*, 17 de abril de 1986.

FOTO: CARLOS FRANCO



llamamos estilo clásico tiene la ventaja de que no quiere sorprender en cada línea, sino que lo que busca es persuadir, transmitir una emoción sin que se noten demasiado los medios."

Si se analiza la actitud de Borges frente a su poesía, se puede comprobar que aspira a que integre una serie mayor dentro del contexto de la tradición. Con conciencia o no de ello, nadie escapa a la tradición, cuya eficacia —según pareciera desprenderse de las afirmaciones de Borges— radica en haber logrado transportar la emoción de una época a otra. Donde otros aciertan, uno acierta; donde otros se equivocan, es necesario aceptar la responsabilidad de aprender algo y no repetir los errores. Toda una lección.

1982. (Entrevistas difundidas entre julio y agosto de 1979 en el programa "La vida y el canto".)

6 Roberto Alfano. *Conversaciones con Borges*, Editorial Atlántida, Bs. As., 1984. (Sé de la existencia de un segundo volumen de Alfano, publicado por Torres Agüero Editor, que no me fue dado consultar.)

7 Néstor J. Montenegro. *Diálogos*, Nemont Ediciones, Bs. As., 1983.

8 Georges Charbonnier. *El escritor y su obra. Entrevistas de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges*, traducción de Martí Soler, Siglo Veintiuno Editores, México, 1967. (El original francés es del mismo año. La traducción es abominable: Borges en madreño con estructuras calcaadas del francés. Absolutamente necesario el trabajo de reconstrucción.)

9 Richard Burgin. *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, versión española de Manuel R. Coronado, revisada por Roberto Yahni, Taurus, Madrid, 1974 (El original es de 1968. Como amenazan los datos, la traducción es también española, con el agravante de que el revisor argentino no parece haber revisado nada.)

10 Jean de Milleret. *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, versión castellana de Gabriel Rodríguez, Monte Avila Editores, Caracas, 1971. (El original fue publicado en París en 1967.)

Notas

1 Vázquez, María Esther. *Borges: imágenes, memorias, diálogos*, Monte Avila Editores, Caracas 1977 y (segunda edición ampliada) 1979. El mismo libro, con nuevos agregados fue publicado como *Borges, sus días y su tiempo*, Javier Vergara Editor, Bs. As., 1986.

Leopoldo Marechal

Días como flechas son el veinticinco de mayo más espontáneo de nuestra poesía: libro embanderado y fiestero, libro cuya grandilocuencia es cómplice de la felicidad, nunca del temor. ¡Muerto seas, predicador que blandes el tamaño del mundo para achicarnos: Andrade-Calderón-Victor Hugo! Leopoldo: Alegría que en toda una mañana no cabe, cabe en un renglón de los que escribiste.

Reseña a *Días como flechas*, de Leopoldo Marechal, en revista *Martin Fierro*, recogido en *Martin Fierro (1924-1927)*, antología y prólogo de Beatriz Sarlo, Carlos Pérez Editor, Bs. As., 1969.

Marechal se hizo nacionalista, y eso nos apartó. Creó que después se hizo peronista también. La última vez lo que íreo que fue en casa de Victoria Ocampo, y, al salir, él me dijo: "Usted sabe, Borges, que a mí nunca me ha interesado lo que usted ha escrito?" Yo le dije: "Bueno, a mí tampoco me interesa lo que yo escribo: escribo lo que puedo, nada más. En cambio a mí hay muchos versos suyos que me han gustado. De modo que estamos de acuerdo: posiblemente lo que usted dirá es que lo que escribo es malo, porque así siempre los escritores suelen pensar eso". (...) Yo creo que (Sigue en pág. 23, col. 5)

El fin de la eternidad

Disperso en los prólogos de sus libros de poemas, y ocasionalmente en otros textos, Borges expuso un pensamiento sobre su propia poesía. De las varias obsesiones reiteradas a lo largo de los años, este trabajo toma algunas como punto de partida para reflexionar sobre el poeta que Borges fue y sobre los valores que ambicionó su poética.

por Daniel Freidemberg

Hay una escena inicial bastante precisa: a principios de siglo, en el escritorio de una casa de Palermo, un joven provinciano se pone a recitar, probablemente no sin patetismo, una tirada de versos que, más de medio siglo después, en la memoria sonará "incomprensible" e "interminable". Será un Jorge Luis Borges casi anciano el que recordará "la brusca revelación" que esos versos le depa- raron: "Hasta esa noche —dirá— el lenguaje no había sido otra cosa para mí que un medio de comunicación, un mecanismo cotidiano de signos; los versos de *Almafuerte* que Evaristo Carriego nos recitó me revelaron que podía ser también una música, una pasión y un sueño". Uno puede imaginar que presencia el momento en que Borges eligió el rumbo de lo que sería su destino cuando, en un trabajo de 1962, lee estas líneas: "Housman ha escrito que la poesía es algo que sentimos físicamente, con la sangre y la carne; debo a *Almafuerte* mi primera experiencia de esa curiosa fiebre mágica."

No es la pluma de Olga Orozco sino la de Borges la que ahí presenta a la poesía como "fiebre mágica". Como lo harán luego los prólogos del autor a *La rosa profunda* y a la *Obra poética* de 1977, así como la conferencia de 1978 sobre la poesía, entre otros textos, el prólogo elaborado para *Prosa y poesía de Almafuerte* en 1962 orilla turbiamente la noción de *experiencia poética*, a primera vista más propia de un alma romántica que del Borges de los "fríos ejercicios intelectuales", las "abstractas especulaciones metafísicas" y los "juegos verbales arduos y artificiosos" que tanta fervorosa gente deploró más o menos con las mismas palabras con que otros los celebraban. Lejos de intentar desmentir tan antiguas y arraigadas apreciaciones (entre otras cosas, porque una lectura de cualquier libro de Borges bastaría para desmentir la desmentida), el siguiente trabajo se propone rastrear las modalidades de la persistencia de esa concepción primera de la poesía en tanto *poética* (proyecto estético personal del autor) y esbozar los alcances que el reclamo de "sentir físicamente" tiene en el pensamiento de Borges sobre su propia obra. Se trata de ver, en uno de sus aspectos fundamentales, qué piensa Borges de la poesía de Jorge Luis Borges. Cómo le pide que actúe y cómo juzga que lo hace.

aunque cada vez más nítidamente a medida que, con los años, el fervor de Buenos Aires se deteriora tanto como la ambición de absoluto de las metafóras ultrafálicas.

Ricardo Piglia notó "un anti-intelectualismo muy firme en Borges", en cuya tensión suele jugarse la construcción de sus relatos. Este "contraste entre la lectura y la vida", observó Piglia, "es constitutivo en Borges y a la larga prevalece la idea de que la biblioteca, los libros, empobrecen y que las vidas elementales de los hombres simples son la verdad". Edgardo Russo cita estas declaraciones para demostrar que la oposición radical entre "literatura" y "vida" plantada por Gombrowicz contra Borges se basa en no querer ver que, en lo que hace a este tema, la diferencia entre uno y otro es más cuestión de modales y de elección de auditorio que de opción básica. Siempre que se entienda, si, como en Borges esto no implica, como en Gombrowicz, una elección ética, sino una manera de relacionarse con las cosas. Vivir las cosas, supone, vale mucho más que leerlas. En gran medida nominalista, como quería Jaime Rest, Borges no espera que la inteligencia humana, organizada por el lenguaje, permita alguna forma de conocimiento de lo real, pero nominalista a su peculiar manera, sabe también que hay accesos que no necesitan ser probados: los que se viven con el cuerpo, con las inexplicables emociones. La posibilidad que entrevé en la experiencia viva es la de aniquilar, aunque sea momentáneamente, la lejanía en que el pensamiento —el lenguaje— confina al espíritu.

Así como el doctor Francisco Narciso de Laprida conoce en los libros sino los ojos de los belfos y las lanzas crienta sudamericana forma de ciencia, y así como un tal Dahlmann siente que es como una fiesta morir, cuchillo en mano, en el mundo más antiguo y más firme del Sur, antes que nada Borges anhelo olvidar el tiempo, anularlo, sabiendo que el tiempo es sino la conciencia del tiempo, que al fin y al cabo es, siempre, la conciencia a secas. Por eso, aquel gato enorme que se dejaba acariciar por la gente, como una divinidad desdeñosa hace pensar a Dahlmann, justo antes de salir hacia el Sur, "que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante". Nadie como Borges anhelo la eternidad, aunque fuera en el ocaso de un suburbio, porque nadie conoció tan bien la condición relativa de las cosas. Nadie —puede decirse— se sintió tan condenado a los refinadísimos laberintos de su prodigiosa conciencia.

La primera edición de *Ferrocarril de Buenos Aires*, en 1923, anuncia en su prólogo la decisión de ensalzar "la sorpresa y la maravilla de los lugares que asumen mis caminatas". Para eso, el muy joven

Borges declara que "a la lírica decorativamente visual y lustrada que nos legó don Luis de Góngora por intermedio de su albacea Rubén, quise oponer otra, meditabunda, hecha de aventuras espirituales", y, como el propósito es, más que literario, vital, añade, a modo de "profesión de fe", una cita de Thomas Browne: "Mi vida es un milagro cuya relación antes avecinase a la poesía que a la historia, y sonaría a guisa de fábula en las orejas del vulgo".

Tan juvenil confusión entre la realidad y el deseo es reparada por un nuevo prólogo, que, desde la edición de 1969, acompaña al libro, aunque sin dejar de aclarar que "aquél muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente —¿qué significa esencialmente?— el señor que ahora se resigna o corrige". Pero el señor de 1969 corrige porque se ha resignado. Otro prólogo reescrito en ese año, el de *Cuaderno San Martín*, introduce algo nuevo: "He hablado demasiado, sobre la poesía como brusco don del Espíritu, sobre el pensamiento como una actividad de la mente; he visto en Verlaine el ejemplo de puro poeta lírico; en Emerson, de poeta intelectual. Corra ahora que en todos los poetas que merecen ser releídos ambos elementos coexisten. (...) En lo que se refiere a los ejercicios de este volumen, es notorio que aspiran a la segunda categoría".

Una y otra vez, prologando los libros siguientes, Borges reivindicará alguna variante de su primera concepción o se reconocerá nuevamente como "intelectual", "reiterativo" o "resignado": en *La rosa profunda* (1975) recordará bellamente que "la palabra habría sido en el principio un símbolo mágico, que la usura del tiempo desgastaría. La misión del poeta sería restituir a la palabra, siquiera de un modo parcial, su primitiva y ahora oculta virtud". La diferencia estará, entonces, en el reconocimiento de que la restitución es parcial. De ahí que, cuando en el mismo párrafo retome el tópico entrañable, introduzca una modificación: "Dos deberes tendría todo verso: comunicar un hecho preciso y tocarnos físicamente, como la cercanía del mar". Desde hace mucho, para ese entonces, Borges sabe que su virtud es comunicar hechos precisos y que sólo ocasionalmente ha sido suyo el don de "tocar físicamente". Pero la imposibilidad de convertirse en otro hombre —de cumplir la parábola de Dahlmann y Laprida— no le haría callar. "Un volumen de versos —dice el epílogo de *Historia de la noche*— no es otra cosa que una sucesión de ejercicios mágicos. El modesto hechicero hace lo que puede con sus modestos medios". Y en 1981, en *La cifra*, explicará: "Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. La palabra es casi un osímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretejer gratamente esos dos procesos".

Esta serena aceptación se vincula no sólo a un conocimiento de los propios mecanismos y a que el paso de los años acentuó una antigua tendencia a reconocer lo plural, a disfrutar de lo que cada obra tiene para dar. Tiene que ver, además, con la antigua creencia borgiana de que lo importante no está en el papel sino ocurre durante la lectura. Presentando *Los conjurados*, su último libro, Borges advierte: "Al cabo de los años he observado que la belleza, como la felicidad, es frecuente". "No hay poeta, por mediocre que sea —añade—, que no haya escrito el mejor verso de la literatura, pero tam-

"Nadie como Borges anhelo la eternidad, aunque fuera en el ocaso de un suburbio, porque nadie conoció tan bien la condición relativa de las cosas. Nadie se sintió tan condenado a los refinadísimos laberintos de su prodigiosa conciencia."

bién los más desdichados". Tal vez reclamando para el lector el lugar activo y la independencia de pensamiento que siempre reivindicó para el género humano, promete: "Sería muy raro que este libro, que abarca unas cuarenta composiciones, no atesorara una sola línea secreta, digna de acompañar a *hata el fin*". Borges piensa ahora en un lector de pretensiones más laxas. Si elegimos no verla como una coartada blanduzca de una bravata, esta propuesta de una ancha disponibilidad de los textos y del lector supone, creo, que la poesía admite ya no ser intensa iluminación o irreducible contacto con la eternidad, que puede atender a formas menos románticas de sentir la belleza. Pero también, quizá, que, aunque el logro de una comunión casi "física" ya no es consustancial a la poesía, tampoco deja de estar presente, al menos como aspiración incumplida, como posible irrupción azarosa o referencia básica: una suerte de luz que, desde el horizonte, sugiere las dimensiones de las cosas, les presta sentido.

Borges por los otros

Las siguientes opiniones, elegidas no sin alguna arbitrariedad, reúnen juicios emitidos por poetas argentinos desde las lejanas épocas de *Martín Fierro* a la actualidad. Se refieren exclusivamente a la poesía de Borges y fueron ordenadas en una serie vagamente cronológica.

No soy un crítico: la actitud del hombre que, lupa en mano, analiza una obra de arte me parece ridícula e innecesaria. Una obra de arte debe juzgarse por su capacidad de sugestión; su valor finca en la mayor o menor intensidad de esa virtud evocadora.

Un libro me entusiasma o me produce indiferencia: y en los dos casos no busco el por qué ni el cómo. *Luna de enfrente* ha sido el último libro de mi entusiasmo: quiero decir su elogio, forma de gratitud hacia Borges por el magnífico regalo de belleza que nos hace.

Creo que la lectura de este volumen es el mejor argumento contra las viejas teorías de Lugones. He ahí que, entre la actual garrulería musicante, sobre la oquedad de nuestros poetas afeminados, late su pulso de hombre, alza su fuerte voz de hombre que sabe el pasado y el porvenir, y para quien la vida es un fruto que se desgaja, en la tristeza o en el júbilo, pero siempre con manos de varón. (...)

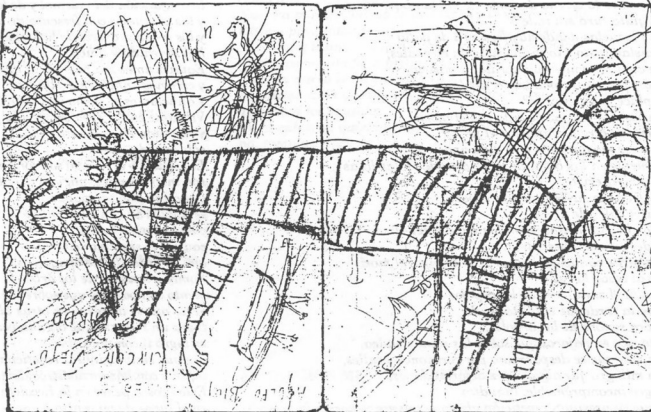
Borges ha visto Buenos Aires, con sus calles que dan a la pampa, sus patios de sol, sus casas y sus almacenes. Ha fabricado un pequeño universo con todas estas cosas, asociándolas a su vida sentimental y haciéndolas carne de su poema.

Leopoldo Marechal, reseña a *Luna de enfrente*, en revista *Martín Fierro* (recogido en *Martín Fierro (1924-1927)*, antología y prólogo de Beatriz Sarlo, Carlos Pérez Editor, Bs. As., 1969.

La imagen que yo quiero guardar de Borges es la del gran caminador de Buenos Aires, como lo éramos todos nosotros. De quien pudo decir cosas tan lindas como "*Pampa larga como un beso*". También era un enamorado del tango y pese a que ahora dice lo contrario era gardediano (...)

yo conservo esa imagen maravillosa del Borges que nos hizo mucho bien a todos nosotros, que nos enseñó muchas cosas, que nos metió en el juego de la metáfora de la cual él ahora se burla un poco y que, sin embargo, tenía gran valor. Porque era mentira que imitábamos a Lugones. La metáfora que Borges proclamaba y que todos nosotros hicimos, era anti-lugoniana, porque Lugones era un metafórico descriptivo: comparaba a la luna con el fondo abollado de una cacerola, lo que es una metáfora muy simpática, pero sin profundidad. Descriptiva. Borges proclamaba la metáfora con valor funcional. Por ejemplo cuando el negro le dice al moreno (sic) en la

payada de *Martín Fierro*: *el tiempo es la tardanza de lo que está por venir*, compone una metáfora funcional. Nosotros



Los tigres que Borges dibujaba a los 4 años

éramos antilugonianos, además Lugones, en el *Lunario sentimental*, imita a Jules Laforgue. Pero nosotros, inclusive algunos como Olivari, bastante laforguianos, participábamos de una ruptura, de una pequeña revolución porteñista, donde el amor a la ciudad, al tango, tomar contacto con nuestra ciudad, con Carriego de *La canción del barrio*, nos hizo adquirir un tono propio. De esa época es la imagen de Borges que quiero conservar. No es que niegue lo que hace actualmente, pero esos poemas neoclásicos que escribe me recuerdan los versolibristas de él y no hay comparación, ¿no te parece? Los poemas versolibristas eran auténticamente borgeanos y porteños; esos que ahora publica en *La Nación* son neoclásicos, hispanizantes.

Raúl González Tuñón, en *Conversaciones con R.G.T. Charlas con Horacio Salas*, Ediciones La Bastilla, Bs. As., 1975.

No podría imaginar ahora lo que fuera nuestra literatura sin él: el más fino nivel. Habría transcrito desilanzándose sin cambio, remanida, sorda. Tesis de expresión, sin caudal angélico. Vivíamos para la admiración corriente, faltos de noticias, de confrontación literaria. En lo obnubilado y la suficiencia. La información es un saber y arbitra en toda duda e ignorancia. El momento de Borges fue de rotura, y amañaron los rayos y las oscuridades sobre el campamento.

Ricardo E. Molinari, en "Juicios sobre Jorge Luis Borges", *Páginas de J.L.B. seleccionadas por el autor*, Ed. Celtia, Bs. As., 1988.

Desechaba (Borges) las prácticas decorativas del Modernismo, prefería una suerte de opacidad voluntaria y se interesaba en la novela policial. Por entonces, los poetas mucho hablaban de las experiencias directas y de las llamadas "realidades vividas". Borges comentó: "*Sobre esa base, cualquier vigilante experto en pesquisas supera a Chesterton, y sólo el sangriento Facundo puede mejorar la obra*

Ulyses Petit de Murat, en "Discurso sobre Jorge Luis Borges", revista *Megafono*, N° 11, agosto de 1933.

No es, precisamente, a nuestra generación a la que se le debe imputar adulería borgeana. Sostuvimos y sostenemos que lo único valioso de Borges, está en su obra hasta 1930; de allí en adelante, su nombre podrá incorporarse

de *Sarmiento*". Por cierto, antepone la imaginación a las circunstancias personales o existenciales.

Carlos Mastronardi, fragmento que no identifica su procedencia, reproducido en *Destiempo de Borges*, número especial de *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, México, Agosto de 1986.

Aceptando esa categoría de la que hablábamos, según la cual hay poetas que usted admira pero que no podría querer tendríamos que colocar aquí a Borges.

—Exactamente. Con excepción de las cosas de él que siento mucho, pero esas cosas han salido a pesar de Borges. No olvido "Las muertes de Buenos Aires", *Cuaderno San Martín* y algunos sonetos de él que a mí me gustan. La paradoja es que él pasó toda su época bélica o virulenta del grupo martiniferista atacando la rima y ahora ha tenido que recurrir a la rima por una circunstancia especial, porque no puede escribir sus poemas, tiene que recordarlos.

Juan L. Ortiz, en "Testimonio" —reportaje de Juana Bigonzi— incluido en *Juanele Poemas*, Carlos Pérez Editor, Bs. As., 1969.

Creo que en sus versos hay mucho más pasión que la que los simples de espíritu sospechan. El que el drama se mantenga en un tono digno, no quiere decir, a lo menos para aquellos que se toman el trabajo de profundizar, que el drama no exista.

a cualquier literatura extranjera, como un escritor de segunda línea. El tiempo nos dará la razón.

Arturo Cambours Ocampo, *El problema de las generaciones literarias*, A. Peña Lillo Editor, Bs. As., 1963.

Patriota no de la Argentina, pero sí por lo menos de su capital, quedarán del poeta Jorge Luis Borges ciertos textos concebidos como a pesar suyo: "Página para recordar al coronel Suárez, vencedor de Junín", el "Rosas" de su primer volumen (1923); el zarandeado y espléndido "El general Quiroga va en coche al muere", con su deliberado "error" de incluir puñaladas en el asesinato — cuando sólo hubo disparos— y atribuírselas, por razones de tradición familiar, a don Juan Manuel.

Luis Alberto Murray, en *Clarín*, 15/6/86.

Creo deberle a Borges el haber entendido algo muy fundamental, acaso también la mayor enseñanza del inagotable Pound: la importancia de buscar los ritmos de la poesía en los del lenguaje hablado; la revelación de que lo esencial de la poesía es desplazar las palabras desde su estado de símbolos hacia el de las palabras como realidad, para lograr así un verso que también sea prosa. En suma, la tradición prosaica de la poesía, ese uso del habla común a la buena prosa y el buen verso de modo semejante, como reclamaba también Pound. ¿No decía éste que na-

(Segue en pág. 26)

(Viene de pág. 21, col. 5) Marechal era un buen poeta. La obra en prosa de él no la conozco. Creo que, dentro de esa retórica que él usaba, era un excelente poeta. O que era un poeta muy diestro, más bien.

En Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con J.L.B.*, 1973.

La verdad es que no lo he leído. Me dicen que escribió novelas, también; no las he leído tampoco. Pero lo conocí. Creo que era discípulo de algún poeta francés, y escribía poemas en los que había, por ejemplo, caminos, estrellas... Luego nos separaron... el nacionalismo. Se hizo nacionalista; yo nunca he sido nacionalista.

En Borges el memorioso. *Conversaciones de J.L.B. con Antonio Carrizo*, 1982.

Francisco de Quevedo

Las mejores piezas de Quevedo existen más allá de la emoción que las engendró y de las comunes ideas que las informan. No son oscuras; eluden el error de perturbar, o de distraer, con enigmas, a diferencia de otras de Mallarmé, de Yeats y de George. Son (para de alguna manera decirlo) objetos verbales, puros e independientes como una espada o como un anillo de plata. Esta, por ejemplo: *Hasta la Toga del veneno tiro*.

Trescientos años ha cumplido la muerte corporal de Quevedo, pero éste sigue siendo el primer artífice de las letras hispánicas. Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como Shakespeare otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura.

En "Quevedo", en *Otras inquietaciones*, 1952.

Cuando usted lee a fray Luis, se da cuenta de que era mejor persona que Quevedo o que Góngora, que eran personas vanidosas, barrocas, que querían asombrar al lector. Y ellos eran un poco menos de edad, comparados con fray Luis. Pero mire, por ejemplo, las *Coplas de Manrique*, ¡un gran poema son! Y no están hechas para asombrar a nadie. ¿Por qué a mí me parece mejor poeta fray Luis de León que Quevedo? No linealmente: Quevedo, sin duda, tiene más invenciones verbales. Pero, al mismo tiempo, yo siento que fray Luis de León era mejor persona que Quevedo. Quevedo, si hubiera vivido ahora, ¿qué hubiera sido? Hubiera sido franquista, desde luego. Hubiera sido nacionalista. En Buenos Aires hubiera sido peronista.

En Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con J.L.B.*, 1973.

Sí, yo creo que yo tenía una admiración excesiva por Quevedo. Y los que me curaron de esa admiración excesiva fueron dos: uno, Adolfo Bivio Casares, y el otro, el mismo Quevedo, a quien yo he tratado de releer, y que me parece ahora un literato demasiado consciente de lo que hace. Me parece, además, que hay algo duro, dogmático, en Quevedo. Al mismo tiempo, hay una afición a los juegos de palabras bobos —esa afición la comparte con Miguel de Unamuno, también. Actualmente mi admiración por Quevedo es muy limitada.

En Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con J.L.B.*, 1973.

(Segue en pág. 24, col. 1)

(Viene de pág. 23, col. 5)

A: Usted lo ha mencionado a Quevedo como uno de sus maestros. ¿En qué sentido influyó más la obra de Quevedo en Jorge Luis Borges?

B: Yo diría que en todos los sentidos. Me he pasado la vida releendo a Quevedo. Lo mismo sucedió con mis amigos. Recuerdo que una vez le preguntaron a Macedonio Fernández: "¿Qué piensa usted de Góngora?", y él respondió: "No duermo de ese lado". Luego agregó: "Quevedo y Mark Twain me tienen despierto."

En Roberto Alifano, *Conversaciones con Borges*, 1984.

Quevedo, que vio tantas cosas, vio la declinación de su España y la cantó en famosos y nobles versos (Miré los muros de la patria mía / Si un tiempo fuertes, ya desmoronados) y en una epístola censoria que se atreve a empezar con un verso un tanto ridículo (No he de callar por más que con el dedo), porque su autor sabía, como Shakespeare, que cualquier principio era bueno y que su genio era capaz de proseguir y de levantar el poema. Siempre lo arrebató la pasión política; distraído por las ruidosas guerras de Flandes y por las esperanzas cortesanas, puede afirmarse que no vio el descubrimiento de América, de la que sólo le importaron los metales preciosos y los galeones acosados por los corsarios. Era un hombre sensual y hubiera querido ser un asceta, y acaso alguna vez lo fue, ya que algo monacal había en él. Saboreaba cada palabra del idioma español. La germanía del hampa y el dialecto de Góngora, su enemigo, le interesaron por igual. Exploró el hebreo, el árabe, el griego, el latín, el italiano y el francés. Leyó a Montaigne, a quien llama el señor de Montaña, pero éste nada pudo enseñarle. Ignoró la sonrisa y la ironía y le complacía la cólera. Su obra es una serie de experimentos o, mejor dicho, de aventuras verbales.

Prólogo a *La Fortuna con seso y la hora de todos* y *Marco Bruto*, de Francisco de Quevedo, 1985.

Ezra Pound

El deliberado manejo del anacronismo, para forjar una apariencia de eternidad, también ha sido practicado por Pound y por T. S. Eliot.

En "Nota sobre Walt Whitman", en *Discusión*, 1932.

Los eruditos acusan a Pound de cometer errores garrafales demostrando su ignorancia del sajón, del latín o del provenzal; se niegan a comprender que sus traducciones reflejan las formas inasibles y no el fondo.

En "El traductor", 1965.

La obra de Pound consta de poemas, ensayos polémicos y traducciones del chino, el latín, el anglosajón, el provenzal, el italiano y el francés. Estas últimas han sido severamente censuradas por los eruditos, que parecen no haber comprendido los fines buscados por Pound. A éste le importa menos el sentido del texto original que el sonido de las palabras y la reproducción del ritmo.

En *Introducción a la literatura norteamericana*, 1967.

Era un poeta artificial. Se le nota el esfuerzo que ponía al hacer (Sigue en pág. 25, col. 5)

Jorge Poemas

LA RECOLETA (1923)

Convencidos de caducidad
vueltos un poco irreales por el morir altivado en tanto sepulcro
irrealizados por tanta grave certidumbre de muerte,
nos demoramos en las veredas
que apartan los panteones enfilados
cuya vanilocuencia
hecha de mármol, de rectitud y sombra interior
equivale a sentencias axiomáticas y severas
de Manrique o de Fray Luis de Granada.
Hermosa es la serena decisión de las tumbas,
su arquitectura sin rodeos
y las plazuelas donde hay frescura de patio
y el aislamiento y la individuación eternas;
cada cual fue contemplador de su muerte
única y personal como un recuerdo.
Nos place la quietud,
equivocamos tal paz de vida con el morir
y mientras creemos anhelar el no-ser
lanzamos jaculatorias a la vida apacible.
Vehemente en las batallas y remansado en las losas
sólo el vivir existe.

Son aledaños suyos tiempo y espacio,
son arrabales de alma
son las herramientas y son las manos del alma
y en desbaratándose esta,
juntamente caducan el espacio, el tiempo, el morir,
como al cesar la luz
se acalla el simulacro de los espejos
que ya la tarde fue enristriéndose.
Sombra sonora de los árboles,
viento rico en pájaros que sobre las ramas ondea,
alma mía que se desparrama por corazones y calles,
fuera milagro que alguna vez dejaran de ser,
milagro incomprensible, inaudito
aunque su presunta repetición abarque con grave horror la
existencia.

Lo anterior: escuchado, leído, meditado
lo realicé en la Recoleta,
junto al propio lugar donde han de enterrarme.

Fervor de Buenos Aires (1923)

ARRABAL

A Guillermo de Torre

El arrabal es el reflejo
de la fatiga del viandante.

Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y estuve entre las casas
miedosas y humilladas
juiciosas cual ovejas en manada,
encarceladas en manzanas
diferentes e iguales
como si fueran todas ellas
recuerdos superpuestos, barajados
de una sola manzana.
El pastito precario
desesperadamente esperanzado
salpicaba las piedras de la calle
y mis miradas comprobaron
gesticulante y vano
el cartel del poniente
en su fracaso cotidiano
y sentí Buenos Aires
y literaturicé en la hondura del alma
la viacruces inmóvil
de la calle sufrida
y el caserío sosegado.

Fervor de Buenos Aires, 1923

LA RECOLETA (1974)

Convencidos de caducidad
por tantas nobles certidumbres del polvo,
nos demoramos y bajamos la voz
entre las lentas filas de panteones,
cuya retórica de sombra y de mármol
promete o prefigura la deseable
dignidad de haber muerto.

Bellos son los sepulcros,
el desnudo latín y las trabadas fechas fatales,
la conjunción del mármol y de la flor
y las plazuelas con frescura de patio
y los muchos ayeres de la historia
hoy detenida y única.
Equivocamos esa paz con la muerte
y creemos anhelar nuestro fin
y anhelamos el sueño y la indiferencia.
Vibrante en las espadas y en la pasión
y dormida en la hiedra,
sólo la vida existe.

El espacio y el tiempo son formas suyas,
son instrumentos mágicos del alma,
y cuando ésta se apague,
se apagarán con ella el espacio, el tiempo y la muerte,
como al cesar la luz
caduca el simulacro de los espejos
que ya la tarde fue apagando.
Sombra benigna de los árboles,
viento con pájaros que sobre las ramas ondea,
alma que se dispersa en otras almas,
fuera un milagro que alguna vez dejaran de ser,
milagro incomprensible,
aunque su imaginaria repetición
infame con horror nuestros días.
Estas cosas pensé en la Recoleta,
en el lugar de mi ceniza.

Fervor de Buenos Aires (O.C., 1974)

ARRABAL

A Guillermo de Torre

El arrabal es el reflejo de nuestro tedio.
Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y quedé entre las casas,
cuadrículaadas en manzanas
diferentes e iguales
como si fueran todas ellas
monótonos recuerdos repetidos
de una sola manzana.
El pastito precario,
desesperadamente esperanzado,
salpicaba las piedras de la calle
y divisé en la hondura
los naipes de colores del poniente
y sentí Buenos Aires.
Esta ciudad que yo creí mi pasado
es mi porvenir, mi presente;
los años que he vivido en Europa son ilusorios,
yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.

Fervor de Buenos Aires (O.C., 1974)

Borges escribió alguna vez que la versión definitiva de cualquier cosa pertenecía a la religión o al cansancio; consecuentemente, pasó su vida corrigiendo sus poemas, sobre todo los de sus tres primeros libros: como si cada versión fuera sólo una conjetura del poema perfecto. Más arriba, se presentan versiones comparadas de cada poema en su primera edición y en las *Obras Completas* de 1974.

Luis Borges

Conjeturales

SINGLADURA

*El mar es una espada innumerable y una plenitud de pobreza.
La llamarada es traducible en ira, todo manantial en fugacidad,
cualquier cisterna en clara aceptación.
El mar es solitario como un ciego.
El mar es un huracán lenguaje que yo no alcanzo a descifrar.
En su hondura, el alba es una humilde tapia encajada.
De su confin surge el claror igual que una humareda o un vuelo de
calandrias.
Impenetrable como de piedra labrada persiste el mar ante los
ágiles días.
Cada tarde es un puerto.
Nuestra mirada flagelada de mar camina por su cielo:
Última playa blanda, celeste arcilla de las tardes urbanas.
¡Qué dulce intimidad la del ocazo en el huracán mar!
Claros como una feria brillan las nubes y hay mansedumbres de
suburbio en su gracia.
Cielo de limpio atardecer: mar pueril de conseja que cabe en las
placitas y en los patios.
La luna nueva se ha enroscado a un mástil.
La misma luna que dejamos bajo un arco de piedra y cuya luz
agraciará los sauzales.
La tarde es una coronada de orilla,
En la cubierta, quietamente, yo comparto la tarde con mi hermana
como un trozo de pan.*

Luna de enfrente, 1925.

LA FUNDACION MITOLOGICA DE BUENOS AIRES

*¡Y fue por este río con traza de quillango
Que doce naos vinieron a fundarme la patria?
Irian a los tumbos los barquitos pintados
Entre los camalotes de la corriente zaina.*

*Pensando bien la cosa supondremos que el río
Era azulejo entonces como oriundo del cielo
Con su estrellita roja para marcar el sitio
En que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.*

*Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
Por un mar que tenía cinco lunas de anchura
Y aun estaba repleto de sirenas y endriagos
Y de pedras imanes que enloquecen la brújula.*

*Cavaron un zanjón. Dicen que fue en Barracas
Pero son fantasmas de los gringos sureros
Lo de los cuatro ranchos no es más que una guayaba.
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.*

*Una manzana entera pero en mitá del campo
Zamarreada de auroras y lluvias y suestadas.
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.*

*Un almacén rosado como rubor de chica
Brilló y en la trastienda lo inventaron al truco
Y a la vuelta pusieron una marmolería
Para surtir de lunas al espacio desnudo.*

*Una cigarrería sahúmo como una rosa
La nochecita nueva, zalamera y agreste.
No fallaron zaguanes y novias besadoras.
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.*

*A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
La juzgo tan eterna como el agua y el aire.*

Cuaderno San Martín, 1929

SINGLADURA

*El mar es una espada innumerable y una plenitud de pobreza.
La llamarada es traducible en ira, el manantial en tiempo, y la
cisterna en clara aceptación.
El mar es solitario como un ciego.
El mar es un antiguo lenguaje que yo no alcanzo a descifrar.
En su hondura, el alba es una humilde tapia encajada.
De su confin surge el claror, igual que una humareda.
Impenetrable como de piedra labrada
persiste el mar ante los muchos días.
Cada tarde es un puerto.
Nuestra mirada flagelada de mar camina por su cielo:
Última playa blanda, celeste arcilla de las tardes.
¡Qué dulce intimidad la del ocazo en el huracán mar!
Claros como una feria brillan las nubes.
La luna nueva se ha enredado a un mástil.
La misma luna que dejamos bajo un arco de piedra y cuya luz
agraciará los sauzales.
En la cubierta, quietamente, yo comparto la tarde con mi herma-
na, como un trozo de pan.*

Luna de enfrente (O.C., 1974)

FUNDACION MITICA DE BUENOS AIRES

*¡Y fue por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?
Irian a los tumbos los barquitos pintados
entre los camalotes de la corriente zaina.*

*Pensando bien la cosa, supondremos que el río
era azulejo entonces como oriundo del cielo
con su estrellita roja para marcar el sitio
en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.*

*Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
por un mar que tenía cinco lunas de anchura
y aun estaba poblado de sirenas y endriagos
y de pedras imanes que enloquecen la brújula.*

*Prendieron unos ranchos trémulos en la costa,
durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo,
pero son embelecros fraguados en la Boca.
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.*

*Una manzana entera pero en mitá del campo
expuesta a las auroras y lluvias y suestadas.
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.*

*Un almacén rosado como revés de naipe
brilló y en la trastienda conversaron un truco;
el almacén rosado floreció en un compadre,
ya patrón de la esquina, ya resentido y duro.*

*El primer organito salvaba el horizonte
con su achacoso porte, su habanera y su gringo.
El corralón seguro ya opinaba YRIGROYEN,
algún piano mandaba tangos de Saborido.*

*Una cigarrería sahúmo como una rosa
el desierto. La tarde se había ahondado en ayer,
los hombres compartieron un pasado ilusorio.
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.*

*A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
La juzgo tan eterna como el agua y el aire.*

Cuaderno San Martín, (O.C., 1974)

(Viene de pág. 24, col. 1)

su poesía, y eso no queda bien. Sobre todo en inglés, que es un fácil evitarlo. Se han exagerado mucho los méritos de Pound. Juan Ramón Jiménez, que vivió mucho tiempo en Norteamérica, me contó que iba a un manicomio en Washington a visitarlo cada tanto. Le gustaba mucho hablar con él. Parece que lo tenían en un manicomio para hacerle el bien: si no, lo tenían que matar por traidor.

En "Soy el único argentino que no tiene ninguna solución para el país", entrevista de Alejandro Sáez-Germain, en la revista *La Semana*, N° 417, 29 de noviembre de 1984.

Ruego se me considere presente en los actos de Homenaje al gran poeta Ezra Pound, a los que mi estado de salud me impide asistir como es mi deseo.

"Testimonio de J.L.B.", en *Homenaje a Ezra Pound* (Venecia, 1985), Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Editora Regional, 1986.

Rabindranath Tagore

Hace trece años tuve el honor de un poco terrible de conversar con el venerado y melifluido Rabindranath Tagore. Se habló de la poesía de Baudelaire. Alguien repitió "La mort des amants", aquel soneto "un provisto de camas, de divanes, de flores, de chimeneas, de repisas, de cojines y de ángeles. Tagore lo escuchó con fortaleza, pero dijo al final: *I don't like your furniture poet!* ("No me convence su poeta amueblado!"). Yo simpatice hondamente con él. Ahora, relejendo sus obras, he sospechado que lo movía menos el horror del *bric-a-brac* romántico que el invencible amor de la vaguedad.

Tagore es incorregiblemente impreciso. En sus mil y un versos no hay tensión lírica y no hay, tampoco, la menor economía verbal. En un prólogo declara "haberse sumergido en la hondura del océano de las formas". La imagen es típica de Tagore, es típicamente fluida e informe.

Reseña a *Collected Poems and Plays* de Rabindranath Tagore, en la revista *El Hogar*, 11 de junio de 1937.

Un poeta de tercer orden que sólo se caracterizaba por vestir una túnica celeste. Para mí —y no sé cuántos millones de indios habrá—, cualquiera de ellos podría haberse llevado el premio Nobel de literatura.

En "J.L.B. el hombre, el poeta, la leyenda", reportaje de Norberto Salguero, diario *Clarín*, 28 de octubre de 1976.

(Viene de pág. 23)

di se escribiría hoy buena poesía si se ignora a Stendhal y Flaubert? ¿Es posible hoy, al menos en el ámbito hispanoamericano, componer buena poesía si no se conoce la prosa de Borges?

Alberto Cirri, en "Juicios sobre Jorge Luis Borges", op. cit.

No sólo por su obra, sino también por su cultura siempre actualizada, por su riguroso tratamiento del idioma, por su correcto profesionalismo de escritor, la sola presencia de Borges entre nosotros ha constituido desde 1921 una llamada al esfuerzo, una invitación a vivir cierta superioridad y hasta enardecida cultura. Ha sido un "permanente y energético excitante", como dijo Enriquez Ureña, algo así como la piedra de toque de nuestra literatura. "Jugo que cuanto más descontentadiza sea nuestra gustación —ha proclamado—, tanto más posible será que algunas páginas honrosas puedan cumplirse en este país." Borges es un fenómeno prematuro de nuestra cultura, un escritor de lujo para nosotros, un aerolito perpetuo.

César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles*, Aguilar, Madrid, 1967.

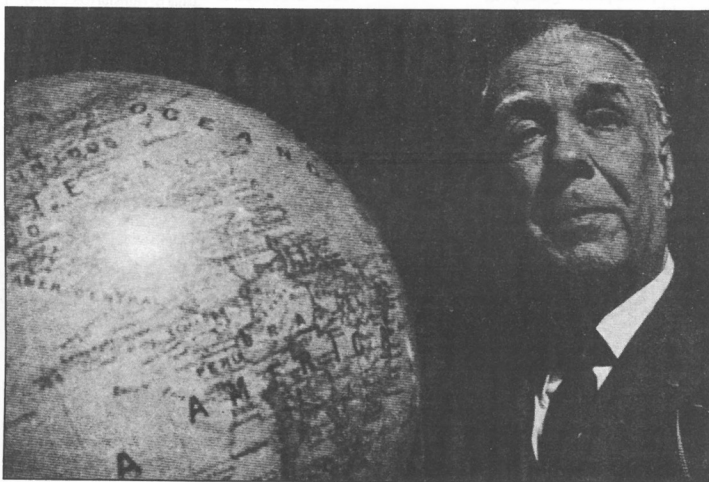
Los libros iniciales del poeta nos presentan una expresión contenida y sobria, a veces conceptual, y de una emoción intelectual que va más allá de lo literario para constituirse en el canto reflexivo que compendia el medido sentimiento de un corazón ciudadano. Su motivación tiene un acento profundamente nacional. La fundación de Buenos Aires, las figuras históricas, los caudillos, le inspiran páginas memorables. El poeta anda y desanda las calles, y su amor a lo simple cobra insistencia reveladora, brillanta momentos, cosas, historias, lugares (...)

En los últimos años se ahondan y universalizan en Borges los temas enunciados, en los cuales las sugerencias que suscitan el devenir histórico de la humanidad y del arte promueven especulaciones que unen lo fantástico a lo filosófico. Ni la ceguera ni la vejez pueden hacer que decaiga su creencia en la vida espiritual. Un continuo despedirse de las cosas tiñe de nostalgia la última etapa de su vida: "Creo en el alba oír un atareado / rumor de multitudes que se alejan / son lo que me ha querido y olvidado / espacio y tiempo y Borges ya me dejan". Y sin embargo, este hombre que ha alcanzado las cimas de la celebridad universal, este descubridor de nuevos mundos de la imaginación, con humildad insatisfecha escribe: "Has gastado los años y te han gastado / y todavía no has escrito el poema". Pero ese poema está escrito en toda su poesía, la más personal, quizás, nacida durante el siglo en la Argentina. Está formado por cada una de esas líneas minuciosas y densas donde nos encontramos, donde sentimos expresada la historia menor del hombre argentino y la historia mayor del destino universal.

Horacio Armani, "Apuntes para una historia de la poesía argen-

tina del siglo XX", en *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*, Aguilar, Bs. As., 1981.

Pienso en Borges, un hombre que indudablemente ha tenido mucho gusto por la palabra, que ha cuidado mucho la forma en que relacionaba las palabras, y sin embargo habría que decir que una gran parte de su obra resulta insuficiente desde el punto de vista de una unidad poética. Parece que en él hay una dificultad en la organización de las palabras a transmitir (...) Lo que permite reconocer la existencia de un poema es que las palabras que lo conforman están en una relación casi previa, como si entre ellas obrara un elemento aglutinante, como sucede con un imán y las limaduras de hierro que son atraídas por él. Recuerdo ahora una observación que hacía Adolfo Prieto acerca de un poema de Borges.



"El mundo desgraciadamente es real; yo desgraciadamente soy Borges"

El dice en el poema a Narciso Laprida: "el íntimo cuchillo en la garganta". Prieto consideraba que el adjetivo "íntimo" había sido agregado exteriormente, desde la inteligencia, que no estaba incorporado al proceso de la experiencia de la escritura. Uno advierte eso en muchos poemas de Borges.

Hugo Gola, en "Acercas de la experiencia de la palabra poética", diálogo con Edgar Bayley durante el Primer Encuentro de Literatura y Crítica de la Universidad del Litoral en 1986. Publicado en *Literatura y Crítica*, UNL, Santa Fe, 1987.

¿Cómo te sentís frente a Borges?

—Creo que hay dos Borges, y que el Borges más auténtico es el menos argentino. Es decir, toda su poesía con intención ciudadana, todos sus cuentos sobre el guapo, y demás, son la gran macaña, lo falso en Borges. Es un tema muy complejo, porque son manifestaciones de deseos de Borges, de deseos vitales, pero que él resuelve literariamente. Lo que pasa es que como tiene mucho oficio, y realmente cree que es un gran escritor, incluso a veces las resuelve bien. Pero todo eso es lo

artificial en él. Y el otro Borges, el Borges auténtico, es efectivamente el Borges inglés, el Borges europeo, pero que no tiene nada que ver con sus abuelos que pelearon en la batalla de Junín o donde mierda hayan peleado. Es un caso muy curioso, pero ahí hay un problema de personalidad que marca su producción de un modo notable.

"Juan Gelman y su ardua empresa de matar la melancolía", entrevista de Mario Benedetti a Juan Gelman, en *Los poetas comunicantes*, Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1972.

Buena parte de los intentos de escribir una página memorable en la Argentina —al menos durante los últimos treinta años— descansa sobre la difícil pretensión de olvidar a Borges. De olvidar la fatalidad de la obra de Borges, demasiada cercana y ya consumada.

tos en prosa, los poemas de un hombre que escribió, a lo largo de su vida, más páginas de poemas que las que contienen su narrativa, sus ensayos, sus conferencias.

Si la estadística resulta sospechosa, recuérdese que el Borges poeta precede, cronológicamente, al ensayista y al narrador. Y, si la historia no es menos falible, baste con leer atentamente sus dos primeros libros (*Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente*, poemas) para comprobar que allí están contenidas como en un cromosoma todas las preocupaciones que luego se desplegarían, sometidas al discreto azar de las mutaciones, en el resto de su obra.

Cabrera Infante dijo alguna vez, con una efusión hiperbólica digna del trópico, que entre Góngora y Borges no había ocurrido nada en la literatura en español. Entre otras omisiones, soslayó a Quevedo —el único capaz de cuestionar, con su inteligencia poética, con

cuchillo no es el metal sediento de su agua, tampoco un laberinto de ficciones. Que el íntimo cuchillo es su poesía.

Guillermo Saavedra, especial para *Diario de Poesía*.

Un hombre escribe, durante un lapso de sesenta y cinco años, catorce libros de poemas (al comienzo y al fin de su vida se ocupa casi exclusivamente en hacer versos. Esto que es casi —cambiando lo mudable— la biografía de Thomas Hardy, puede servir asimismo para caracterizar la carrera literaria de Borges. Hay otra coincidencia obvia: los temas y las formas se repiten maníacamente, obsesivamente, durante cincuenta y siete años y cinco años. Huelga decir que la poesía, en Borges y Hardy, es al mismo tiempo la columna vertebral y la matriz de toda una obra.

Claro. Mientras que a muy poca gente se le ocurriría hablar mal de Hardy como poeta —digo "muy poca", no "nadie" porque la falta de gusto siempre asoma—, bastantes profesores y críticos parecen creer que a Borges hay que perdonarle los poemas, sobre todos los de la última época. Sería muy fácil ponerse a recordar frases ("Hay personas que no comprenden la poesía. Generalmente se dedican a enseñarla"), pero uno tiene el vano anhelo, la infatigación de conocer las causas de las cosas. Para colmo en unas pocas líneas.

La mayor parte de los poemas de Borges están escritos en endecasílabos rítmicos; algunos celebran hechos históricos o literarios desde una perspectiva arbitrariamente personal, otros despliegan las obsesiones y miserias de una conciencia que se presenta, según el caso, como estoica, escéptica o pesimista. Nada más, ninguna otra variante. Los problemas de recepción de una poesía de ese tipo son —ahora, por desgracia— múltiples. Durante las últimas tres décadas, la literatura en lengua española ha producido mucho de bueno, pero a costa de relegar la poesía a autores de segunda. (Esto, desde ya, dicho en términos generales). Quien desea convertirse en escritor debe cultivar la novela, mirar hacia otro lado cuando los escribas pergeñan poemas tras poema —el inexistente arquetipo o estadístico promedio de un poema actual evita la puntuación, la medida, la rima y el sentido. Si uno creyera en el psicoanálisis, diría que la vanguardia retorna, reprimida. Si uno cree que el arte es una actividad intencional, encuentra que abundan el facilismo, las escasas lecturas, el tedio.

Borges comprendió tempranamente, debido a su obsesión por Lugones, que la única vanguardia en lengua española (el modernismo) ya había pasado cuando aparecieron los escritores de vanguardia. Y dedicó luego su vida a construir un modernismo sin cisnes ni rípios, para el cual el modelo fuera la literatura inglesa, no las traducciones del francés. Hoy sus poemas son mal leídos, por gente que es anacrónica de puro temor al anacronismo.

C. E. Feiling, especial para *Diario de Poesía*.



José María Álvarez

En su casa de la Vía Kavafis, en la Cartagena natal, José María Álvarez (Murcia, 1942) mantiene flameando como un símbolo la bandera del ejército confederado. Aparentemente, los valores de los vencidos conservan en él y en su poesía su último baluarte en la España opulenta de hoy. Quizás por eso Álvarez confiesa haber querido ser Borges, o Shakespeare, Orson Welles, Tácito, Mizogushi o Mozart; quizás por eso muchos de sus connacionales lo detestan, lo excluyen de las antologías, encuentran en su estilo de vida un remedo del dandismo finisecular. Álvarez responde así a los requerimientos de una periodista "progre": "Creo que lo que sucede es que el mundo está hundiéndose en la mediocridad hasta tal punto, que cuando alguien procura todavía expresarse con corrección y exactitud, o cuando alguien cree que vivir es algo más que degradarse, bueno, entonces ustedes le adjudican cualquier tipo de presupuestos aristocráticos."

Surgido de una promoción de poetas españoles denominada "los novísimos", Álvarez se distinguió desde el principio por su cosmopolitismo y su defensa a ultranza de una idea amplia de la cultura. Esto ocurrió en los primeros años sesenta, cuando Franco todavía estaba vivo, cuando en Madrid nada se movía y en Barcelona estaba prohibido el catalán. Desde esas fechas Álvarez, que es profesor de historia, que tradujo a Kavafis y a Stevenson, anunciaba en sus poemas difícilmente clasificables la llegada de los bárbaros.

José María Álvarez publicó hasta la fecha *Libro de las nuevas herramientas* (1964), *87 poemas* (1970), *Museo de Cera* (1974 y edición definitiva de 1984), *Tóxico Ardiente* (1985) y *El escudo de Aquiles* (1987); asimismo, en 1983 compiló una antología apócrifa, con el título *La Edad de Oro*, reúne poemas de la Antigua Cartagena escritos por poetas que nunca existieron. Los poemas presentados en esta página corresponden a *Museo de Cera*, un volumen de más de cuatrocientas cincuenta páginas de poesía, que le valiera su reputación y el elogio de Vicente Aleixandre, Salvador Espriu y Antonio Sarrín, entre otros.

J.F.

José María Álvarez Museo de cera

THE CHASE - THIRD DAY

Yo, Nemo, tomo posesión de estas tierras. En nombre de quién, capitán? En el mío, señor! Y diciendo esto, el capitán Nemo desplegó una bandera negra que llevaba una N de oro acuartelada en su tejido. Después, volviéndose hacia el astro del día, cuyos últimos rayos lamfan el horizonte del mar, exclamó: Adiós, sol! Desaparece, ardiente astro! Ocúltate bajo este mar libre, y deja que una inmensa noche extienda sus sombras sobre mi nuevo dominio.

Julio Verne

Para Deanne K. Flouton

La rata ya
debe estar

fria Volver mañana
a Scribners buscar
los poemas de Stevenson

Fria

*Et iam prima novo spargebat lumine terras
Tithoni croceum linquens Aurora cubile,
regine et speculis ut primam abscere lucem
vidit et aequalis classem procedere velis*

Y al Museo
Volver a contemplar esos dos
Rousseau por los que daría mi

vida

Ya debe estar

Fria

Te amo viejo hotel de la 44

Qué tacto tan suave

Fria

Miro las manchas
de la colcha A la izquierda
una mesa con
el cenicero lleno lo que queda
de Old Gentry

¿Estará ya bien fría?

Tengo la piel
seca

Este cuerpo
ha dado con sus huesos
en demasiados sitios

Releo

a Tácito Las prostitutas
miran impasibles desde sus puertas
la lucha de los ejércitos y la suerte
de Roma

Muy fría

¿Qué se hizo el rey don Joan?
Los Infantes d'Aragón
¿qué se hicieron?

Más fría que mi alma

Regresar a Istanbul

Ver un film de Mizogushi

Oír el viento que borró a Ninive

Cuando ya esté bien fría
la acostaré conmigo

Contemplo mi
cuerpo el vaso
sobre el ombligo Aún

orgullosa 62
kilos de carne
preparada a morir con la entereza
la dignidad de quien jamás
tuvo con la barbarie otro contacto
que el estrictamente policial

FUN IN A CHINESE LAUNDRY

La libertad engendra la anarquía, ésta conduce al despotismo, y el despotismo desemboca otra vez en la libertad

Henri Barbusse

He simplificado mi política: aborrezco absolutamente a todos los gobiernos existentes

Lord Byron

A Orson Welles

*Durante años pisé el amargo polvo del exilio,
encaneci bajo el sol y los vientos
de la lejanía, los poderosos reyes
me ignoraron
y no hubo tierra que recogiese el caminante.
Mas no temí ante la hora sombría
y he preferido que el dolor me consuma
antes que aceptar la humillación
del poder de la soldadesca.
Pero no sólo a mi orgullo atendía.
Con mi destierro aseguraba
nuestras leyes. Porque seremos juzgados
por el gesto de los mejores,
y contarán no quienes sometieron
nuestras costumbres al tirano, sino aquellos
que mantuvieron viva y limpia,
en la persecución, la cultura que ennoblece
nuestro destino.*

ELOGIO DE LA EMBRIAGUEZ

Yo no deseo la felicidad. La vida es más noble

George Bernard Shaw

El destino baraja las cartas, pero somos nosotros
quienes jugamos

Arthur Schopenhauer

Contempla tu rostro en el espejo

Brias de Priene

¿Quién soy yo para quejarme de mi suerte?
¿Acaso esta tierra no ha humillado otros
¡sueños!

más altos que los míos? ¡Estas arenas
no empaparon lágrimas
de más nobles desterrados?
Y ni sus nombres recordamos.
También nosotros seremos olvidados
y el sentido de nuestros versos
mil veces modificado. Dónde, cuándo
y en qué idioma será por fin reconocido
aquello que dijimos...
Pero ay de aquel cuya palabra
no permenezca, clara, a través de los
/cambios,

aquel cuya vida y cuya obra
no pueda contarse un día
con la frescura de los cuentos
que narran los marinos.
Escribe. Y bebe. Bajo la clara noche,
brinda por las estrellas, bebe
en la memoria nobilísima
de quienes ya, antes que tú, recorrieron
este camino. Brinda por ellos
y por el mundo que de la destrucción salvaron.
Que en el vino contemples la alta hora
en que se funden sueño y desencanto.
Acepta tu destino como el precio
de tu palabra. Escribe.

LAWRENCE DE ARABIA O ESPERAR HASTA QUE LA ESPERANZA CREE DE SU PROPIA DESTRUCCION LA COSA QUE CONTEMPLA

En medio de tanta felicidad, en la flor de la edad
y con una salud enviable, decidió repentinamente desaparecer

Suetonio

*No serán los desiertos
En que mis armas combatieron
Ni las puertas vencidas de Damasco
Quienes canten mi fama y soledad
Ni el vano imperio que proclama
Mi odio Y que otros hombres
En lenguas por venir
Consagrarán en su ruina
Sea mi gloria mostraros
Que todas las libertades
Son solidarias Y mi estela
Tomar con un amante
Los cuerpos y los ojos incendiados
Por el velar más alto*

A. B. PASA EL PUENTE SOBRE EL RIO BUHO

Cuando el amo o la señora llaman a un criado por su nombre, si ese criado no se halla presente, ninguno de los demás deberá darse por aludido, de lo contrario no tendrá fin el sirvientaje; y los propios amos reconocen que si un criado viene cuando se le llama, con ello basta

Jonathan Swift

A Susan Ludrigson

Se sabe que abandonó prometedoras
/esperas
Y que cierta tarde salió del país
Después de recorrer con la vista donde
/había luchado
Para unirse en México con Villa
Se conoce de A a Z cuanto compone
Una vida miserable No por ello exenta de
/belleza

Su gesto vago su acentuada tendencia
A estar borracho la Escuela
Militar de Kentucky una familia
De derrotados Kenesaw Mountain
Donde habló de tú con la Muerte
Nombres perdidos en un mapa
Ríos que usted nunca navegaria
Se pretende por supuesto ignorar que estaba
Totalmente decidido a quemarlo todo
Cuanto a uno como ustedes atase
No significó para él sino un blanco donde
/disparar
Oh respetable público Para juzgarlo
Ganen primero ese derecho De la misma
/manera
Que ganara quien digo el de escupirles

La poesía, como el tenis, tiene un sistema de reglas

Valerio Magrelli (Roma, 1957) es uno de los poetas más interesantes de lo que se ha dado en llamar "la neovanguardia" italiana. El poeta santafesino Hugo Gola, que dirige en México la excelente revista *Poesía y Poética* hizo llegar a *Diario de Poesía* este ensayo, traducido por Guillermo Fernández e inédito en italiano.

Por Valerio Magrelli

Hay un problema que vuelve una y otra vez: la poesía no se comprende con facilidad, la poesía debe acercarse al público, y así por el estilo. En realidad, es necesario que la poesía sea vista como una esfera muy particular, especializada, y no por esto necesariamente elitista. Para leer bien un poema es menester comenzar a conocer una serie de reglas invisibles a primera vista, pero determinantes en extremo, indispensables. Para poner un ejemplo, tomemos el fútbol. A un norteamericano que asista a un partido de este juego sin conocer el reglamento, le parecerá muy difícil entender el outside. Se trata de una regla microscópica, y hay campeonatos que se deciden por una cuestión de pocos centímetros.

Desde un punto de vista teórico, es complicado explicar cuándo surge una norma de esta clase. Sin embargo, tomemos al segundo Wittgenstein, al de las *Investigaciones filosóficas*, que dedicó varias páginas al análisis de los juegos lingüísticos y a los juegos hechos y derechos, como el tenis. Wittgenstein se pregunta cómo es que existen reglas precisas y otras de apreciación. En el tenis —decía— no hay un límite de altura al elevar la pelota en la moción de servicio. En este caso, uno podría elevarla hasta los 15.000 metros y el partido podría prolongarse durante varias semanas. La poesía, como el tenis, como el fútbol, como cualquier juego, tiene un sistema de reglas. Emilio Garroni, en un libro titulado *Estética e epistemología*, retoma la idea kantiana de la raíz estética de todo juego, de toda actividad humana. Cada texto es en realidad un sistema de signos que ocultan a otros, uno tras otro. En un cierto sentido, toda poesía (la poesía más que la narrativa, porque en la poesía todo es llevado al último grado, al área de castigo, para decirlo con Zeichen, al momento más crítico) debería ser vista como una serie de palimpsestos, como esos textos antiguos que, tras una urdimbre de palabras escandían otra, después otra, en un juego infinito. Esto no significa que la poesía tenga que ser leída sólo por unos cuantos iniciados, sino que, como en el ajedrez, es necesario aceptarla en la medida que aceptamos un juego complicado.

Durante la posguerra, mientras la narrativa conocía una época neorrealista, en la poesía continuaban las investigaciones estéticas. Sólo más tarde, la neovanguardia (es

decir el Grupo '63), se embarcó en un operativo de repulsa y reacción, en contra de la literatura llamada tradicional. Muchos críticos —me parece que de manera más bien ingenua— piensan que leen toda la historia de la literatura, al menos la del siglo XX, en esta

Artaud, a las del teatro de la crueldad, alas de Kafka. Pienso, por ejemplo, en el principio de novelas como *Grandes esperanzas* o *David Copperfield*. Nos hallamos en el centro de la novela del siglo XIX; sin embargo, no sabría decir si tales comienzos pueden ser considerados como un ejemplo de literatura empantañada, tradicional, realista, objetiva.

En el momento en que se comienza a escribir, reina una confusión inmensa, y esta confusión jamás desaparece. Para mí ha sido importante entender que no existe una tradición establecida, sino que cada

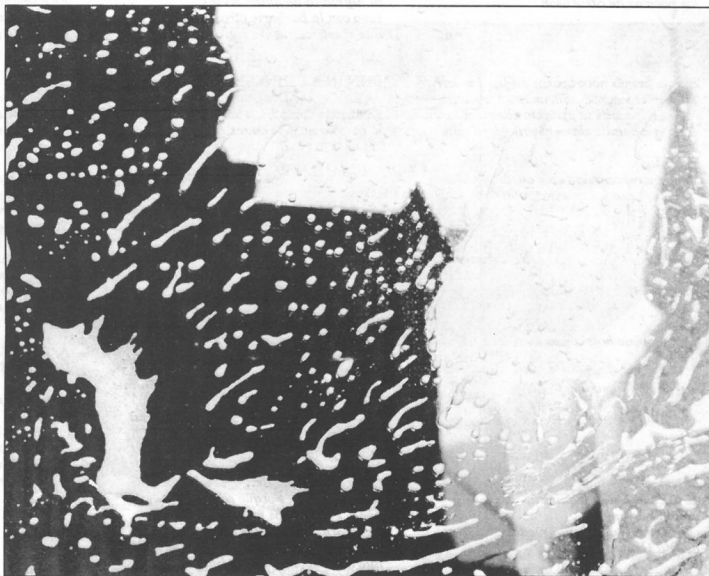
de los más grandes escritores franceses de la posguerra, Perec, era un enigmista que logró hacer poesía. En un cierto modo, quien escribe, al menos quien escribe poesía (porque la narrativa implica otros problemas), siempre está a medio camino: por un lado se siente enajenado, pues hasta los más fríos, los más brillantes, capciosos e inteligentes, deberían explicar por qué escribieron ayer por la tarde y no esta mañana. Como quiera que sea, hay un momento en el que este deseo, llámese como se llame, tiene que salir. Al fin y al cabo siempre quedan estos dos extremos. Por una parte existe la idea de la Sibila

el escritor que escoge un tema, como el escoge la moneda, y debe extenderlo, manejarlo y, de alguna manera, hacerlo casi levitar. Este poema no es precisamente un caligrama, pese a que las palabras estén ocupando cada una un verso, como "golpes de martillo". Un caligrama, para poner un ejemplo clásico, se puede componer hablando de una botella, de manera que las palabras dibujen el perfil de la botella. Desde el punto de vista lingüístico se llama auto-ostensión, y es una técnica antiquísima que va desde las plegarias de los místicos hasta la *Settimana enigmistica*. Su fin es dibujar el mismo tema que la poesía está relatando. Una superposición hecha y derecha. Todo esto es bastante descriptivo para dar a entender cómo se puede tratar un texto. Es la cosa más interesante y más difícil de explicar. La página puede ser un relato, un desahogo, una confesión, o un dibujo, como en este caso. Apollinaire hizo las cosas más notorias de este tipo, incluso corbatas, una lluvia deliciosa, etc.

Me gustan muchísimo los poetas barrocos, los poetas de las máquinas, por ejemplo, Ciro de Pers, un poeta que se ha pasado la vida describiendo los relojes de un modo soberbio. Me gusta mucho este tipo de poesía porque, al contrario de la poesía romántica que hace hablar directamente las emociones, traslada las emociones y hasta la misma voz a los objetos. Decir que Ciro de Pers es un poeta frío significa no haberlo entendido; es incluso un poeta lacerado que proyecta su angustia en un reloj. En esta página pensaba yo en el teléfono, pero desde un punto de vista estrictamente técnico:

El teléfono es mi llave de agua / la fuente de las voces, la ducha, / el agua siempre es la misma / pero la gota / siempre es distinta. Piensa en los pobres / granitos de carbón / que danzan una danza / nueva a cada respiro / nunca la misma, los volátiles, los gorriones / que en torno de esta fuente / saltan porque nosotros nos hablamos.

La transmisión de la voz ha sido confiada a la traducción acústica que se realiza en el auricular, en esa especie de cilindro donde los pequeños granitos de carbón —no sé qué son en verdad— se mueven, convirtiendo el impulso sonoro en un impulso de otro tipo, eléctrico, que de nuevo se convierte en voz. La idea de que, mientras yo hablaba, existieran estos polvitos, agitados por mi voz, me sugirió la imagen de una bandada de pájaros, que transforma en movimiento todo lo que decimos. Lo mismo sucedió con la idea del agua y de la fuente: quiero decir que el movimiento es siempre el mismo. La mecánica del teléfono es ésta: un movimiento de polvo que nos trae la voz ajena, un movimiento que siempre es el mis-



Fotografía de Karina Barg, 1988

perspectiva. Se parte de los narradores, de los poetas tradicionales, luego se llega a Joyce y a la poesía visual. Para ellos, el destino de la literatura está en este desmoronamiento. En realidad, no existe un proceso tan simple, que vaya de un bloque compacto e inerte a una serie de textos revolucionarios, tempestuosos y vivos. Existe, creo, una tradición de la transgresión, que nace junto con la tradición misma. La línea del orden y la del desorden se entrelazan de continuo. Ahora bien, es importante entender que, desde siempre, todas las obras maestras, incluso en la literatura latina, poseen esta capacidad de reaccionar como tejidos vivientes. Si se leen los textos en esta perspectiva de una línea de inquietud perenne, de corrosión, podemos ver que en realidad, como se ha dicho en estos años, Pascoli es un poeta psicólabil, hundido en un espantoso mundo neurótico. Yo mismo, al leer en estos años algunos clásicos, como Dickens, me he topado con páginas parecidas a las de Bataille, a las de

quien puede inventar la tradición que se le antoje. Una cosa que me impresionaba mucho, en la escuela, era el hecho de que a los autores, y no me refiero a los del Ducecento del Trecento italiano, sino a los del siglo pasado (como Manzoni y Leopardi), que es un poeta lingüísticamente llano y cristalino) no podíamos leerlos sin las consabidas notas, las famosas notas a pie de página. Por el contrario, recuerdo una lectura de Molière verdaderamente impresionante: un autor del siglo XVII al que un extranjero con ciertas nociones del francés puede acercarse sin dificultad.

El problema que siempre hay que plantearse a fondo es el de decidir cuándo escribir. El problema de la inspiración, el problema tan vago e, incluso, un poco vergonzoso de la emoción que brota y siempre tiene algo de caricaturesco. Dan ganas de echarse atrás. Me parece necesario recordar que quien escribe, quien pone palabras sobre el papel, no se halla muy lejos del enigmista. Uno

Cumana que dicta las palabras al viento; por la otra está el escritor que borra y corrige una palabra para evitar una repetición o una cacofonía. En el capítulo intitolado "Oficios de Nature e venature, se halla este texto:

Si llega poca cosa / vuélvete bathoja / y adelgaza la moneda / hasta que sea un velo. / Sólo así se aprecia la substancia / del metal, su aliento despacioso / bajo los golpes, el paciente / crecimiento, / irreal / de la / materia / que / al crecer / falta.

En efecto, aquí pensaba en un oficio, el del restaurador que trabaja con los marcos, con las doraduras. Por eso recurrí a la idea del bathoja. Bathoja es el artesano que toma una moneda (lo hacen todavía, son técnicas difícilmente industrializables) y la trabaja con el martillo. La moneda se convierte en una película de oro muy delgada, un velo que ya no es posible tomar con las manos sino con escobillas. Para mí, el bathoja es como

mo y que al mismo tiempo cam-
bia, porque todas las voces son
diferentes. En un cierto senti-
do, estos son poemas descripti-
vos que señalan un objeto visto
de una manera distinta de lo
habitual. A mí me gusta, por
ejemplo, un pintor como
Morandi, y aquí volvemos en
parte a lo que antes dije acerca
de las relaciones entre experi-
mentación y tradición. Yo no
creo que Morandi sea un pintor
reaccionario respecto de Pollock,
respecto de un abstracto. Sería
demasiado fácil etiquetar a un
arte que es figurativo. Creo que
todo es mucho más complejo.

*“La idea de que,
mientras yo
hablaba, en el
auricular del
teléfono se
agitaban unos
granitos de carbón,
me sugirió la
idea de una
bandada de
pájaros que
transformaba
en movimiento
todo lo que
decimos”*

Me parece que la historia del
arte no es lineal, tiene sus des-
viaciones, sus retrocesos.

Querría añadir ahora otro
poema, cuyo tema versa
sobre la escritura, sobre la
grafía:

*Esta grafía se desgasta, / sal-
tan los ángulos, las “eres”, / las
“emes”, se redondean, / ruedan
limadas, pulidas / piedras en
la corriente. / También los ros-
tros, / también los rostros se
gastan / a fuerza de ser mirados.
/ Se vuelven paisajes / de
ruinas.*

Aquí me divertía de nuevo
la idea de una escritura que se
refleja en la escritura misma,
no en la escritura impresa, sino
en la grafía. Pensaba en una
posible correspondencia entre
el cambio observado en nuestra
grafía y en nuestro rostro. En
realidad, si uno ve un cuaderno
que escribimos cinco años an-
tes, descubre la grafía de otra
persona. Sí, la grafía es
reconocible, pero completa-
mente cambiada: cambian las
relaciones entre una letra y la
otra, sus ligamentos, y en un
cierto sentido también la per-
sona que está detrás de la es-
critura.

(Fragmentos de un texto inédito en
italiano, publicado originalmente
en *Poesía y Poética*, México, agosto
de 1990).

Valerio Magrelli - Traducciones de Pablo Anadón, Carmen Romero y Guillermo Fernández

15 Poemas

De ORA SERRATA RETINAE, 1980, en
traducción de Pablo Anadón.

*Existen palabras que bordean
el pensamiento o lo atraviesan
dulcemente oblicuas como lágrimas.
Como olvidados huéspedes merodean
secretas por los cuartos,
tocando todo.
Su andar parece la despiciosa ofrenda
de un fruto de la tierra.*

*Tengo el cerebro poblado de mujeres.
Por algún sitio el cráneo debe haberse
/ desfondado
y murmurando brota en mi cabeza
una fuente de amor.
En esta zona de sombra
camino como un peregrino
o como un monje.
Detrás de cada curva
se asoma un rostro silencioso
blanco como una lápida.*

*Esta chica se sustrae a cada gesto
y es ciega a mis engaños, y no puede
captar el hilo de mi conversación
ni tropezar en él. Traspasa toda trama
sin saber ni siquiera lo que elude,
o tal vez justamente su descuidado modo
le otorga prodigiosa indemnidad. Así,
me siento casi una tierra abandonada
sobre la cual posean en calma por la noche
hombres y animales... Y esta mujer
crece dentro de mí, dolorosa
como un pájaro vivo adentro del tórax.
Tendré, paciente, que esperar
la lenta expulsión de este cuerpo extraño,
que atravesando el horizonte
de los sentidos, sólo dejará de sí
la sutil firma de una cicatriz.*

*Los labios sin deseo
son sábanas
tendidas a secar.
Sólo el viento las roza,
banderas de melancolía.
No son los labios
de esta chica,
poblados de besos,
ramas espesas de pesadas sombras.*

De ORA SERRATA RETINAE, 1980
en traducción de Carmen Romero

*Antes de la última curva del día
cojo palabras para dormir con ellas:
por la tarde recobran
sus ropas pesadas y atentas.
Su paso es mesurado
y se engastan como ladrillos en línea
en la blanca cal de la página.
Es un muro que desciende de lo alto
el lento transcurrir del signo.
No hay ventana ni rendija
sino un precioso esmero
en la tupida unión.
Quisiera fuese una única figura
el brote que aún duro y cerrado
el jardinero desprende y se regala.*

*Cada tarde, inclinado sobre el claro
huerto de las páginas,
cojo los frutos del día
y los reino. Dispuestos
en hileras paralelas corren los
/ pensamientos,
huellas de atentos injertos.
Mi vida está ligada
a la frugal cosecha,
su consumo es cotidiano, modesto.
No hay ninguna lógica en tomar
las flores o los frutos secos. La única,
y puede bastar, es esta secreción
espontánea y vegetal de la idea.
Lenta conmoción de la tierra
que turbada la engendra. O la cocina
para su sobrio comensal.*

*El cerebro es el corazón de las imágenes,
su horizonte la curva
rígida del occipital.
Y todo lo que vive
está en el espíritu. En su círculo
silencioso están el cielo,
los hombres y él mismo.*

*Estoy rehaciéndole la punta al
/ pensamiento,
como si el hilo estuviera gastado
y el signo se hubiera vuelto opaco.
Los ojos se consumen como lápices
y por la noche dibujan en el cerebro
figuras apenas esbozadas y confusas.
Las imágenes oscilan y el trazo se hace
/ incierto,
los objetos se esconden:
es como si hablasen por enigmas continuos
y cada mirada obligase
a la mente a traducir.
Entonces la miopía se hace poesía,
al tener que aproximarse al mundo
para separarlo de la luz.
También el tiempo sufre esta demora:
los gestos se pierden, los saludos no llegan
/ a advertirse.*

*Lo único que se perfila nítido
es la prodigiosa dificultad de la visión.*

*No tengo un vaso de agua
en la cama:
tengo este cuaderno.
A veces anoto palabras en la oscuridad
y el día siguiente las encuentra
deformadas por la luz y mudas.
Son objetos nocturnos
puestos a secar,
que al sol se rajan
y estallan. Quedan trozos esparcidos,
pobres cerámicas del sueño
que colman la página.
Es el cementerio del pensamiento
que se recoge entre mis manos.*

*Hay un momento en que el cuerpo
se recoge en la respiración
y el pensamiento se suspende y vacía.
También las cosas
que la luna conmueve
sufren el suspiro de las mareas
o las dulces flexiones del eclipse.
Y la madera de las barcas
se hincha en el mar delicada.*

*Esta lluvia de ceniza
por los patios amarillos
hace que las sábanas parezcan
lápidas.
Cada paño es un sudario
en esta hora
meridiana y vertical.*

*Ya los nidos de las golondrinas se
/ desprenden
y la yedra me abraza la almohada:
mi cama es una sela.*

De NATURE E VENATURE, 1987,
en traducción de Guillermo Fernández

*Cuando el aire se ilumina aparece
suspendida
la índole de la pólvora,
su esencia volátil, el descenso
sobre el mundo. El polvillo es la sombra
de la luz, no la que da
cuando ésta falta sino la sustancia
agente, la oscuridad viva,
el nocturno alimento del fulgor.*

*Qué triste es aprender demasiado tarde un
/ idioma.*

*Han cerrado las puertas
y quedas fuera con un pedazo roto
en las manos. Preguntas para qué sirve,
cómo funciona, si está bien montado
pero es inútil saber cosas aisladas. Falta
el molde, la presión, el fuego.
Y encuentras solamente
las palabras que no conoces
o que ya has olvidado.
Temo que el alemán haya perdido los
/ nombres
y los verbos que puedo recordar.
Tal vez sun una grieta
que se abre en sus diccionarios.*

*Amo los gestos imprecisos,
al que tropieza,
al que derrama un vaso,
al que no recuerda,
a quien es distraído, al centinela
que no puede evitar la leve
palpitación de los párpados;
les tengo cariño
porque veo en ellos el temblor,
el conocido tintineo
del mecanismo roto.
Calla el objeto intacto, no tiene voz,
sólo movimiento.
Aquí, en cambio,
falló el artefacto,
el juego de las partes,
se desprende una pieza,
se delata.
Adentro algo baila.*

Valerio Magrelli nació en Roma en 1957. En 1980 publica en la editorial Feltrinelli de Milán *Ora Serrata Retinae*, título que alude al nombre latino que se usa para designar el borde dentado de la retina. Recientemente ganó el premio “Viareggio” con su segundo libro de poemas, *Nature e Venature* (Mondadori, Milán, 1987). La Colección Visor de Poesía acaba de publicar en Madrid una edición bilingüe de *Ora Serrata Retinae*, con traducciones de Carmen Romero. En esta página se publican algunas versiones incluidas en esa novedad editorial, otras de Guillermo Fernández, originalmente publicadas en la revista *Poesía y Poética* y finalmente varias traducciones hechas por Pablo Anadón especialmente para *Diario de Poesía*.

Talleres de poesía de Nicaragua

El título debería ser, más exactamente, *Talleres de poesía sandinistas*. No sólo porque los poemas fueron seleccionados de antologías, revistas, diarios y boletines aparecidos entre 1980 y 1985, y porque el noventa por ciento de los talleristas —jóvenes entre dieciséis y veinticuatro años— haya sido combatiente. Se trata, ante todo, de poesía coyuntural, como señala Robert Pring-Mill en la *New York Review* (1981), "por su relación inmediata con la coyuntura socio-política que la ha provocado". Mayra Jiménez, por su parte, prefiere hablar de poesía testimonial, ya que rescata las vivencias de una nueva condición histórica: la revolución; a los poetas talleristas se le presentan nuevos motivos: el amigo o familiar caído, el novio que marcha a la frontera, Tomás Borge de pie en un jeep, la madre impasible ante la tumba de su hijo, Ortega leyendo en la plaza un decreto de confiscación, la guardia nocturna, etc., etc. Ni se debe juzgar los talleres únicamente por su poesía, como dice Pring-Mill, ni debe esta poesía medirse con criterio meramente estético, como dice Jiménez; la promoción de conciencia literaria y cívica para el uno, y el valor histórico para la otra, es lo que cuenta.

Todo comenzó allá por el '77 en la ya mítica isla de Solentín, donde Cardenal fundaría una década atrás su comunidad. Entonces llegó a la isla la poeta costarricense Mayra Jiménez, que había coordinado talleres de poesía infantil en Costa Rica y Venezuela; con la anuencia de Cardenal, decidió probar suerte con los campesinos adultos de la comunidad. Luego que Jiménez regresara a su país, Cardenal la sucedió en la coordinación. Eso hasta que la guardia nacional arrasara la isla y los sobrevivientes debieran pasar a la clandestinidad o exiliarse. Más tarde, ni bien el Frente Sandinista de Liberación Nacional venció definitivamente al régimen dinástico de los Somoza, Cardenal, nombrado titular del Ministerio de Cultura, mandó llamar a Mayra Jiménez para trasladar aquella prueba piloto al plano nacional. El resultado —positivo— fue inmediato; apenas a un año del inicio, en la clausura del Primer Encuentro Nacional de los Talleres de Poesía, dijo Cardenal: "Hemos hecho en Nicaragua algo que no se había hecho nunca antes en el mundo: el que obreros, indios, campesinos, empleadas domésticas, soldados, policías, hicieran poesía, y buena poesía moderna." Pronto los talleres se propagaron a lo ancho del país, llegando a ser más de cincuenta.

La polémica tampoco se hizo esperar.

La influencia de Cardenal sobre los talleristas fue doble: por un lado, como impulsor gubernamental del proyecto, y por otro, como esteta, y por otro, como un número de *Barricada* (órgano oficial del FSLN), en 1980, "Algunas reglas para escribir poesía", no hizo más que entronizar el *exteriorismo* como poética oficial revolucionaria. Dichas reglas, en efecto, son una especie de estatuto tardío del exteriorismo, "nombre que Coronel Urtecho y Cardenal dieron en conjunto, a mediados de la década del (Sigue en pág. 31)

VIGILANCIA

Con el canto
los gallos parecen buscar la madrugada.
Aún no amanece,
miro la sombra oscura
de los postas junto a la trinchera
moviéndose cuidadosamente.
Ahora contemplo la madrugada:
el ruido del molino,
el aleteo de los pájaros en los árboles,
una fragancia fresca que trae el viento.
La blancura espesa de la neblina
poco a poco despeja los cerros.
El sol. Una mañana nueva
y a mis pies una laguna clara como un / espejo.

Francisco Artega

LAS VERDULERA JULIA (Fragmento)

Mientras un perro choto se acerca
levantando la pata y
meneando la cola para orinar
donde fue la alcaldía de Condega,
por la calle va la verdulera Julia
empujando el carretón de madera
al que todavía se le ve una placa sarrosa / del 71

y las ruedas
cuando saltan sobre las piedras
donde estuvo una barricada
chorrean de aceite negro la madera de ocote.

Carlos Pineda Z.

LOS CASCOS EN LA POSTA

Los cascos verdes de fibra
estaban tirados en el suelo
junto con los de acero
(algunos con hoyos de balas)
y se miraban por todo el comando de Somoto
revueltos con clips de Garands
y con piezas de rifles dañados
(después los chavalos se los llevaron
para coleccionarlos).
Parte de los aviones derribados en Condega
estaban allí.
También en los cuartos donde dormíamos
habían cascos que ocupábamos para orinar.
Y las pilas donde electrizaraban el agua
para torturar
nos sirvieron para bañarnos,
y con cascos nos echábamos agua.
Y en las bodegas debajo del torreón
donde yo hacía posta con el que desertó de / la EEBI

habían más cascos
que en la noche parecían guardias.

Carlos Pineda Z.

EL GATO CULUMUCO

El culumuco baja por la falda de la montaña
camina cauteloso
desconfiado entre la hojarasca
y se escucha el chas chas de sus pisadas.
Se detiene en las cimas
mira el chorro de agua
que cae donde florecen los heliotropos.
Naricea
se lame los bigotes
se estira, ondulea
y de salto en salto
se va para la otra montaña.

Juan Urbina Osegueda

AL COMBATIENTE JUAN BUSTAMANTE DEL FRENTE SUR

Eran las seis de la tarde del día
17 de febrero de 1980
cuando de vos me enamoré, Juan.
Con tu uniforme de camuflaje
y tu GALLIL encima del escritorio
cumpliendo tus veinticuatro horas de posta
me acerqué a vos
y toqué tu piel color de chocolate.

Nidia Taylor Ellis

ULTIMOS DÍAS DEL PARTIDO LIBERAL NACIONALISTA

La Pancha estaba con diarrea,
el chigüín con la gastroenteritis
y Polo con disentería.
Y la Pancha así barría la casa,
Polo así ordeñaba la vaca
y el chigüín así jalaba de la mama.
Toda la casa olía a mierda.

Juan Antonio Lira

REFLEXIÓN

Cuando llegaste a mi vida te amé con / ingenuidad
y hasta te escribí poemas, Rafael.
No existió prejuicio
para que plenamente nos amáramos.
Fueron cinco meses de besos y caricias / secretas
y ahora sólo quedan mis reflexiones
de lo que es el amor.

Ana Sofía Martínez

MAYO

Mayaya florecido
mayaya oh bailan las mujeres costeñas
al cantar el mayayalasinkey
en el mes de mayo
y los barrios Ponteens, Old Banck y Punta / Frta
adornados con Pam-tre
preparan el mayaya oh.
Por todo Beholden
se escuchan las latas viejas
y el cantar de los Letle Boy
"Mayayalasinkey
mayaya oh".

John Taylor

LA NOCHE DEL ENCUENTRO

La noche del Encuentro Nacional
de Talleres de Poesía
hubo fiesta.
Mientras bailaba oí
que un poeta
decía a su compañera:
—siempre había querido tocarte así.

Manuel Córdoba Matute

EL DOMINGO EN LA MAÑANA

El domingo en la mañana
vi un chichiltote
que volaba opuesto al viento.
El cielo estaba despejado.
El chichiltote no cambiaba dirección.
Parecía detenerse, no cambiaba dirección.

Manuel Gómez Espinoza

Varios autores - Antología

CARLOS FONSECA

Quedate ahí tranquilo zenzonte,
guardabarranco, güis, colibrí,
que ese ruido estrepitoso de metralla
que te hace sacudir las alas para / comenzar a huir
(quedate ahí, no tengas miedo)
aunque en la metralla diga MADE IN USA
la dispara el pueblo con amor
porque en ese instante bajan
a la fosa en la Plaza de la Revolución
a Carlos Fonseca
al que viste tantas veces cruzando
tronchas
para internarse en la montaña,
aquel que en sus ojos llevaba el cielo.

Cony Pacheco

LAS GARZAS

En las tardes
las garzas abandonan los potreros
después de comerse las garrapatas de las / vacas.
Se van en columnas
buscando sus nidos.

Pedro Rafael Jiménez

POR LAS MAÑANAS

Por las mañanas
oigo el canto de los zenzontles,
zanates, güises y gorriónes;
las aguas del cauce que pasan junto a la / ceiba.

Allí los pájaros suben
y luego bajan a tomar agua.
Y esa ceiba
en la guerra
se quedó sin hojas, sola y sin pájaros
y con su tallo agujereado por las balas.

Raquel Meléndez

EL HIELERO

En las mañanas lo miro pasar
en la camioneta crema del Hielo Tenderi;
cuando llega
a la pulpería de doña Daysi
me saluda con las manos heladas.

Ervin García

COMPAÑERO TOMÁS BORGE

El día que viniste
a la plaza de la Revolución
Juan José Quesada
te miré pasar en tu yip azul;
ibas de pie con tu chaqueta verde-olivo,
levantabas tu mano admirando a tu pueblo.
Y a esa hora me subí a un árbol de laurel
para conocerte mejor.

José Guillermo Ramos (poeta niño)

MIRIAM

Fue tanta la alegría
cuando recibí tu carta
que al leerla la primera vez
no me di cuenta
que habías escrito en ella
que no me querías.

Modesto Silva

Selección de D. G. Helder

mínima

ENTRE TUMBOS Y TAMBOS

La luna ha sido como bajada a la bahía
donde tranquila parece reposar.
Vivir a orillas del Old Bank
es irle restando margen a la costa,
es crear un lugar donde la luz tenue de un candil
de lejos se confunde con un bote de pescadores,
es aliviar este momento en que por costumbre pienso en ella,
y ridiculizar su ausencia viva
con la presencia de otra mujer bajo el mosquitero.
Vivir aquí es despertar
y encontrarse un gran cuadro primitivo
extendiéndose neblinoso más allá de mi ventana.
Incesantes los tumbos golpean los tambos.

Gonzalo Martínez

ESCUELA CARLOS AGÜERO (FRAGMENTO)

Desde el cuarto de armas donde estoy
sobre un colchón boca abajo
recuerdo la última noche que estuvimos juntos
cerca de la Laguna de Masaya
el 2 de febrero.
Encima de nosotros las estrellas:
el arado, las siete cabritas y otras.
—Cielo, me decías
y to te lo repetía debajo del otro cielo—.
Al este los faros de la laguna
y el continuo ruido de los animalitos en los matorrales
(como el enemigo que se acerca sigiloso en la guerra)
por eso no podía concentrarme.

Gerardo Gadea

EN LA MONTAÑA

En la montaña se escucha de día y de noche
el cantar de los congos que piden lluvia.
Oigo los árboles grandes que montaña adentro caen
por la llegada del invierno
y veo las mujeres que muelen maíz durante todo el día
y a los hombres que se alejan desde temprano
a cultivar la tierra.

Susana Hodson

EL INVIERNO DE 1980

Son las seis de la mañana.
La montaña de Mirafior está cubierta de neblina.
Llovió a las tres de la madrugada
y los árboles todavía gotean.
Los madiados y murupos están florecidos.
Pablo y yo vamos a sembrar.
Vuelan las guayupapas de la orilla del camino
y los sargentos y los reños entre los palos.
Las chorchas de montaña hoy cantan más que otros pájaros.
Y paso por las faldas del cerro de Cuba
que sembraban los campesinos antes de que
los matara la guardia en mayo de 1979.
Eso fue en aquel invierno,
éste es distinto
ya no se oyen disparos
y en las noches se ven las lámparas encendidas
de los brigadistas de la alfabetización.

Luis Ramón Alaniz

BLUEFIELDS

El largo río, largo, largo,
verde, verde, verde,
de diferentes tonos de verde
salpicado por el rojo y negro de un pájaro sargento.
De repente un azul transparente
y pronto un estallido de colores y bullicios.
Rojos, amarillos, azules estallan
y Bluefields está allí.
Moviéndose, cantándose, envolviéndose
en su magia que nada tienen de azul.

María Gallo

LA CASA QUE FUE DE UN ALCALDE

En Malpaisillo
en la casona donde están las oficinas estatales
los que ahí trabajan salen después que
han terminado la jornada.
Colgado en la pared un rótulo
JUNTA DE RECONSTRUCCION MUNICIPAL,
afiches de Sandino, de Carlos, del Che.
Chichiltotes, loras, zenzonites y pijules
pasan a las montañas cercanas.
Los compas vigilan.
La basura en el barril arde iluminando los afiches,
el rótulo, la casona
y el rostro de los que hacen
vigilancia nocturna.

Juan Bautista Paiz

CUANDO CHAVALO (FRAGMENTO)

El fogón medio apagado.
El fogón medio encendido.
A la derecha la casa de los García
y en la pared, allá en la esquina de los Rivas,
unos afiches de Somoza sucios y desteñidos.
Ahora en la Revolución se lee

MUERA SOMOZA
VIVA EL F.S.L.N.

Carlos Calero

EN LA LAGUNA DE APOYO

Allí miré las piernas blancas
que sobresalían del short celeste de una muchacha.
La invité a nadar
y nos fuimos de la mano al agua.
Ella se bañó en la orilla y yo en lo hondo.
Después nos sentamos en la arena
y yo me quedé dormido,
cuando desperté ya no estaba.
Martha, sólo sé que vivió en Niquinohomo.

Juan Macanache

JULIO CÉSAR

No olvidó tu ropa camisa a cuadros pantalón café
cuando me trajiste manzanas y uvas el 24 de diciembre
con tu manera de sonreír llamativa
me dijiste: vuelo.

Juana María Huete

'50, al tipo de poesía que llegaron a escribir en parte por su admiración por los imaginistas de los Estados Unidos" (Pring-Mill, *op. cit.*). Las reglas hablan de la superioridad de lo concreto y exterior sobre lo vago e interior, del verso libre y la ausencia de rima como lo más conveniente, de la importancia de las imágenes visuales, de la condensación o economía de palabras, etc. En gran medida, las reglas fueron respetadas al pie de la letra, con repetidos resultados patéticos. "Decir árbol es más vago, o abstracto, que decir guayacán", ejemplificó Cardenal, lo que trajo como consecuencia que la flora íntegra de la región fuera puntillosamente nombrada con propiedad por los talleristas: guayabos, chayules, murupos, madiados, malinches, etc. etc. Los poemas de Cony Pacheco, Luis Ramón Alaniz y Raquel Meléndez y Juan Bautista Paiz —aquí incluidos— demuestran que lo mismo ocurrió con las especies de aves. La recomendación de Cardenal de precisar las coordenadas temporales deparó, a montones, versos como "la tarde del 14 de noviembre" o "la noche del 16 de julio de 1980". Es decir: las reglas, si bien supieron proscribir algunos clichés posmodernistas y posrománticos de esos que todos, de manera innata, llevamos dentro, no pudieron impedir que se consolidara un buen número de nuevos clichés.

Los talleres en sí no fueron lo que alzó la polémica, ni tampoco se puso en tela de juicio el exteriorismo. Los ataques se centraron en la supuesta uniformidad, de las antologías que pronto comenzaron a circular que llevaría a percibir los diversos poemas como pertenecientes a un solo autor. Y el problema de la uniformidad radicaría, según los críticos, en que impediría desarrollarse otras poéticas igualmente válidas. De todos modos, concediendo que haya uniformidad o monotonía, el número de las excepciones es grande, y algunas de ellas pretendo que estén aquí, junto a otros poemas panfletarios o decididamente poéticos. Y es que el criterio de selección no fue, como pedía Mayra Jiménez, meramente estético: se tuvo en cuenta, ante todo el carácter curioso o semicurioso del poema o de un detalle; luego la bondad o calidad del poema por sí mismo; el candor también y aun la llaneza, su simpatía, digamos; y por último lo característico, es decir lo que se desprende de una visión paradisiaca de la revolución. El efecto de esta mínima antología, espero, no será el de lo típico pero tampoco el de una indefinida universalidad, sino el de una mezcla o, mejor, el de una escala gradual entre el lirismo puro y el prosaísmo *engagé*.

Los poemas han sido tomados de la revista *Nicaragua* Nº 3, de 1980, y Nº 6, de 1981; *Poesía Libre* Nº 13 y Nº 15, de 1982, y de las antologías *Poesía de la Nueva Nicaragua*, selección y prólogo de Mayra Jiménez, de 1983, *Fogata en la oscuridad*. 1985, y *Poesía de las Fuerzas Armadas*, 1981. Para este prólogo fue consultado, además de los textos de Cardenal y Mayra Jiménez y Pring-Mill ya citados, *Nueva Cultura Nicaragüense*, de Klaas S. Wellinga, Libros de Utopías del Sur, Bs. As., 1989.

D. G. Helder

1 En el prólogo a su antología *Poesía Nicaragüense*, de 1981, llegará a decir: "Considero que la única poesía que puede expresar la realidad latinoamericana, y llegar al pueblo y ser revolucionaria, es la exteriorista."

Cómo traduje a Shakespeare

Traductor de Goethe, de Verlaine, de Shelley y sobre todo de Shakespeare, Boris Pasternak (1890-1960) fue también un agudo pensador de los problemas de la traducción poética. Este ensayo fue publicado originalmente en 1956 en el segundo—y último—número de la *Literaturnai Moskva*, revista nacida al calor de las ilusiones del XX Congreso del Partido Comunista Soviético, y pronto eliminada por el aparato cultural kruscheviano. Reeditado dos años después en la revista italiana *Cinema Nuovo* y nunca recogido en libro, el trabajo mantiene interés como muestra de algunos de los temas de Pasternak como poeta y traductor: particularmente, su aspiración a una poesía que, muy apartada del “contenidismo” no cede tampoco nada a lo que él llama “la horrible superchería literaria de la estilización”.

por Boris Pasternak
traducción del italiano
por Daniel Samoilovich

Hamlet, Romeo y Julieta, Antonio y Cleopatra, Otelo, Enrique IV (primera y segunda parte), Rey Lear y Macbeth: éstas son las obras de Shakespeare que, en diversas épocas, traduje al ruso. Teatro y público han buscado, y buscarán siempre, traducciones limpias y de fácil lectura. No hay traductor que no se haga ilusiones acerca de su capacidad de responder a estas exigencias. Bueno, yo tampoco soy una excepción a esta regla, ni son excepcionales mis ideas sobre la naturaleza y los objetivos de la traducción literaria. Como muchos otros, también yo creo que literalidad y coincidencia formal no son garantías suficientes de la fidelidad de una traducción: como entre modelo y retrato, la semejanza entre original y traducción derivan de la vivacidad y la naturaleza del lenguaje. Al igual que el escritor, el traductor debe huir del rebuscamiento lexical, los vneros inusitados del lenguaje, el saqueo del diccionario y especialmente de esa horrible superchería literaria que lleva el nombre de estilización. Como el original, la traducción debe producir una impresión de realidad vivida y no de literatura.

Tres son las características esenciales del estilo shakespeariano. El espíritu de sus dramas es profundamente realista. En los fragmentos en prosa y allí donde los diálogos en verso están conectados con la acción, con el movimiento escénico, la lengua usada es la natural de la conversación. En otras partes, el torrente del llamado *blank verse*, revela, en Shakespeare, una exagerada tendencia a la metáfora, eventualmente superflua y no carente de peligros para la verosimilitud. La poética de Shakespeare está compuesta de elementos diversos. A veces se encuentra uno con lo sublime, y hay que tomarlo por lo que es; otras veces, es posiblemente pura retórica, un rosario de perífrasis que reemplazan a una palabra que el autor tenía en la punta de la lengua y que, en el apuro, no consiguió atrapar. Sea como sea, el lenguaje metafórico de Shakespeare, en sus

iluminaciones y en sus caídas retóricas, en sus cimbras y en sus volteretas, cumple siempre con los imperativos de la auténtica metáfora.

En Shakespeare, los extremos estilísticos se tocan. Ha sabido reunir en su obra tantas y tan contrastantes características de estilo, que se diría que muchos autores coexisten en uno. Su prosa es impecable. El gusto por lo cómico y por el detalle, fundamento esencial de la prosa shakespeariana, se afirma a través de un arte extremadamente lacónico, que sobresale en la caricatura de todo lo que hay en el mundo de curioso y de incoherente. Una cosa muy distinta es, en Shakespeare, el verso libre. Su caos interior y formal consigue exasperar a Voltaire y a Tolstói. No es insólito que ciertos personajes shakespearianos pasen por etapas diversas. Un personaje cualquiera puede, por ejemplo, declamar durante escenas enteras, y luego imprevisiblemente, expresarse en prosa de un modo más abierto y expansivo. En casos así, las escenas en verso dan la impresión de esbozos preparatorios, y las en prosa de soluciones definitivas. El verso era para Shakespeare la forma de expresión más inmediata y directa. Se servía de él como de una estenografía del propio pensamiento, a tal punto que algunos episodios en verso parecen los borradores de las escenas en prosa. La virtud íntima de la poesía shakespeariana está en una potencia alusiva que no conoce freno, que se expande violentamente en todas direcciones.

El ritmo en Shakespeare es el principio esencial de su poesía. Es la fuerza motriz que determina el rápido alternarse de preguntas y respuestas en los diálogos; que regula la duración de los períodos en el interior de los monólogos. Este ritmo refleja el admirable laconismo de la lengua inglesa, que permite abarcar en un único yambo un aforismo compuesto por dos (o incluso más) proposiciones contradictorias. Es el ritmo propio del hombre libre, que rechaza todo ídolo y puede, justamente por eso, ser a un tiempo sincero y lacónico. Este ritmo es más fácilmente advertible en *Hamlet*. El ritmo persigue en este drama un triple objetivo: acentuar el carácter de este o aquel personaje;

concretar y elevar el tono psicológico de la obra; y, finalmente, atenuar la vulgaridad de ciertos pasajes. En *Hamlet*, el modo en que el ritmo concurre a delinear los caracteres y los personajes es claro y evidente. Cualquiera de ellos—Polonio, el rey, Guildenstern y Rosenkrantz, e incluso Laertes, Ofelia, Horacio—tienen un estilo propio, un modo particular de expresarse. La ligereza de la reina se manifiesta no sólo en las palabras que dice, sino también en el modo en que las pronuncia, arrastrando las vocales.

Pero Hamlet es el personaje más vivamente pintado por medio del ritmo: a tal punto y con tal perfección que cada vez—incluso si después la evidencia de la realidad nos desmiente—tenemos la impresión de que las apariciones del héroe están precedidas por una especie de movimiento preliminar, de una imagen rítmica. El pulso—por llamarlo así—de todo

Pensar en definir la música que domina Hamlet es absurdo. No se la puede resumir en ningún ejemplo rítmico. Immaterial como es, esta música tiene una presencia continua e implacable, se inserta en la trama y sugiere en ella un motivo iluminado y escandinavo. Esta música reside en la mesurada alternancia de la solemnidad y la angustia. Da a la atmósfera un espesor máximo, y hace manar de ella el estado de ánimo dominante. ¿En qué consiste, precisamente?

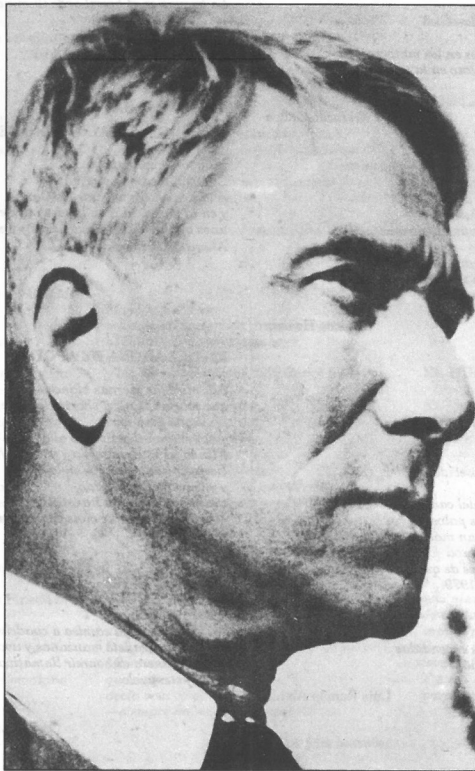
Es una convicción bien enraizada en la crítica la de que Hamlet es una tragedia de la voluntad. La definición es justa, pero su significado dista de ser obvio. La irresolución del carácter, la disipación de la personalidad eran cosas desconocidas en la época de Shakespeare. No interesaban a nadie. El retrato de Hamlet que Shakespeare ha excavado tan profundamente no deja lugar a

a un porvenir brillante en nombre de una superior misión de justicia.

A partir del momento en que el espectro hace su aparición, Hamlet hace un acto de renuncia para seguir la voluntad de aquel que lo ha enviado. Lejos de ser la tragedia de la irresolución, Hamlet es la tragedia del deber y de la abnegación. Una vez establecido que un abismo separa la apariencia de la realidad, no tiene ninguna importancia que la demostración de la mentira universal tome una forma sobrenatural y que un espectro clame venganza. Mucho más importante es que el destino haya alzado a Hamlet al rango de juez de su propia época, de precursor de otro tiempo, todavía lejísimo. *Hamlet* es el drama de la misión sublime, de la investidura heroica, de la vocación: el principio rítmico condensa, hasta darle evidencia tangible, el tono general del drama. Pero esto no es todo. El ritmo amortigua cierta violencia de la tragedia que no podría ser concebida desde el exterior de su armonía.

Un ejemplo: en la escena en que Hamlet invita a Ofelia a hacerse monja, atormenta a aquella que ama con una crueldad egoísta digna del más puro post-byronismo. Por otra parte, el íntimo amor por Ofelia, que Hamlet reprime con inmenso dolor, desmiente su ironía. Veamos cómo se introduce esta escena tan dolorosa. Está precedida por el célebre “ser o no ser” y los primeros versos intercambiados entre Hamlet y Ofelia vibran todavía con la serena música del monólogo recién terminado. La amarga belleza y el desorden de los perplejos pensamientos que se agolpan en el ánimo de Hamlet hacen que el monólogo semeje los primeros acordes de un órgano que preludia un réquiem. No es raro, entonces, que el monólogo prolague el cruel golpe de escena. Lo precede como la misa de difuntos precede al entierro. Una vez que ella ha sido celebrada, toda fatalidad puede acontecer. Todo ha sido redimido, todo expiado y llevado al punto sublime, no sólo de las ideas del monólogo sino también de la ardiente pureza de las lágrimas que tiemblan en él.

Si la parte de la música es tan grande en *Hamlet*, ¿qué decir de *Romeo y Julieta*? El tema de la tragedia es el primer, potente amor de la adolescencia. ¿Acaso se puede imaginar un mejor pretexto para la armonía? Pero no hay nada de eso. De hecho, el lirismo no está allí donde podríamos pensar en encontrarlo. Shakespeare no escribe dúos o romanzas para tenores. La clarivisión de su genio lo lleva por otros caminos. En esta obra, la función de la música es una función negativa: traducir la hipocresía mundana y las contingencias cotidianas enemigas del amor. Antes de conocer a Julieta, Romeo arde de pasión exterior por esa Rosalinda de la cual tanto oímos hablar y que no vemos jamás sobre la escena. Un romanticismo dulzón, propio del



Boris Pasternak

su ser está tan acelerado que resulta perceptible; de allí proceden sus gestos caprichosos, sus pasos desafinados, su andar resuelto, su orgulloso porte de jefe. Las ideas de sus monólogos caracolean a rienda suelta. Hamlet reparte a diestra y siniestra sus respuestas altaneras y sarcásticas, escruta la profundidad de lo invisible de lo cual ya una vez la sombra de su padre lo ha llamado y de donde ella puede, en cualquier momento, reaparecer.

la duda y contradice toda idea de debilidad. En la idea de Shakespeare, Hamlet es un príncipe de la sangre que en ningún momento olvida su propio derecho a la corona. “Enfant gaté” en la corte del rey muerto, tanto como está colmado de talento, lo está de infatuación. En el carácter que le ha dado el autor no hay sitio para la irresolución. Por el contrario, el espectador es invitado a apreciar el tamaño del sacrificio que Hamlet consiente, al renunciar

espíritu de la época, empuja cada noche a Romeo a dar solitarios paseos al claro de luna, y de día lo induce a encerrarse en su habitación con las persianas bien cerradas. En las escenas iniciales, en las que se desarrolla esta comedia del precioso, Romeo se expresa en versos que tienen la andadura menos natural que se pueda imaginar. En estrofas melódicas, Romeo se lanza a enfáticas divagaciones que llevan la marca del estilo de los poetas de alcoba. Pero basta que vea a Julieta en el baile, y allí lo tenemos, petrificado, inmóvil; y, por supuesto, la corta absolutamente con sus tiradas a lo Ganfmedes.

En el rango de los sentimientos, el amor ocupa el sitio del elemento cósmico bajo el disfraz de lo subordinado. El amor es simple y absoluto como la conciencia y la muerte, el ázoe y el uranio. No es un estado de ánimo, es la materia prima del universo. Por eso el amor es el equivalente de la creación en cuanto principio primero y fundamental. No es inferior a la creación, ni es necesario que la creación artística embellezca los emblemas del amor. La más sublime de las conquistas del arte es recoger la voz auténtica del amor, su lenguaje siempre nuevo y desconocido. Las armonías son superfluas, porque en el ánimo del amor vive la verdad, no los sonidos.

Como siempre en Shakespeare, la parte más neta y clara de la tragedia está escrita en versos no rimados; ellos tienen el ritmo del diálogo entre los dos personajes principales; pero la forma métrica no es puesta de relieve por la rima. La forma no tiene la pretensión de eclipsar un contenido que es inmenso. La suprema poesía tiene siempre, en las obras maestras, la simplicidad y la frescura de la prosa. Los diálogos entre Romeo y Julieta, vibrantes, secretos, susurrantes, expresan la lengua nocturna del riesgo mortal y de la emoción. Las escenas colmadas del tumulto de la multitud en las calles y del ir y venir doméstico están concebidas en un ritmo fragoroso. Por las calles se cruzan rumorosamente las espadas de los Montescos y los Capuletos, corre la sangre; en las cocinas riñen las fregonas, asadores y cuchillos no se conceden paz; y en este bullicio de matanza y festín se recita la tragedia de un dulce amor, escrito en gran parte en un susurro apenas audible, de conjurados.

Shakespeare no subdividía sus dramas en actos y escenas. Más tarde, se encargaron de ello sus editores. Sin embargo, el texto no fue violentado por esta intervención, porque se prestaba extraordinariamente bien a tal desmembramiento. Inicialmente, las tragedias de Shakespeare eran publicadas como largas tiradas sin interrupciones. La ausencia de subdivisiones, sin embargo, no quitaba a la obra nada de esa nitidez de composición y desarrollo que hoy puede parecer insólita. Esta observación vale sobre todo para el núcleo central de los dramas de Shakespeare, donde el argumento es tratado con mayor atención. Regularmente, se trata del tercer acto, empezando un poco en el segundo y con una coda en el cuarto. El rol que

cumple este "núcleo central" es el del muelle en un mecanismo de relojería. En las partes introductorias y en el desenlace, Shakespeare sabe manejar con mucha franqueza y desenvoltura los elementos de la intriga teatral, para desembarazarse después, con la misma desdenosa facilidad, de los hilos sobrantes. Es la vida la que dicta estas introducciones y estos finales, contruidos en cuadros de rápida sucesión, con una facilidad sin igual y una pasmosa riqueza de imaginación.

En el núcleo central, en cambio, cuando la intriga está fuertemente anudada y va a ser desanudada, Shakespeare pone un freno a su habitual libertad y termina, por exceso de celo, resultando hijo y esclavo de su propio siglo. Sus terceros actos están subordinados al mecanismo de la intriga en una medida desconocida para los dramaturgos posteriores a Shakespeare, a los que el propio Shakespeare le había enseñado la audacia y la veracidad. Reina en estos terceros actos shakespearianos una fe ciega en la omnipotencia de la lógica y en la realidad de las abstracciones morales. Personajes modelados en un verosímil clarescuro se alternan con encarnaciones sintéticas de la virtud o del vicio. Acciones y acontecimientos se disponen artificiosamente y se suceden en un ritmo demasiado plausible y por tanto sospechoso, como los silogismos de un razonamiento filosófico. Cuando Shakespeare era niño, en las provincias inglesas se representaban todavía alegorías moralizantes medievales. Eran obras teatrales embalsamadas en un escolasticismo formal y polvoriento. Shakespeare muchacho debe haber asistido a tales representaciones. Su modo concienzudo y antecedido de construir y resolver la intriga es propiamente una sobrevivencia de aquel pasado que en los primeros años de su vida lo había asombrado y seducido.

Introducciones y desenlaces forman las cuatro quintas partes de la obra shakespeariana. En este punto, en aquella escena, la multitud de los espectadores se muere de risa o vierte cálidas lágrimas. De allí proviene la gloria de Shakespeare; allí hace hablar a su realismo, en oposición a la parálisis indiferencia del pseudo-clasicismo. Pero a menudo sucede que observaciones justas dan origen a ideas falsas. Mucha gente queda extasiada frente a la "trampa para topos", el arte de Shakespeare para construir con ingeniosa precisión el desarrollo fatal de una pasión o las consecuencias de un delito. Este estupor apunta, me parece, en una dirección equivocada. Lo que debería despertar admiración no es la "trampa para topos" sino el hecho de que Shakespeare sea enorme incluso en las escenas, en los momentos más artificiosos. Hay de qué admirarse, si se piensa que un buen quinto de la obra de Shakespeare —sus terceros actos, muy a menudo esquemáticos y fríos— no obstaculiza su grandeza. Shakespeare vive pese a esto, no por esto.



Concursos

• Como homenaje al poeta sevillano Antonio Machado la Junta Municipal del Distrito Casco Antiguo, convoca a un concurso poético con las siguientes bases: los poemas escritos en lengua castellana se enviarán por quintuplicado en tamaño folio, mecanografiados a doble espacio y en una sola cara, con el título del trabajo en la portada y especificando en el sobre "Premio de poesía Antonio Machado", a la sede de la Junta Municipal del Distrito Casco Antiguo, calle Crédito 11, 41002, Sevilla, España. El tema es libre y los trabajos no podrán exceder los 500 versos; los textos deberán ser inéditos y originales. Plazo de admisión: 30 de noviembre. Los trabajos se presentarán anónimamente y, en sobre aparte, el autor hará constar nombre, dirección, número de teléfono y currículum. El fallo del jurado se dará a conocer el 31 de enero de 1991. El premio de 200.000 pesetas no podrá ser declarado desierto. La Junta Municipal editará el libro.

• El XVIII Concurso Internacional de Poesía Religiosa San Lesmes Abad, convocado por el Excelentísimo Ayuntamiento de Burgos con motivo de la festividad del santo patrono de la ciudad, está dotado de 500.000 pesetas. Las obras presentadas deberán ser originales e inéditas y se admitirá un solo trabajo por concursante; la extensión no podrá ser inferior a 500 versos y queda libre a criterio de los autores la elección del tema religioso, si bien se considera deseable que estén tratados los valores humanos y los aspectos relativos al hombre de hoy. Los trabajos no deberán firmarse y serán presentados por quintuplicado en hojas numeradas y mecanografiadas en una sola cara; en sobre cerrado aparte, los datos personales del concursante. Antes del 21 de diciembre de 1990 a: Excelentísimo Ayuntamiento de Burgos (Comisión de Enseñanza y Cultura) Paseo de la Quinta y Rdo Arianzon, Burgos, España. La edición de las obras correrá por cuenta del Ayuntamiento.



Antologías

• Chihade, Rubén. *El '60 Poesía Blindada*, prólogo de Ramón Plaza, Los Libros de Gente Sur, Bs. As., 1990.

Mientras todavía se espera una revisión de la poesía escrita en la significativa década del sesenta, la presente antología realizada por Rubén Chihade, con la colaboración de María del Carmen Suárez,

y con nostálgico prólogo de Ramón Plaza, sirve de ayuda memoria. Retiene los nombres de Juana Bignozzi, Miguel Angel Bustos, Roberto Díaz, Luisa Futoransky, Juan Gelman, Julio Huasi, Noé Jitrik, Leonidas Lamborghini, Luis Luchi, Mario Morales, René Palacios More, Alejandra Pizarnik, Ramón Plaza, Eduardo Romano, Roberto Santoro, Gianni Siccardi, María del Carmen Suárez, Alberto Szpunberg, Susana Thénon y Francisco Urondo. A modo de *addenda* incluye una lista (Poeta del '60), que se parece bastante a una guía de teléfonos, y una lista de revistas (Publicaciones de la década del '60), que resulta de verdadera utilidad para quienes deseen curiosear las fuentes. La antología, que se suma a una anterior publicada por Horacio Salas cuando no formaba parte del gobierno, es de gran utilidad, aunque, como toda selección de poesía que se realice en Argentina, parece parcial y, seguramente, provoque más de un esbozo. De todos modos, e insisto, su sola presencia señala una vez más la urgencia de una nueva perspectiva que ponga por un instante entre paréntesis el credo militante y se cña a los textos. Creo que tal operación es deseable, posiblemente, llegado el caso, no ofende los buenos propósitos de nadie, sino que redunde en bien para la poesía argentina. (J.F.)

• Porría, Ana. *Traficando palabras. Poesía argentina en los márgenes*. Libros del Quirquincho, Bs. As., 1990.

Bueno, unos centímetros más arriba yo hablaba de la necesidad de una revisión de la poesía del sesenta y Ana Porría parcialmente la emprende en esta antología que compiló con fines estudiantiles o secundarios. Digo parcialmente porque en rigor no se trata de poemas de los años sesenta sino de un tono determinado que puede rastrear a uno y después de esa década. Los poetas antologados son Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón, César Fernández Moreno, Joaquín O. Giannuzzi, Leonidas Lamborghini, Juan Gelman, Gianni Siccardi, Juana Bignozzi, Eduardo Romano, Horacio Salas, Roberto Jorge Santoro, Alberto Szpunberg, Ana Sebastián, Irene Gruss, María Negroni, Jorge Bocanera y Silvia Alvarez. De todos ellos y de sus respectivas épocas Ana Porría tiene algo que decir. Lo hace de manera amena y a veces discutible, pero probablemente ahí radique la verdadera utilidad de este instrumento para la enseñanza de la poesía argentina entre los más jóvenes. La banda que acompaña los poemas incluye, además de los puntos de vista de esta investigadora de poesía, valiosa información sobre revistas literarias, la influencia del tango, etc. De paso, conviene destacar el notable esfuerzo de Libros del Quirquincho, que con esta serie está consiguiendo hacer —y es una expresión de fervientes deseos— que los chicos lean. (J.F.)

• Varios autores. *Lo demás es puro verso*, Ediciones Grafonauta, Córdoba, 1990.

Se trata de una antología cordobesa que reúne los nombres de Yolanda Cabral, Jorge Felippa, Heraldio Jordano, Sergio Mansur y Roberto Miranda. Es de destacar la excelente edición de este libro.

• Varios autores. *Sitio para una batalla. Grupo Cántaro/3*, sin mención editorial, Mendoza, 1989.

Tarde, pero llegó. Incluye poemas de Lucy Agrelo, Carlos Vallejo, Nora Bruccoleri, José Luis Menéndez.



Estudios y Ensayos

• Kirkpatrick, Gwen. *The Dissident Legacy of Modernism*, University of California Press, Berkeley (U.S.A.), 1989.

El libro de la profesora Kirkpatrick se ocupa de la tradición del modernismo hispanoamericano, de la poesía de Leopoldo Lugones, de Herrera y Reissig, de César Vallejo, de Ramón López Velarde y de Alfonsina Storni. Su perspectiva, diferente de la de otros investigadores norteamericanos, trasciende la muchas veces excluyente figura de Rubén Darío y se aplica a las relaciones modernistas con la historia y la política contemporáneas de los poemas.

• Miranda, Alvaro. *Atomismos y calcinaciones (ensayos 1977-1989)*. Ed. del Mirador, Montevideo, 1990.

Más allá de si uno está o no de acuerdo con los puntos de vista de Miranda, hay que reconocer —como a su par portorriqueño Ricardo Herrera— el enorme trabajo que se toma escribiendo, luego recopilando y más tarde difundiendo el género ensayístico en ambos márgenes del Río de la Plata. Director de la notable revista *Poética* —hoy desaparecida—, Miranda aborda en esta serie de ensayos aspectos teóricos de la literatura, con especial énfasis en la poesía, así como también artículos de ocasión, entre los que destacamos los emocionados ensayos sobre Jorge, publicados a poco de su muerte. (J.F.)

• Mourelle, Daniel Rubén. *Aguirre y El Pez. Una poética de la memoria*. Ed. Filofasia, Bs. As., 1989.

Como indica el largo sub-título se trata de un "ensayo reflejo y reflexivo a partir del libro de Raúl Gustavo Aguirre *Alguna memoria*, cuyo texto íntegro se incluye.



Libros de poesía

• Acedo, Pepa. *Amanecida violeta*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1990.

• Arcomano, Domingo. *Amar envejece*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1990.

Domingo Arcomano, autor de *Itinerario y Reunión* (1980) y de *El lugar de los otros* (1984), publicó en este nuevo libro poemas que merecen una detenida atención por su rigor. (J.F.)

• Assumpção, Clovis. *Anatomía e metafísica do jazz* (plaqueta), Evi (Sigue en pág. 35)



Cesare Pavese

La poesía, la narrativa, la poética desarrollada en un puñado de artículos y el diario privado de Cesare Pavese (1908-1950) se funden en la construcción de un personaje formidable.

Pavese publicó en vida sólo un libro de poesía: *Trabajar cansa*; primer libro que para muchos contiene todos los elementos de su obra narrativa, luego explicados en la confesional y la que poéticamente desarrolló en los artículos publicados póstumamente con el título *El oficio de poeta*. En la Argentina, su poesía tuvo pocas traducciones. La editorial Lautaro editó *Trabajar cansa* en 1961, junto con *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*, obra conocida en Italia sólo después del suicidio de Pavese. En 1975, Ediciones Librería Fausto publicó *Poemas inéditos / Poemas elegidos*. Los inéditos son algunos de los que Pavese descartó en vida y pertenecen casi todos al orbe de *Trabajar cansa*. La traducción de la edición Lautaro estuvo a cargo de Rodolfo Alonso y la de Fausto es de Horacio Armani. Este último reproduce los originales en italiano.

Poco antes de cumplirse —el 27 de agosto último— cuarenta años de su muerte, la editorial Einaudi publicó en Italia poesías hasta ese momento inéditas escritas por Pavese entre los 15 y los 22 años, bajo el título *Poesie giovanili (1923-1930)*. Suceso que unido al aniversario decidió al diario *La Repubblica* a realizar un "proceso" a Pavese, acompañado por algunas de las piezas del libro. El recientemente fallecido Alberto Moravia actuó de fiscal, con notable animadversión por el imputado, mientras que el poeta y crítico Edoardo Sanguinetti, representante de la intelectualidad de los sesenta, asumió la defensa. Los dos hicieron pivotear sus argumentos sobre el tema central que debe dilucidarse: el mito Pavese, fundado a su vez en los mitos que Pavese construyó o —ateniéndose a la presunción de inocencia— recibió al nacer: el de las colinas del Piemonte y las calles de Turín en las que deambula un insomne muchacho campesino. Esta mitología sólo podía conjurarse, según Pavese, mediante la transmisión prístina de la experiencia. Pero sucede que a esto se suma una *voluntad de destino* que complica bastante el asunto. Así, el juicio de *La Repubblica* ratificó que la fusión de vida, obra, confesión y teoría de Pavese es casi tan difícil de desentrañar como un mito auténtico (mito en el sentido pavesiano: motivos que no cedan, cargas o cargos, acaso culpas, y no en el artificioso de Paul Valéry, para quien mito es aquello que "sucumbe ante un poco más de luz"). El *objetivismo* de Pavese se carga de tensiones existenciales pronunciadas y permanece distan-

Cesare Pavese - Traducción de Oscar Vitelleschi

Poemas Juveniles

PROMETEO

En la alta roca sobre el mar todavía está clavado el Titán. El tiempo mató sus sobresaltos y sus gritos de angustia.

No es más que una forma gris adosada a la montaña, helada y seca como la piedra entre las nubes frías y al sol. Le crecen alrededor espinos.

El rostro informe ha replegado sobre el pecho, sobre el antiguo infierno atroz donde en otro tiempo ardía la llama donada a los hombres.

Está inmóvil entre las nubes y al sol en la roca sobre el mar.

Se acabó también el canto de la última oceánida.

El susurro ligero que le atormentaba el corazón de una dulce angustia, como el hábito azul de los primeros vientos, hinchados de una embriaguez palpitante.

Murmuraba al oído doliente el sueño de esperanza velado en las profundidades del mar débiles de voces lejanas, vivido en los ardores del alba, en las flores y en las formas del deseo ardiente, en toda el alma feminea de las cosas más bellas.

Y la cabeza del Titán otra vez se alzaba y los estruendos sacudían la roca y estremecían el mar.

Ahora se acabó el canto de la última oceánida y su forma pálida se ha contraído junto al Titán, como la flor delicada de una medusa muerta.

El último desafío se ha perdido lejos en una angustia cansada.

Sobre la cabeza inclinada pasan las estaciones: el cielo se enciende sobre el mar bajo las grandes nubes que sueñan y en una oscuridad temible se derrama la nieve.

La cabeza inclinada es como la piedra donde se apoya y se confunde la forma desgarrada.

Parece que pesara sobre el infierno de ese corazón toda la inmovilidad de las cosas.

Sólo de a ratos se oye bajo las grandes estrellas un jadeo cansado.

26-01-1928

EN UN CAFE

Me he encontrado a mí mismo. Reflejado en el espejo infinito, cintilante, estoy, encorvado, envuelto en humo y ni siquiera sé ya si es en verdad una ilusión o soy yo en cambio su imagen vacía.

Un fuerte murmullo me rodea, pero las formas se hunden en la atmósfera de cristal, se velan de toda su luz y están tan lejanas que ya ni las siento. Estoy solo, encorvado, y no sufro más.

Allá abajo, tal vez, a ese yo mismo más pálido el alma le tiembla de no sé qué dolor. Yo no sufro más. Me veo a mí mismo y a los otros retorcerse febriles en aquel cielo espléndido.

30-4-1928

DOS CUERPOS

Los dos cuerpos se sacuden, abrazados, se mueven, cautos, o saltan, felinos, se detienen de golpe, jadean, sudados, y vuelven al ataque, repentinos. Se defienden con los brazos ciñendo los potentes torsos temibles. Ahora, inclinados sobre los flancos, presionan los costados y se tuercen hacia el suelo con los taurinos músculos tensos sobre los huesos crujientes, los músculos de piedra, poderosos, que, vibrando como arcos disparados, se dan en tierra el abrazo supremo, enroscados como serpientes furiosas, hasta que uno surja y sobre el otro brame.

25-9-1923

BELLA BAILARINA

Oh! Melena de Oro, bella bailarina, que tantas veces por noche cambias tu vestuario, aunque tu rostro permanece inmutable entre el pelo rubio, tu bello rostro claro y pensativo, con ese pelo corto, de niña, oh Melena de Oro, rubia bailarina del bello cuerpo descubierto entre vestidos, alta y compuesta entre tus compañeras, ¡por qué te me apareces tan extraña y en ese triunfo de colores y de luces, de carnes y formas desnudas, en escena, yo no sé ver más que tu cuerpo y tus grandes ojos claros, de niña, oh Melena de Oro, bella bailarina!

27-10-1926

te en el fondo del *imagismo* poundiano, de la poesía de Wallace Stevens o William Carlos Williams, de la de Constantino Cavafis, de la de Edgar Lee Masters y de otras en las que pudieran encontrarse intenciones formales parecidas.

Diario de Poesía ofrece cuatro versiones de los poemas juveniles de Pavese hasta ahora no traducidos al castellano y las opiniones de Moravia y Sanguinetti, entrevistados en *La Repubblica* por Giorgio Manacorda.

Jorge R. Aulicino

Alberto Moravia:
"Creó un mito, la propia muerte"

Ha visto, Moravia, las poesías juveniles de Pavese?

—Sí, y no me gustaron. Son poesías que tienen muchas resonancias de Gozzano, de Saba, de D'Annunzio. Pienso, en ese orden, en la poesía sobre la bailarina, en "En un café", que es la que me gusta más, y en la poesía de los dos luchadores, que me recuerda una precisa poesía de D'Annunzio, aquella dedicada a la muerte del ciervo. Este rehacer a los otros es muy sorprendente en un muchacho tan joven. Aunque estas poesías no me gustan, demuestran ulteriormente que Pavese era un poeta y no un narrador. La desgracia de Pavese es que no tiene un estilo, sino una manera. Me explico: el estilo es mi voz, la manera es una actitud. Incluso el librito de versos juveniles demuestra esto: su voz no existe, ni siquiera en los comienzos. Pavese está ya a la busca de una manera. Estos versos son, con todo, más interesantes que los de *Trabajar cansa*, donde la manera es ya más dominante y asume el tono de una cantinela insoportable. Cantinela que se encuentra en su narrativa.

—¿Qué piensa de Pavese narrador?

—Todo el neorealismo nace de la lectura de un libro de Hemingway: *Adiós a las armas*. Pero Hemingway era un verdadero periodista, directo y que pasa todo del periodismo a la narrativa, que tiene el sentido de lo real y ha escrito de las cosas bellas, al menos al fin hasta en *Por quién doblan las campanas*, excluido. Después, comenzó a imitarse a sí mismo. Pavese, Vittorini y Fenoglio no son periodistas. Han imitado el aspecto poético de Hemingway. Porque incluso Hemingway en el fondo era un poeta, y me acuerdo cuando traduje *Los asesinos*, su primer relato publicado en Italia. Entre los tres, prefiero a Fenoglio porque es más épico. *Los veintitrés días de la ciudad de Alba* es un buen libro. Pavese y Vittorini eran dos poetas que querían ser narradores "lirizando" la realidad. El resultado es que Vittorini no se puede leer más. Calvino es el único que, después de *El sendero de los ridos de craña*, ha comprendido dónde conduce aquel camino, pero él tenía un fuerte espíritu crítico. Además, malgrado todo, pienso que el mejor Pavese es el narrador de *La casa en la colina*, centrado en el tema camusiano de la relación entre los intelectuales y la acción que, tal vez, es uno de los motivos genéticos de Pavese. Pero es un típico tema decadente. Porque Pavese es un decadente.

—¿En qué sentido?

—Los decadentes operan una

sustitución de los valores. Le doy un ejemplo: cuando el protagonista de *El extranjero*, de Camus, mata al árabe, me parece que Camus escriba una frase del tipo: el sol destelló en la naveja... No hay motivación. No se entiende por qué viene de eso un homicidio. Así en Pavese: no se entiende por qué las colinas corcanas a Turín deberían ser un lugar mítico. Pavese, como es sabido, ha traducido *Moby Dick*. La ballena de Melville es un gran símbolo moral. Pero Melville, como todos los grandes escritores, crea el mito sin saberlo. Le interesa decir ciertas cosas; a Pavese, en cambio, le interesa crear un mito. Esto es esteticismo, que deviene incluso esteticismo lingüístico: sesiente que el autor hace el habla de sus personajes. Se siente un vitalismo decadente que resurge por las ramas finas de D'Annunzio. El nuestro es un país en el que se dice siempre "esto es bello"; no se dice "esto es cierto". La consecuencia es que en Italia los narradores son raros. Se trata siempre de poetas emboscados bajo la narrativa.

—Usted, hace veinte años, ha escrito que Pavese no logró crear el mito sobre la página y que su suicidio es posible interpretarlo como una tentativa de crearlo en la vida. ¿Hoy confirmaría aquel juicio?

—He a penas hablado de vitalismo decadente, por eso no puedo más que suscribir las opiniones de ahora. Pero querría agregar que en Pavese hay una inmadurez conmovedora y embarazosa. Por ejemplo, en el diario, cuando dice que ha tenido todo, incluso el Premio Strega. El Premio Strega no es nada. Existe una enorme desproporción entre las aspiraciones de Pavese y las cosas por las cuales se alegra. Pero al de la literatura necesita decir que se mató por razones personales, por una neurosis. Una vez hice leer a un grafólogo la caligrafía de una persona que se había suicidado tres años antes y él me dijo: esta persona se matará.

Edoardo Sanguinetti:
"Era un católico sin saberlo"

Sanguinetti, ¿El oficio de vivir es la obra maestra de Pavese?

—No es su obra maestra. El interés mayor queda por el narrador, pero no me ambra el suceso de *El oficio de vivir*.

—¿Cuáles son las razones de este suceso?

—Los diarios son un género muy raro en nuestra literatura. Tenemos biografías y autobiografías, pero pocos diarios. En otros se trata del diario de un contemporáneo, publicado muy en sintonía con los aficionados, sea por temática, sea por lenguaje. Venía entonces a satisfacer un generalizado deseo de diarios. *El oficio de vivir*, no lo olvidemos, es la obra autobiográfica de un suicida. Una generación se ha formado confrontándose con este texto, reconociéndose en sus ansiedades y sus angustias. Y, como era inevitable, ha terminado por deprimir al escritor en las confrontaciones del personaje. El hecho es que *El oficio de vivir*, permaneciendo como la obra de un escritor, hacía posible leer al escritor como un personaje. Creo que una cosa similar ocurría con Pier Paolo Pasolini una generación después. Pasolini, que no ha escrito diarios,

ha visto privilegiado por los lectores posteriores su aspecto "corsario", porque le viene al encuentro el personaje con una historia trágica; análoga, entre otras, a aquella de Pavese.

—¿Cómo explica el gran suceso del diario entre los jóvenes?

—Existe un elemento que esclarece muchas cosas: Pavese era un obsesionado por el problema de construirse un destino. *El oficio de vivir*, a los jóvenes sobre todo, ofrecía este tema radical: cómo construirse una vida que tuviera sentido, como dar a la existencia una suerte de sacralidad. Incluso aquí es análogo con Pier Paolo Pasolini, el mito, la naturaleza, el

"Me impresiona que haya muerto cuando regresaba, con La luna y las fogatas, a su punto de partida."

salvaje, el primitivo, la infancia, la vitalidad. Son las mismas credenciales de Pavese, que Pasolini dispone de otro modo. En Pavese me ha impresionado siempre aquella necesidad de confesarse siempre a sí mismo, necesidad que introduce el problema del pecado y de la culpa. Son palabras —"pecado" y "culpa"—no frecuentes en el diario, pero yo creo que una de las razones del suceso está en la problemática católica oculta, que se hace rarísimas veces transparente en *El oficio de vivir*. En una nota, por ejemplo, Pavese se pronuncia contra el psicoanálisis que transforma la culpa en enfermedad. En otra, se pregunta si el inconsciente no será dios. En Pavese encuentro esta laicización. El catolicismo fue para ambos un trámite fuerte de la conciencia.

—¿Cómo se coloca el suicidio en relación al diario?

—Pavese es un escritor nacido todo formado de comienzo a fin: en "Los mares del Sud", están todos sus motivos. Al observar el destino de Pavese como escritor me impresiona que la muerte caiga en el momento en que, con *La luna y las fogatas*, él regresaba a su horizonte de partida. Cerraba el círculo de una experiencia encontrando el punto del cual había partido. Y es propio del diario mantener el hilo de la continuidad que lleva a la clausura del círculo. La obra es una recurrente tentativa de salir de sus imágenes originales; el diario es, en cambio, una encarnizada exploración de ese mundo.

—¿Qué piensa de Pavese poeta?

—El poeta es mucho más importante de lo que parece. Si el escritor del diario ha cubierto al narrador, podemos decir que el narrador ha ocultado al poeta. Con un agravante: no para la crítica, sino para el lector medio. Son las poesías tardías las que quedan en la memoria. Aquellas de menor valor.

(Viene de pág. 33)
dencia Assessoria Editoriale, Londrina (Brasil), 1989.

• Assumpção, Clovis. *Retratos en tempo de bruma* (1945-1947) (plaqueta), Evidencia Assessoria Editoriale, Londrina (Brasil), 1989.

• Bajarla, Juan-Jacobo. *El poeta y el exilio*, Oxruvares/Filosofía, Bs. As., 1990.

El poeta y el exilio incluye poemas de Juan-Jacobo Bajarla y versiones del mismo sobre poemas de Artaud, Paul Eluard, Kandinsky, Evtushenko, Malcolm de Chazal, Apollinaire, François Villon (en pseudo-lunfardo, imperdible galería de disparates!), Firdousi, Lautréamont, Gunnar Ekelöf y John Ashbery. La contrapata, de la que se ofrecen algunos fragmentos, dice así: "Polemicé. Perdí posiciones por decirlo que pienso. Lo seguiré haciendo. Nací un 5 de octubre, el día del camino. Aún busco la puerta de ese camino que conduce a la poesía." (J.F.)

• Bakes, Alejandro. *La Argentina y otros poemas*, El Imaginero, Bs. As., 1990.

• Bernardello, Nino. *Copia y transformaciones*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1990.

• Bignozzi, Juana. *Mujer de cierto orden*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1990.

Probablemente una de las más deseables reediciones. *Mujer de cierto orden* —acaso el libro más importante de Juana Bignozzi— es una excelente oportunidad de redescubrir a una poeta sólida que encontró una voz personal, cuando muchas de sus colegas trataban de parecerse a Alejandra Pizarnik. Lleno de ironía, de ambigüedad y de inteligencia, este pequeño volumen es mucho más que una estupenda carta de presentación. (J.F.)

• Blanchard, Enrique. *Gancho concreto*, Ed. Piratas, Bs. As., 1990.

• Blanchard, Enrique. *Guacalita o el éxtasis esquimal*, Ed. Piratas, Bs. As., 1990.

• Boube, Esteban. *Bando*, Ed. Filofalía, Bs. As., 1990.

"Página Uno": *el cigarrillo es pan caliente de los miseros, no de humildes. / en eso estoy, / con kilos de media persona y gramos de otra especie.*

• Campaniolo, Adriana. *Luco O De hombres y formas*, Ed. Filofalía, Bs. As., 1990.

• Cantoni, César E. *La experiencia concreta*, Ernesto Girard Editor, La Plata, 1990.

Cantoni nació en La Plata en 1951. Publicó con anterioridad *Confluencias* (1978), *Los días habitados* (1982) y *Lineaje humano* (1984). Este libro cierra —y no abre— con una cita de W. B. Yeats: "...el arte / no es sino una visión de lo real". Abre con otra de Octavio Paz: "Soy real / Veo mi vida y mi muerte / El mundo es verdadero". Si estas citas se juntan al título del libro es posible montar un teodolito que nos permita aproximadamente medir el ángulo de visión de Cantoni. Lo que este ángulo tiene de limitado lo tiene, asimismo, de aventurado. Una flor crecida al borde de la calle, los huesos humanos, un lied de Schubert, un simple capriccio y cosas más o menos concretas, más o menos reales, sirven a Cantoni de interrogantes. Y los poemas son, más que respuestas, constancias de peregrinidad. (D.G.H.)

• Casas, Fabián. *Tuca*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1990.

A pesar de la publicidad —el rock'n'roll, la droga, los chicos del proceso, etc.—, *Tuca*, segundo libro de Fabián Casas que, en rigor, deberíamos considerar como el primero, llama la atención y se impone por la fuerza con la que dice. Tengo la impresión de que pocas veces no asiste a la lectura de poemas tan intensos. Tengo también la impresión de que Casas, cuyos poemas siguen en la memoria mucho tiempo después de leídos, no va a poder seguir escribiendo de la misma manera en el futuro sin riesgo de caer en los golpes de efecto que, desde ya, no necesita en absoluto. (J.F.)

• Copati, Elsa. *Motivo para el junco*, Ed. Filofalía, Bs. As., 1990.

• Dipré, Jorge y Yaconick, Jorge. *El badiro*, Ed. El Heresiarca & Cia., Rosario, 1990.

Se trata de un libro de 24 páginas de formato rectangular apaisado: 11 cm. de alto por 17 de largo. Incluye poemas o antipoemas escritos por cada uno de estos autores, no en colaboración.

"Las parejas", de Jorge Yaconick; leído en el Primer Encuentro de Poetas de Las Paredes, Prov. de Santa Fe, 1989: "Para actuar este poema / tenemos que ponernos en pareja / el chanchito es chanchito o comadreja / El hombre toma a la mujer por la nariz / y le dice siempre sé feliz / la mujer toma al hombre por la oreja / insinuándole: no salgas con pendejas / el hombre le apoya el otro codo en la pera / y parafrasea: la que no corre uela / la mujer le pone el pie en la rodilla / y advierte: a mí no me vengas con ladilla / el hombre con su pie le pisa un pie / y se va diciendo: a mí ya no me ves. / Cantemos todos para que en las parejas / haya siempre comprensión y nunca quejas."

• Eluard, Paul. *Poemas*, traducción de Rafael Alberti y María Teresa León, Ed. Argonauta, Bs. As., 1990.

Se trata de la reedición de una antología de Eluard, publicada por Editorial Lautaro, en Buenos Aires, durante 1957. Los poemas abarcan los años 1917 a 1952. No se trata de las mejores versiones de Eluard pero, aunque parece mentira dada la fama del poeta francés, debe ser la única selección que puede encontrarse en Buenos Aires. Se nota el grado de identificación de Alberti con Eluard, a tal punto que por momentos Eluard parece Alberti, lo que no es cierto en la realidad. (J.F.)

• Giannuzzi, Joaquín O. *Antología Póctica*, Ediciones del Dock, Bs. As., 1990.

Una de las mayores complicaciones que encontraban los lectores de Giannuzzi —la total inexistencia de sus libros en el comercio, excepción hecha a *Violin obligado* (publicado por Libros de Tierra Firme en 1984)— acaba de ser allanada con la publicación de esta antología, que reúne textos de los diferentes volúmenes publicados desde 1968 hasta la fecha. Es de lamentar, no obstante, que un poeta de la talla de Giannuzzi —quiza uno de los de mayor predicación en Argentina en la actualidad— no haya merecido un libro cosido, o mejor impresión y, en síntesis, menos indigente. Hecho este reparo, y sabiendo que peor es nada, se trata de una espléndida oportunidad de comprobar la enorme calidad de la poesía de este hombre. (J.F.)

• Gorbes, Federico. *Persona del instante*, Grupo Editor Latinoamericano, Bs. As., 1990.

"Georama": "En la luz que lame (Sigue en pág. 38, Col. 5)

Donde tocan a silencio

Tomando como objeto de análisis dos ejemplos de crítica insertos en un libro de 1989 de Emeterio Cerro —una de un crítico en la contratapa, otra del autor como prólogo— el siguiente ensayo propone reflexionar sobre cierto extendido bienestar de la cultura consistente en paralizar la crítica y la cultura mediante el terror que surge de sacralizar dos figuras: la del Poeta y la del Crítico.

por Alejandra Ruiz

Las *Mirtilas* de Emeterio Cerro es algo más que un libro ejemplar: representa casi un lujo. Su extravagancia merece las más sofisticadas colecciones, dado que ostenta una encantadora curiosidad: decir toda la verdad y, al mismo tiempo, lograr que toda la verdad no sólo resulte inverosímil, sino también falsa. Por consiguiente, mi apuesta se ve limitada a ensayar un género menor, la crítica de la autocrítica, y mis cartas son dos textos más modestos aún, pero cuya unión constituye un verdadero ejemplo de lo ejemplar.

El primero es un poema que Cerro seleccionó a modo de prólogo: "El Caigan a manos de". Su mérito radica en hacer del lector un cómplice (*caigan en solidario ojo*) y, en el mismo acto, privarlo de su razón de ser ("*no se leen, se espían*"... "*baste una palabra, una ojeda*"...). Acaso un voyeur desprevenido podría aventurarse en *Las Mirtilas* guiado por la firme convicción de burlar los designios de un autor que —salvo por el hecho de haber ya publicado una buena cantidad de libros— se haya empeñado en ejecutar un profundo desinterés por la poesía ("*no son rimas*"... "*no son de Poesía su Escuela*"... "*no son versos*"), por la prosa ("*no son prosa donde vocablos atan*") por el lenguaje ("*allí donde dramática gramática mata*") por la podología y hasta por la ley de gravedad ("*no son callos ni caídas*"). Sin embargo, llegado este punto, cualquier voyeur profesional se sentiría defraudado. Porque toda la lista de negaciones —tan ciertas, a mi entender— no busca sino la afirmación de un engaño: *Las Mirtilas* son otra cosa, algo completamente nuevo. En este sentido, resulta casi obvio lo dicho sobre la escritura de Cerro: es, como el traje del emperador, algo nunca visto por nadie.

En el caso de que nuestro temerario lector no desista de su empresa, a pesar de todas las justas advertencias del prólogo, jamás podrá quejarse a nadie más que a sí mismo. Porque el mencionado texto titulado "*El Caigan a manos de*" no es más que un compendio de reglas de lectura, de exigencias dirigidas al lector, donde lo menos que se le pide es que olvide toda la cultura y, una vez desprovisto de lo aprendido, se sumerja en un acto de espí, que queda así severamente limitado —y esto en el caso de que el acto de espí hubiera sobrevivido a semejanza de "higiene inte-

lectual". Luego, nuestro inmaculado James Bond puede echar "otra ojeda", detenerse en las fronteras de "un frágil suspiro" o lanzarse en el estrepitoso "cansancio teatral del amante". Si, a pesar de intentarlo, el lector no puede evitar leer o hablar de lo que ha leído, es porque no está a la altura de las circunstancias: no es el lector "absolutamente nuevo" que requiere lo escrito por Emeterio Cerro. Quizá pueda servir de consuelo la idea de que un analfabeto no lo hubiera hecho mejor, dado que se trata de una escritura que trasciende a las palabras —aunque, ya que está, las usa. Sin embargo, todo este anecdótico no sirve sino para recordar a Foucault. Porque la escritura de Cerro podría ser un espacio casi ideal en donde articular la pregunta: ¿quién es el lector?

Podemos encontrar una respuesta provisoria en la contratapa de *Las Mirtilas*. Porque el segundo texto que nos ocupa encuentra su lugar natural ahí, y acaso también en la contradicción. Por supuesto, se trata de una Prosa que le explica a la Humanidad cómo debe leer la Poesía de Cerro y cuál es la fantástica búsqueda en la que urde su Lenguaje Poético. El escudero no es Sancho Panza, sino Eduardo Milán. En su texto publicado originalmente en la Revista *Vuelta* N° 138 (México, mayo de 1988), se lee: "*Hay algo animal en esto. Como una mariposa, los poemas de Cerro no están ahí para cuestionar la vida: están ahí para demostrar una naturalidad de monarcas: nacer, volar y morir. Y lejos de ellos las Grandes Tormentas del Espíritu*".

Pero la simpática obscenidad del párrafo citado no se limita al logro de un elogio feo; va más allá. Llega incluso hasta disfrazar a un monarca de la naturaleza de amo del significante: "*Se trata de la teatralización del lenguaje a través de una puesta en escena del flujo/significante*". Sin duda, la desventurada presencia de semejante líquido en un texto no basta para conjurar su alcance profético. Porque lo único que Eduardo Milán omite decir en su artículo es que la puesta en escena alcanza su máxima verosimilitud merced a su propio texto. El detalle no implica, de parte del autor, ninguna voluntad de engaño. Acaso la ingenuidad de su confesión no sea sino la revelación de una promisoriosa carrera literaria. No obstante, los conocimientos de Eduardo Milán acerca de los efectos de su propio texto no bastan para modificar el hecho de que su crítica forma parte de la escritura de Cerro, así como los comentarios sobre el traje

del emperador conforman la trama de su febril diseño.

La feliz elección de la contratapa —ya sea debida a una libre claudicación del autor, ya sea debida a una desesperada intimidación de la Escuela de Poesía— ostenta el extraño mérito de decir todo lo que Cerro no diría jamás. Porque la escena remite a un convencionalismo bastante lejano de las revolucionarias ambiciones del autor, aquel que reza por la "libre inspiración del genio poético y deja la crítica a cargo de los hombres comunes". Me gustaría agregar, como una nota al pie, que la inclusión de las críticas en la contratapa puede evocar a esos programas cómicos en donde pasan la grabación de la misma risa después de cada broma. Si el chiste es bueno, nos quitan la exclusividad de festejarlo; pero si es malo, nos dejan la impresión de que no lo hemos entendido.

Algo de esto me sucede frente a lo escrito por Cerro. LEMARCOQUINOCUL, FLATULENSIDERAL, CULANDRINAS OCOSAS, LUJUEMPURG, SACREUL, no son más que algunos de los títulos que celebran una erótica remotamente emparentada con cierto prolijo analfabeto. El índice abunda, son cincuenta títulos en total. MONTARAMARTE, MONPARNASO, LOUVRE, LAS TULIDARIAS, NOSTRADAMA, BASTILLOSA, RAVELIANA, APOLINARIO, y los distinguidísimos: ELFELA PARADITA y PENDORCHITO DIVINO. Acaso algún lector vulgar podría objetar que no hacía falta viajar hasta París para decirnos eso. Sin embargo, caería en un grave error quien se atreviera a conjeturar el paradero del autor a partir de esos títulos. Porque la curiosidad radica en que cada título sugiere un texto que no está. *Las Mirtilas* no es una joya convencional, cuyo valor se podría estimar tomando como base cierta el título del oro. El libro luce la extravagancia de ser uno de los pocos —sino el único— que hay en plaza compuestos casi exclusivamente por texto. Si sumamos este hecho a la búsqueda de la novedad, que creemos haber hallado en Cerro, podemos encontrar en el periodismo una de las vocaciones ocultas del autor. El mérito es atroz e inconfesable.

En cuanto a las vocaciones manifiestas y a los títulos confesables, Emeterio Cerro no es menos pródigo con nosotros de lo que fuera con su heroico lector. Licenciado en Psicología y Psicoanálisis, egresado del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón como régisseur de ópera, ha realizado cursos de perfeccionamiento en lingüística en la Universidad de la Sorbona y, actualmente, realiza una intensa labor teatral y literaria. No obstante esta admirable formación teórica, el autor no reconoce la justificación de su libro en la apuesta a un programa teórico o una jugada de vanguardia. Algunos párrafos logran convocar cierta nostalgia de la arriesgada ingenuidad surrealista. Porque *Las*

Mirtilas hurga su inspiración en la libertad de los pájaros, "*pios del tero y rezongos del gorrion*". Se necesitan aquí las palabras de André Gide en *Los monederos falsos*: "*Admito que Paul-Ambroise tiene razón cuando considera la inspiración como la cosa más perjudicial para el arte; y creo de buen grado que no se es artista sino a condición de dominar el estado lírico; pero, para dominarlo, importa mucho haberlo experimentado antes*".

Hay dos alternativas: creer en la inspiración de Cerro o negarla. Dado que ambas opciones son ilusorias e improbables, podemos aventurarnos en la más grata. La inspiración ha sucedido. ¿Qué pasó después? Acaso el mismo lector —pero esta vez convertido en un rapaz psicoanalista— podría objetar que los pájaros de París han sido sospechosamente adiestrados para exhibir una asociación libremente domesticada, empalagarse en un inconsciente dirigido a control remoto, disimular la tragedia en una mala farsa y asimilar la lógica del significante a las palabras cruzadas del domingo. Acaso el mismo tonto psicoanalista podría también objetar que, aún en el caso de que no hayan sido amaestradas, la situación de las presuntas aves no podría ser peor. Porque la coreografía ni siquiera contempla la posibilidad de que exista al menos un ave —tal como sucede, por ejemplo en *Juan Salvador Gaviota*— que quiera volar de distinto modo que las demás, según otra lógica. Lamentablemente, los inmaculados ovíparos parecen un escuadrón de combate empeñado en sobrevalor ciertos conceptos teóricos ("*Ah, la naturaleza!... siempre imitando al hombre*"). Así, la maravillosa apuesta de Emeterio Cerro termina estrellándose contra el precipicio de una estructura paradójica en donde las buenas intenciones no son bastante para anular los hechos: una poesía que sirve a un conocimiento —disfrazado de saber— que sirve para ocultar cierta ignorancia —disfrazada de conocimiento.

"*Píndara lingüe lariamona oncaríamos*", "*mierda en anos/soja/lucas/caso así/soiza/pierna bananas*", "*craga meadas ample eique*", "*samanto loco chongo condonero*", y el memorable "*lugaque habas duras/lugaba nada lentales*". Hablar de citas me parece abusar de la metáfora. Porque, ¿quién se atreve a decir: como dice Cerro "*quimoca versen percos*"? ¿Está Cerro trabajando dentro del lenguaje? "*Se ve pues la antinomia inmanente a las relaciones de la palabra y el lenguaje*" —dice Lacan—. "*A medida que el lenguaje se hace más funcional, se vuelve impropio para la palabra, y de hacércenos demasiado particular, pierde su función de lenguaje*". Ahora bien, ¿quién podría valorar con palabras —y yo no encuentro otro modo— una escritura que intenta tomar la palabra para situarse más allá del lector y su desvaído lenguaje humano? ¿Cuál sería el valor que justifica su publicación?

"*No son versos, son cosquillas*", "*No son versos, son sonajeros*". Sin embargo, la lectura del libro no se compeade con la risa o el albeduceo, sino con cierta embargera cuyo hospitalario retratarnos pide silencio. Porque *Las Mirtilas* es la construcción de un lugar en donde toda la supuesta libertad del autor no busca sino apresar a un lector mudo, condenado a romper su silencio con juicios falsos, ya que el chiste radica en que no hay caso, no hay causa, no hay materia de debate. La pregunta acerca del autor nos retorna en forma invertida —en lugar de ¿quién había? surge, casi espontáneamente, algo así como: "y ahora, ¿qué digo?" Este breve estupor, similar al que sentimos en presencia de una joya, nos permite creer que *Las Mirtilas* es un verdadero ejemplo de lo ejemplar: nos deja mudos.

Pero quizás todavía no estamos del todo sordos como para escuchar los ecos de cierto modelo de autor "completamente libre". Emeterio Cerro no está preso en la gramática, ni en la escuela de poesía, ni en el lenguaje. Su cárcel parece tener la dulce estatura de un sueño, acaso la desmesurada ambición de hacer algo completamente nuevo. El inconsciente aún se puede controlar y los significantes obedecen al malabarismo de su amo. Sin embargo, cuando creemos tocar el cielo con las manos, aparece un mismo índice —acaso la oscura metamorfosis del dedo de Dios. Tal como sucede en el final del *Mago de Oz*, el prestidigitador queda desnudo con sus fantasmas y, problemáticamente, hubiera habido un final feliz de no ser porque el fantasma parece ser siempre el mismo. El lamentable papel del genio maligno puede ser atribuido a las aves o al psicoanálisis, la alternativa carece de importancia porque representa una cuestión menor. A mi juicio, el problema radica en que Cerro construya su escritura a sostener parte de una teoría —una parte, siempre— la misma, idéntica a sí misma.

Hypocrite auteur, mon semblable, mon frère: ¿por qué un autor guerría apelar al lector para invitarlo a que no lo lea y, de paso, sugerirle que espíe y permanezca callado?, ¿cuál sería el obscuro secreto que los une y —me permito sugerir— los justifica? Probablemente, la construcción de un silencio no sea el mérito menor de las obras de arte, pero esto no se impone desde el mismo lugar en el que se le ordena al otro permanecer callado. El silencio no responde a una demanda del otro sino que es un efecto lógico de su palabra. En el silencio, las palabras sobran o alcanzan; en el llamado, las palabras se omiten o se tachan. Si lo escrito por Cerro plantea un interrogante, acaso sea el lector quien está destinado a develarlo. En lo que a mí respecta, no he podido trascender en estas líneas la frase de aquel niño que asiste a la fábula para decir lo que ya todos sabían desde el principio: "*El traje está vacío*".

Partes del todo

Dos reflexiones sobre "Partes del todo", el libro de Enrique Fogwill que acaba de aparecer, publicado por Editorial Último Reino.

Iluminada por la leve mítica ausencia pública de la figura de su autor, la letra de Fogwill luce, en la *rentrée*, mejor que nunca. Cierta curiosidad que el ostracismo supo crear y algunos certeros toques de atención —un reportaje, dos o tres apariciones en escenarios estratégicos— empujaron al primer plano los dos libros, el de poemas y una novela, aparecidos hace poco. Entre nosotros sólo Jorge Asís, en sus buenos tiempos, tuvo más talento que Fogwill para seducir e irritar simultáneamente al campo de los eventuales lectores y difusores (Oswaldo Lamborghini, en cambio, lo hacía para la posteridad y las historias de la literatura argentina, no para un posible mercado), pero Fogwill, notoriamente más inteligente y más culto que Asís, no tiene aún quien le gane en su capacidad de intimidar, irritación y seducción mediante, o, por lo menos, de imponer respeto. Lo que es una suerte en el caso de este libro: permitirá leerlo con una buena disposición previa que, por sí mismos, los poemas de Fogwill no suscitan. No hablo, claro, de lectores cholullos, sino de la sospecha de que, de no haber venido con la firma con que viene, *Partes del todo* difícilmente hubiera encontrado la actitud de lectura favorable sin la cual su poética no ofrece disfrute; sin la cual —y sería una lástima— no puede leerse.

Sin novedades, sin más tics al uso que varios juegos inintelectuales venidos de Villa Lacan (si una línea dice "su misión" y "apagar", la siguiente incluirá "sumisión" y "pagar"), sin embrujo sonoro y tan difícil de entender de entrada como incapaz de impactar o agradar mediante alguna forma de complicidad emocional, la experiencia poética que se propone está en el "sudor espiritual" que produce el trabajo de una mente leyendo. Requiere entregarse al texto, si se quiere que entregue algo más que espectáculo de significantes (un espectáculo muy pobre, además, en este caso), y completar con buena voluntad el sentido huido de o que aparece, más que dicho, aludido. Y aún así, abandonando toda esperanza de completud o satisfacción, como quien oye una canción extraña pero remotamente coherente en la radio y la deja transcurrir sin preocuparse de entender la letra, hasta percibir que algo como un sentido se forma (se aglomera, se precipita) un poco más atrás del telón donde pasan la película del entendimiento.

Como un virtual prólogo, el primer poema —el único en prosa— anuncia analógicamente cómo se dará a leer el

libro y qué, en grandes líneas, se leerá. "Versiones sobre el mar" se llama y deja ver las posibilidades del mar, esa "abundancia de sinsentido humano", como metáfora múltiple o coágulo de metáforas: ni lo político ni la poesía, ni el amor ni una posible teoría del texto u otra del conocimiento quedarán sin ser rozados —se avisa— por las alusiones de este oleaje. Lo que está en juego es la variedad de la cultura, pero ahora no en una operación de análisis y discriminación, sino de síntesis conflictiva, radicalmente inestable, cuya resolución muestra el carácter fatal de su trasfondo: asumiéndose como un Jorge Manrique argentino de este fin de siglo, Fogwill comienza de esta manera el poema: "El mismo mar nos pierde: nos encuentra y nos pierde. Tema de las olas: se arman, desobedecen, las crea el viento —¿su amor?— y se derrumban para volver a armarse con restos de olas anteriores, idénticas. Historia de amor: la planicie del mar, el viento que la oprime, y todo se levanta para perderse. Y todo tiende a disolverse contra una línea de aguas eternas y sol dilapidado llamada mar".

Así, también, se alza, se encuentran y se pierden y se vuelven a encontrar, recurrentes e inciertas, las imágenes, las frases y las palabras, arastradas casi casualmente por una música mental. *Partes del todo* contiene, además del poema-prólogo, otros cinco —de entre seis y dieciocho páginas cada uno— y una yapa, consistente en siete poemas cortos que reescriben fragmentos de los precedentes. Para mi gusto, estos agregados —especialmente cuatro con forma de soneto— son lo mejor del libro, pero su relegación al fondo es justa porque no participan del proyecto poético central, que es el de poemas muy largos y compuestos de muchas unidades breves o brevísimas, con mucho blanco. Etapas o poemas-eslabones del texto mayor, estas unidades combinan un repertorio exiguo de frases y palabras, como confiando —a la manera de Leónidas Lamborghini— más en la huella sobrehumana de la repetición que en la sugerencia, más en el residuo incómodo de la insistencia que en el significado.

Es, el Fogwill poeta, el mismo Fogwill de la prosa? No tanto el Fogwill que firma novelas y cuentos como el de las declaraciones rotundas, el que produce artículos y trabajos críticos, ¿en qué se convierte cuando entra al verso? Los dos son, ante todo, espíritus morales, incapaces del respiro del humor, implacables en su encono hacia todo lo que pueda ser engaño, transa, complacencia, pero mientras el poeta escribe que "el hombre flota sobre sí mismo", el Fogwill público tiene las cosas mucho más claras. Demitifica, por eso, a

diestra y siniestra, afirma como quien punza o golpea, mientras el otro pregunta, no para cuestionar sino como quien querría crear. Desde el publicista exhibe, astuto e irónico, su imponente repertorio de saberes, el poeta ahora un desconocimiento, donde uno tiene todas las palabras el otro no sabe qué hacer con las pocas que le quedan. Ambos, de todos modos, hablan desde la soledad, ambos parecen no conocer paz alguna en un mundo incompatible con lo absoluto.

Igual que en ciertos cuadros donde unos manchones blancos —no de pintura blanca, sino tela sin pintar— hacen sentir que la ausencia de pintura amenaza lo que se ve ahí, colorido y con forma, lo que acecha a estas partes del todo es el vacío, la disolución de todo sentido. Entre el monólogo del idiota y el balbuceo del místico, las frases y las palabras parecen mojoneras contra el avance de un universo que se filtra, dispuesto a diluir lo que tiene límites, dimensión, textura. Se sabe que no hay una consistencia probada: contra esa evidencia se erige una voluntad de algo que resista, de imaginar un rudimentario atisbo de fe. Esa empresa, me parece, es la que los poemas de Fogwill ponen en escena.

Soberbio, austero, cabeza dura y lanzado a fondo a una aventura estúpida, como Charlie Parker en *Dee Dee's Dance*, y como Parker, invocando a dioses que no recuerda o que nunca conoció, Fogwill invoca frases e imágenes con la asperanza y la dificultad que aparecen siempre, en estos casos, la resistencia del material (el lenguaje) y un exceso de conciencia. Como talladas en madera o en algún otro material noble, resistente y tangible, las palabras ("fuego", "mar", "aire", "formas", "música", "mujer", "humo") se oponen al acoso de un plus de nitidez fría, de luz. Pero la resistencia está a cargo del trabajo de la mente que llama a las palabras y las dispone, empeñosa, insomne, condenada a errar cargando su insomnio. La misma mente incurable que atrás el vacío y carcome la densidad de lo que se cree tocar, es la que, para cuidarse de sí, elige orar. Fogwill elige aquí un modo de actuar del pensamiento parecido al de la oración: todo el libro es una lucha —a su manera, un diálogo— entre cierta inteligencia que corre y un murmurar de la lengua como si fundara, como si tratara de registrar tenuemente ecos, atesorándolos, dejándolos irse antes de que cristalicen y retomándolos después en un movimiento de constante pérdida y recomienzo, parecido —en eso— al del sexo y del mar.

Pero cantar pidiendo/ dulce música dice un poema, "o pidiendo/ que aclaren/ por un instante/ la tibia memoria". Escuchar música es la cuestión, sin otro objeto que el participar en ese juego delicado de entrever algo que se teje entre las palabras o detrás de ellas y que no se define del todo ni conclu-

ye, y a veces, sobre todo en los hallazgos que permite una relectura distraída, disfrutar algunas rachas de belleza inexplicable.

Daniel Freidemberg

A propósito de los *Poemas Chinos* de A. Laiseica y de *Existenciales* de A. Girri, Rodolfo Fogwill se ha manifestado, hace un tiempo, contra la búsqueda —contra la posibilidad, por lo tanto— de un "mensaje poético". Más que un hábito del decir, dejó escrito en una crónica periodística, la poesía sería un arte del hacer. Se entienda. Al leer, no leemos la poesía sino el significado de la poesía. No tenemos conciencia de la cosa hecha con palabras: pasa. "Cuando un hombre hace un poema —dijo W. C. Williams— lo hace, ¡advértalo!" (pero también que "los poemas son objetos hechos de palabras para expresar cierta cosa"). A esta cuestión, presente en el debate poético actual, lleva la lectura de Fogwill.

Partes del todo reúne seis poemas compuestos entre 1985 y 1989. En el primero, el más breve —"Versiones sobre el mar"— se combinan la prosa y el verso (o, mejor digamos, dos disposiciones distintas de la palabra: "de corrido" y cortada, aislada en el blanco de la página). Pero no se ve que a Fogwill le interesen las posibilidades poéticas de los procedimientos narrativos (—¿Y por qué tendrían que interesarle?, dirá alguien; —Porque él es, también, acaso sobre todo, un narrador). ¿Qué posibilidades son esas? Bueno, por lo menos, la de que cierta "historia", de un modo elíptico y fragmentario, pueda ser revelada (dicha con lo no dicho, librada al trabajo del lector). Los poemas restantes parecen, a primera vista, una serie de variaciones —interminables, virtualmente— sobre un conjunto reducido de frases. A modo de *addenda*, el libro incluye unas "reversiones": reelaboraciones, si se quiere, de algunos fragmentos. Creo que puede verse en esa práctica de reversión una pauta para la descripción formal (¿qué otra cosa podría hacerse?).

Reversión significa, en derecho antiguo, la restitución de una cosa a un estado anterior. Significa también —sentido común— volver del revés, exhibir algo oculto. Levada a la poesía de Fogwill, puede dar una idea del hacer que allí se cumple. El descentramiento del margen, la disposición aislada de algunas palabras y la espacialización interna de la línea son los resultados visibles de ese trabajo; la torsión de la frase, el desplazamiento de las palabras —la reversión— es el principio, me parece, que hace a aquel modo de configuración. "no queda/ nos queda en la memoria", escribe Fogwill en p. 55. En p. 59: "¿nos queda?/ ¿no queda en la memoria?" En p. 69: "no quedan la memoria". Esos desplazamientos, complicados con muchos otros en el contexto del poema, hacen que

uno tenga que leer y releer cada frase (nótese en lo que cito, por otra parte, la omisión de o que sería el "agente" o "sujeto": en ese sentido, sintáctico, el verso es parte, o resto, de un todo ausente, es la partición de ese todo). En p. 37 la palabra "aire" aparece repetida en siete versos consecutivos: como complemento de verbos distintos ("veía", "hablaba", "repetía"), en singular y en plural, modificado por artículo indeterminado y posesivo ("un", "su"). La reversión redundante, en este y otros lugares, en la pérdida de referencialidad de la palabra. Llevada y traída de un lugar a otro —en sentido sintáctico-rítmico— no parece decir nada: no es metáfora ni razonamiento.

"Multiplicada por su hacer/ hasta en su no hacer" la reversión trama, con insistencia, ciertas ananancias y construcciones parónimas. Al respecto, puede destacarse un fragmento donde el paralelismo sonoro de las voces (*humor/rumor, tonos/toros*) es reforzado por la sugestión de dos escenas heterogéneas (y por la sugestión de un término de semejanza entre ellas): del movimiento de una hacienda, por los mugidos, y de las convulsiones de la mujer que pare, por los vagidos —sordos ruidos. Ludismo, se ha dicho, rima con bulidismo; pero no es el caso. El juego con las palabras no está aquí disimulado. Al contrario, se da con las fórmulas más obvias: *peso/paso, contar/cantar, fuego/juego*, etc. No se buscan, sin embargo, brillos ni iridiscencias; no se persigue un "texto de la sonoridad". El resultado es más bien una especie de sordina.

Hay un tipo de discursos que, sometidos a la compulsión repetitiva, están obligados a insistir en ciertas estructuras verbales, que son fijas. Lo que no encaja en ese orden, lo que sobra, el desperdicio, es lo que el hablante intenta decir. No digo que en Fogwill trabaje ese discurso. Digo que acaso algunos versos pueden ser propuestos como claves del conjunto: versos que no participan del continuo de variaciones y reacomodamientos ya mencionado, que no son distorsionados por el orden de la reversión. "mundo narrado: inominado fuego nuestro" podría ser un ejemplo; otro: "la idea más transparente del poema es callar". Estas frases aparecen como microscopías de una poética ausente (no declarada textualmente, quiero decir). Pero —se habrá notado— lo que podría funcionar, en tanto declaración de arte, como clave, no dice nada; o más bien, señala a lo no dicho y al silencio como metas del hacer poético. Local, ¿no sería un propósito contra natura? ¿O para qué fue hecha, en su origen, la poesía?

Oswaldo Aguirre

REPONER EL CUERPO

Claudia Schwartz, *Pampa Argentina*, Ediciones Último Reino, Bs. As., 1989, 37 páginas.

Esta es la vera historia de Pampa Territorio Liberado y de Kiki Mujer al fin Consistencia travesti El Gusto por la caída. La clandestinidad exige alias porque él es un prófugo de la justicia y ella, una mujer "ast", capaz de dejarse llevar por un hombre si éste es un narrador del desafío: "Permiso. —No te dejes pasar si no me contás un cuento. —Me escapé hace una semana de la cárcel y estoy prófugo. ¿Te gustó el cuento? ¿Ahora me dejas pasar? —No. Ahora no." Sólo que las alias son también nombres de bautismo, propios de todo amor, seudónimos para escribir la pasión, otra manera de ser vírgenes.

"La prisión personal, memoria táctil. La saliva, la lengua en comisura lesitud." Precisamente la que cuenta rompe la lengua, no por pasatismo transgresor: las articulaciones omitidas —como el cuerpo de Kiki al de Pampa— miman la síntesis del dialecto carcelario, los ahorros de una prosa en fuga.

En los años sesenta somos reírnos del correlato entre "literatura" y "vida" pero en el mercado de la emoción triunfaban los ladrones ilustrados, los autostopistas de la psicosis y los elocuentes de la Razón Alcohólica o de la Revolución, prosas intimidatorias para especies híbridas. Cada tanto hay que esconder un vestido viejo: hoy las prosas imberbes se sueñan autogeneradas como la paternidad del paramico, la literatura viene de la literatura y hacia la literatura va. A pesar de los hombres de buena voluntad el cuerpo ha sido denegado, el realismo funciona como superposición. Claudia Schwartz es una de las que —pedaleando ficción— reponen el cuerpo.

¡Cuerpos sustraídos en el campo social son reponibles en las letras como un stock de mercancía, aulla la crítica tautológica. ¿Cuándo no será una mujer quien deba hacerse cargo de lo oculto, de lo rechazado?, diría yo pero no lo dije. Pero lo que Claudia Schwartz repone nunca ha existido o ha existido poco en los libros argentinos de narrativa: un Eros jovial, tan lejos de los goces de laboratorio teórico —cuando la palabra "de-seo" se pronuncia igual que si se tragara saliva— como del strip-tease para voyeur. Eros que también se desperaza (Hoy se gana, mañana escribiré) en el *Canon de Alocba* de Tununa Mercado o la *Urdimbre* de Noemí Ulla donde el cuerpo no es sólo sexo. ¿Por qué nublarse sólo a mujeres? ¿Qué culpa tengo yo si la literatura argentina está generalmente en manos de neuróticos obsesivos? Luego, ¿una mujer poniendo el cuerpo? ¡Vaya la novedad! Sin embargo, no se trata de algo simple. En *Pampa Argentina*, nada del sueño de la viscera que se hizo retórica ni de catarsis prisionero en prolijas figuras. A la manera de la confesión, Claudia Schwartz inventa un género: el "largo sentimental", esponjoso a los ritmos rockandroleros ("Peronismo revolucionario

anarcopacifismo. Definiciones. Derrota carameanas.", los afrosismos suntuosos ("No quiero aventuras ni sorpresas: siempre pagué carísima la esperanza. La castidad es repugnante", "El ocio es un tiempo que sólo los dignos pueden volver espíritu.") y el credo estético y burlesco ("Elijo el infierno personal").

Pampa Argentina: la historia nacional aparece saliendo al paso de la historia de amor. Allí los prófugos son de alto vuelo —Alberdi, Sarmiento, no llevan alias. En la ambigüedad del final hay un cruce: la salida de los enamorados al mar que es también el del exilio, cuando la Patria es un botón en manos de los "usurpadores". Entonces la libertad puede ser la muerte. Como la de los presos que juntan guano en las costas del Perú —evoca la que cuenta— y escapan de los vigilantes hacia el mar fatal. Por eso una "Cápsula servida ronda un pájaro breve", Pampa.

Sidar la palabra al oprimido es expropiarla, para que el ladrón, el prófugo, diga sus parlamentos en la ficción de una igualdad, Claudia Schwartz —ladrona de lengua— recurre a dos artificios: no ceder al pacto autobiográfico —la mujer que cuenta no escribe, busca camisas, bebe vodka, escucha a los Redondos, tan "común" como el pres común que ama— y convertir, hacia el final, a su amante en metáfora de la Patria ("Territorio liberado, Pampa.")

Contrariamente a los escritores de Babel, las escritoras carecen de compulsión a desterritorializar —suelo materno, género, verosímil histórico— sin embargo tanto *La ingratitud* de Matilde Sánchez, como *En estado de memoria* de Tununa Mercado comparten con este *Pampa Argentino* ficciones alternativas acerca de la Patria, la memoria, el exilio. También se puede decir que las autoras son "aún realistas" en el sentido irónico en que se podía decir que Sor Juana era "aún neoplatónica", síntomas de la fratria y Ariadnas no ignorantes en las artes de Maquiavelo.

Quien dice que ya no se escribe ni se lee del lado del corazón, es un cínico o no cree en el inconsciente. *Pampa Argentino* sólo pudo escribirse y tal vez deba leerse a la luz de la lámpara de la espina dorsal como quería Virginia Woolf. Aunque eso lleve el nombre obscuro de identificación.

María Moreno

EL REGRESO DE FREDDY

Fernando Rosemberg. *Llamar desde la puerta*, Nusud Ediciones, Buenos Aires, 1990, 59 páginas.

En haiku de Pepe Biondi: "Inventé un aparato para atravesar las paredes." ¿Cómo se llama? Si la pregunta su partenaire. "La puerta", remata Biondi. Ahora veamos cómo utiliza Rosemberg el invento de Biondi. Ya en la tapa del libro nos encontramos con un cuadrado demarcado por sus lados negros sobre un fondo blanco. Esto nos da una idea de que, al abrir el libro, abrimos una

puerta. En las seis secciones en que está dividida la obra encontraremos esta figura a modo de título: seis puertas para cruzar hasta encontrarnos con el último poema. Ahora bien: digamos que hay alguien que llama, que golpea la puerta, dando origen a la acción. Una vez que se le ha concedido la entrada, ese "alguien" se pasea en medio de: "las lozas y / los grifos lujosos / rajaduras que llegan desde el techo / y enmarcados retratos / intactos / del polvillo de cal / que ampara todo / el resto." En el sexto poema nos enteramos de que el que pasea, posiblemente, es un asesino: "mi sevillana / presta su luz / que afilo hace ya / varios días." Sin embargo, más adelante, el que pensábamos asesino nos dice: "Me presento: soy el que atestigüa." Curiosa dicotomía. El asesino lleva en sí mismo al que atestigüa. El que se prepara para matar duda de su sevillana. Lo mismo le sucede al poeta que puede contar con frases muy

Ricardo Gilabert y *Por los pasillos* de Reynaldo Jiménez. La aparición conjunta seguramente responde a una razón editorial de orden económico, ya que ambos libros tienen poco en común. El lector nota que algo sobra y que algo falta. Habría que destruir el volumen y separar los libros para observar si se produce algún cambio. O habría que leer por ejemplo uno hoy, y el otro, dejarlo para el mes que viene, o para el año entrante, o para alguna decidida noche de desvelo. Esta aparición conjunta es casi un juego que se presenta al lector, y es sobre todo un don de difícil aceptación.

Los ensayos de Gilabert en general no parecen ensayos, y cuando sí lo parecen recuerdan los ensayos de Lpez Lima, a los inicios aserterivos dejados después en la sugerencia. Cuando no parecen ensayos van hacia una suerte de diario del poeta: registran conversaciones con amigos, sentencias, ideas fugaces, datos de fuerte referencia

C.C. 402
1000 Buenos Aires

Feminaria

Año III - Nº 6 - Nov. 1990

ENSAYOS: Marilyn Strathern: Una relación difícil: el caso del feminismo y la antropología. • Silvia Chetzer: La voz tutelada: violación y voyeurismo. • Dossier especial: "El temor de la mujer a hablar en público" / NOTAS Y ENTREVISTAS: IV Feria Internacional del Libro Feminista. • "La causa de las mujeres", una entrevista a A. Fouque. • La transgresión que no cesa. Charla con la M. Glantz. • Mes de la historia y el orgullo gay y lesbiano. • "La Mujer y el Poder", en Canadá. / ARTE FOTOGRAFICO: Alicia D'Amico / Diana Raznovich / POESIA Y PROSA: Libertad Demitropulos • Angélica Corodischer • Reina Roffé

• La nueva poesía de mujeres en Italia

bellas y precisas su desamparo: "Celebramos las fiestas que indica / el calendario, hay marcas / de puntos claves en el mapa / pero está la tierra inhabitable / las tardes que ensordecen", como también enredarse en discursos sobre el lenguaje, tics de la peor poesía argentina: "Esa / que hablar / sana, salva / hablar? la palabra / agua / el peso / del aceite: lo / soporta?"

Cada vez que Rosemberg atraviesa en su recorrido, es un obstáculo menos en su lucha contra la opacidad, la necesidad de ocultar mediante un metalenguaje su doble persona. ¿Cómo terminará esta historia? ¿Será Rosemberg el primer destripador de la poesía argentina? Arriesguemos: por algunos versos de este libro, por dos o tres poemas muy buenos, se podría decir que este asesino va a llegar a buen puerto y si no, antes de que se cierre la última puerta, leamos este poema: "Bueno, ahora, si hablamos, y la lengua / no responde / como debiera / si al lavarnos los dientes el cepillo / cae de nuestras manos / el sonido / del golpe no nos llega / pensamos: el último / sonido verdadero / fue antes que me estallara / la cabeza."

Fabián Casas

TÍTULO

Ricardo Gilabert - Reynaldo Jiménez: ¡KWATZ! 1989, Rinzai, Bs. As.

Este volumen reúne dos libros de ensayos sobre poesía: *La danza inmóvil de*

intimista sin el anclaje en la faz pública que necesita cualquier literatura por más íntima que sea. Como diario resulta de poco interés; en cambio, los poemas que Gilabert escribe con su seudónimo de Père Sivera concitan el interés, se ven en ellos ante todo la destreza del oficio, y luego una fuerte tematización sobre la percepción poética.

Probablemente la intención del autor haya sido reunir cuasi-ensayos y poemas creyendo que la proximidad del poema contaminaría a sus ensayos.

El libro de Jiménez reúne cuatro ensayos. En todos ellos existe el intento de aclarar un malentendido. Este malentendido tiene para Jiménez una importancia fundamental, pues se trata de cómo la poesía es reducida, acotada, encauzada en márgenes empujados. No se trata de un malentendido de comprensión de la poesía, sino de una absoluta incomprensión. De ahí que algunas de las ideas desarrolladas por Jiménez parezcan raramente obvias, porque en su intento de "matar la Ley" es necesario entender que no quedan obviadas, que no queda ninguna seguridad: en el momento de escribir o de leer el poema se produce un fulgor que no distingue entre obviedades y novedades.

Los cuatro ensayos de Jiménez expanden interrogantes, observaciones, quizás pierden por momentos la filiación, para retomarla sorpresivamente con mayor vigor: ¡KWATZ! es la intersección con que responde un maestro zen a sus discípulos, respuesta que éstos deben interpretar. Jiménez ha desplegado su ¡KWATZ! notablemente y es capaz de convencer a un maestro más severo.

Fernando Toloza

(Viene de pág. 35)

su flora enana / está el globo nuestro y en su centro / tus ojos haciéndolo girar. / ¿Qué ves, constelación? / Mares / continentes cuerpos que se alcan / contra su propia carne, fisiones. / en los lugares aún a salvu. / Tus ojos relumbran en este globo lanzado.

• Greco, Daniel. *Noticias del mundo*, Ed. El Hesiarcas & Cia., Rosario, 1990.

Con tics contestatarios y de la sátira underground, algo de la fantasía y la ternura de María Elena Walsh, algo en las imágenes de soltura surreal ("Y en uno de los agujeros de la ciudad / nos preparan té de jazmines."), un poco de la rusticidad del rock, un poco de la intangible sordidez kafkiana, algo de Parra y aun de Benedetti, etc., Daniel Greco obtiene un híbrido inquietante que en parte sorprende y nos deja con la boca abierta, sin saber qué pensar, por con agrado, y en parte nos decepciona y lleva a preguntarnos si su talento es aparente o bien es cierto pero esporádico, incontrolado, no pudiendo prevzones de debilidad y facilidad ni, pasadas a máquina, prescindiendo de ellas. (D.G.H.)

"¡Bronces y trompetas! Bajad el puente que aquí llegamos los demonios para festejar. Traed las fuentes de manjares, abrid mil toneladas de vino que nuestros estómagos gruñen como perros de hambre y de sed. ¡Muertos! Sacudid vuestros harapos y bailad que hay motivo. Levantad los ojos al cielo y veréis a los ángeles planear en torpes volutas de borrachos mientras las doncellas desnudas toman baños y se rien de nuestras barrigas, en tanto acariciamos las suaves cabezas de nuestros gatos históricos —gatos freudianos— y olvidamos la religión y recordamos el canto, el canto salvaje y feliz, la polvora de nuestros cañones. Soñemos el sueño fatigoso y despertemos agobiados y sedientos y dudemos sobre si aquellos no era vigilia y esto, sueño. Nademos en mares de cabellos sedosos y devoremos una cara de manzana triste, y, por último, derríbemos a los ángeles pesados y ebrios a escopetazos, a cascascos, a besos."

"Pero rápido. Que suena la campana y nos vienen a buscar."

• Helder, D.G. *El Faro de Guerrero*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1990.

• Helder, D. G. y Prieto, Martín. *Helder / Prieto*, Ed. El lagrimal trifuera, Rosario, 1990.

Cuidada plaqueta con diez poemas de Helder y Prieto, diseño de Sergio Kern, ilustración de tapa de Daniel Scheinberg, y en contrapata, un texto de Francisco Gandolfo, titulado: "Poetas irritantes".

• Lens, Miguel Ángel. *Los poemas de Jimmy Barrett (el sureño)*, Ed. del Cronopio Azul, Bs. As., 1990.

Tan claro y explícito parece ser que Jimmy Barrett es una continuación de Sidney West, que resulta evidente la deuda de Lens para con Gelman, que resulta evidente que Lens es un buen pagador que reconoce sus deudas. Los poemas de Jimmy Barrett se limita —esa es mi impresión— a actualizar la temática germaniana, a titularla con un toque perverso y a explotar algunos cabos sueltos que le quedaron a Gelman en el pasado. El libro de Lens suena sincero y los argumentos de algunos poemas incitan a continuar leyendo. (J.F.)

• Liggera, Rubén Américo. *Agua desnuda*, Colección Tierra Buena, Junín (Pcia. de Buenos Aires), 1990.

• Lima, Carlos. *Terra*, Edición Europa, Río de Janeiro (Brasil), 1988.

• Lubarsky, Violeta. *La reclusión*, Ed. Último Reino, Bs. As., 1990.

Se trata del segundo libro de Violeta Lubarsky (el primero había sido *Cercenando el cuerpo*, Trocadero, 1984). Esta cuidada edición, con ilustraciones de la autora, renueva su apuesta poética, también expuesta en sus presentaciones como integrante del grupo *El invitado sorpresa* en diversas performances realizadas entre 1987 y 1989.

• Machado, Antonio. *Qué fácil es volar*, Ediciones Colihue, Bs. As., 1990.

Estos breves poemas han sido seleccionados y anotados por Laura Roldán para "Libros del malabarista", una de las tantas colecciones de literatura infantil y juvenil que Ediciones Colihue dirige con tanta dedicación y excelente criterio, reuniendo numerosos autores y dibujantes de Argentina, Latinoamérica y España. Con anterioridad apareció *Mariposa del aire*, una encantadora antología de poemas de García Lorca preparada por Laura Devatch. En la misma colección, obras de Javier Villafañe, Gloria Pampillo, Horacio Quiroga, Santiago Kovadloff, Graciela Falbo, Conrado Nalé Roxlo, etc. En contrapata leemos que "Los Libros del malabarista" son para: "Los valientes que leen solos. Para los curiosos que recién empiezan, pero saben pedir ayuda. Para los pininos que no distinguen la O de un huevo, pero pueden pedir que se los cuenten. Para los chicos que quieren libros 'todos llenos de letras', como los de los grandes".

• Maldonado, Wenceslao H. *La estación necesaria*, Ed. Biblos, Bs. As., 1990.

• Martín, Daniel. *Variaciones sobre mi último suicidio*, El Escupitajo Producciones, Córdoba, 1990.

• Martínez Bargiela, José. *Travesía atlántica de un imaginario poeta negro*, Ed. Platino, Bs. As., 1990.

• Muleiro, Vicente. *Pimienta negra*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1990.

"Una definición del vacío existencial". *"Has visto es trasero rompiendo la mañana / y te sentiste un tanto nostálgico / por la ruda sospecha / de que el amor expuesto en las vidrieras / de este mundo incasante / resulta inabarcable para vos / y que vamos a hacerle / los tiros del deseo / acaban muchas veces / en estas desdichadas piruetas de la mente / en lugar de hacer blanco / en la posible piel."*

• Miranda, Hernán. *De este anodino tiempo diurno*, Colección Barbaria-Poesía, Santiago de Chile, 1990.

Quinto libro de poemas de Hernán Miranda, nacido en Quillota, Región de Valparaíso, en 1941. El título acusa su fuente en un epígrafe de John Ashbery: "Este anodino tiempo diurno, que nunca estará definido, es el secreto de donde tiene lugar el sueño..."

"Ladrillos": *"Dos veces en la vida he dado de mi sangre / He visto entonces la sangre roji-negra / fluyendo de mi brazo / Un cuarto de litro cada vez / que ahora corre sin cesar / en otros cuernos / / La sanguinolenta sangre fluyó / como de un árbol joven / y después bebí un largo sorbo de agua / y enseguida descansé apoyado / a la sombra de algún viejo muro / con los rojos ladrillos a la vista."*

• Muchnik, José. *100 años de libertad & Coca Cola*, Editorial Universitaria Centroamericana, San José de Costa Rica, 1990.

José Muchnik nació en Buenos Aires en 1945. Vive actualmente en Francia. Este es su tercer libro de poemas. A lo largo de noventa y tres páginas, Muchnik considera de un modo crítico y a la vez lúdico las metonimias del imperialismo yanqui, de las cuales la Estatua de la Libertad y la Coca Cola son las más íntimas. (D.G.H.)

"Adivinanza y estribillo 2": *"Coca Gorda / Coca Flaca / Coca Clueca / Coca Clouca / / Es dulce / En su cuerpo se combinan / seducción y sacarina / / ¿Quién la bebe?"*

• Neme, Juan Ricardo. *Notas en el espejo*, Universidad Nacional del Litoral, Serie "Los Jóvenes" Nº 7.

Juan Ricardo Neme nació en Santa Fe en 1962. Publicó con anterioridad *Parituras* (1984). Reproducimos las líneas que el poeta Edgardo Russo escribió para la contrapata:

"Un 'pornógrafo insospechable' escribe notas en el espejo: con rouge o semen, dedo en el lugar del belfo-gra, humedades, imágenes. Un mecanismo contradictorio (poético) se pone allí a funcionar como en esas máquinas desantes de las que nos habla Deleuze: gratuitas e indispensables. Piezas (en el sentido musical), estos poemas combinan la cruceza pornológica con la aristocracía baudeleriana que vuelve al poeta insospechable de obviada. El juego está allí, en esa mesa de tálur (página blanca) sobre la cual se juega un truco."

• Noy, Fernando. *Dentellada*, Ed. Último Reino, Bs. As., 1990.

"Efectos especiales". *Saludos a lo lejos / Ningún panfleto abandonado / Francotiradores con máscaras / de turistas afganos / disparan desde proseno / contratados por la empresa / que filma el fin del Mundo / Ansina alfombra funesta / Galas de tetra brom.*

"Bruma": *Hay / cómo haríamos / para que el tiempo / retornara / Y qué no daríamos / por repetir la misma secuencia / intacta / furibunda / Nttda eres / cul amperes.*

• Padeletti, Hugo. *Parlamentos del viento*, Ed. Rinzi, Bs. As., 1990.

"Después del impactante volumen *Poesías 1960/1980*. Premio Boris Vian el año pasado, Padeletti reúne ahora su producción—varios libros y algunos poemas sueltos—entre 1980 y 1989. El libro se ha ganado ya el chinitismo epifiteo de "libro naranja" en contraposición al "libro blanco", que vendría a ser el anterior. Se lee en "Epigrama 2": *Una llama en la roca / ilumina / y no quema lo que toca. / Una llama en la mente, / y se abrasa la paja del presente.*

• Perosis, Graciela. *La varita del mago*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1990.

"*El encapotó con su mano la cabeza de ella / ella pensó que la cuidaba / él pensó que debía cuidarse de una mirada así.*"

• Riccardo, Carlos. *México City*, Ed. Último Reino, Bs. As., 1990.

"Poemas en prosa o pequeña novela para armar si se llenan los intersticios entre uno y otro fragmento y se da nombre y rostro a las personas que hablan o de quien se habla? Como en su anterior libro, *Cuaderno del peyote*, Riccardo explota la oscilación que surge de trabajar en la intersección de dos más géneros literarios, sin decidirse del todo por ninguno. Hay algo de diario personal y de cuaderno de memorias en el tono abrupto e intenso y en la atmósfera agobiante de estos textos.

Una escritura inteligente, precisa, tal vez hujosa, armoniza la descripción objetiva de conductas y cosas con el registro casi delirante de una subjetividad exasperada. (D.F.)

• Rais, Hilda. *Belvedere*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1990.

• Ruiz Rosas, Alonso. *Sacrificio*, Jaime Campodónico Editor, Lima, Perú, 1989.

Ruiz Rosas nació en Arequipa en 1959. Formó parte del grupo que editaba la revista *Omnibus*. En 1986 publicó su primer libro, *Caja negra*. Este es el segundo.

"Letanías": *"Oh débil hermosura, / Refugio de los parias, / Botín de los valientes, / La exaltan y atormentan / Sus crios y devotos / Y a triste y vacía / Ante el horror del mundo, / Pero bosta que un rayo / La ilumine y florece / En sus ojos mojados / La malicia divina, / Y entonces, presurosos / Mi cerebro, que habita / Los desiertos, se vuelve / Como una dulce agua / Extraviada en su pecho / Y este donde estuviere, / Madre piadosa y dura, / Doliente selenita / Que el deseo acaricia, / a esa flor que se abre / En su santa mirada / Yo la arranco y la beso / Y la venero / amén."*

• Robledo, Javier. *Lapropalabras*, Ed. La Lámpara Errante, Bs. As., 1990.

• Ure, María Inés. *Canta el árbol*, Hojas y Cuadernos de Sudestada, La Plata (Pcia. de Bs. As.), 1989.

• Vallejos, Beatriz. *Por encima del silencio* (plaqueta), Ed. El Bóho Encantado, Rosario, 1989.

• Verástegui, Enrique. *Angelus Nouis*, Lluvia Editores, Lima, 1990. Este es el segundo tomo del cuarto y, por el momento, último libro del poeta peruano Enrique Verástegui, que nació en Lima en 1950. El primer tomo fue publicado en 1989. En 465 páginas, Verástegui se muestra no sólo poseedor de una energía que relega las virtudes de la condensación a un último plano, sino además de una multiplicidad de procedimientos que lleva su poesía de una punta sencillista que privilegia el contenido de un modo primario a otra punta de un salvajismo experimental que destruye la linealidad del poema con ecuaciones matemáticas y grafismos de diversa índole. Una línea de voz, sin embargo, recorre de punta a punta el libro sin modificar el timbre, sin imitaciones, y sin gritos. Y aun cuando parece callar, en el caso de los caligramas y las figuras geométricas, subyace como la del ventrílocuo. (D.G.H.)

• Véjar, Francisco. *Fluvial*, Ed. Literatura Alternativa, Santiago de Chile, 1988.

• Volpe, Enrique. *Cónica del adelantado*, Primera Edición, Santiago de Chile, 1990.

• Vladimírsky, Carlos. *El tiempo entre las ramas*, Ed. Amigos de la Poesía, Santa Fe, 1990.

Octavo libro del autor de *Traficante de sueños* y *La vida es tu juego*.

• Yafar, Raúl A. *Estremecimientos*, Ed. La Lámpara Errante, Bs. As., 1990.

• Zolezzi, Emilio. *Poesmas de la ciudad donde se espera*, Botella al mar, Bs. As., 1990.

"Testimonios I": *"La tarde está quieta y se cibe a su cielo; / cne sobre una mesa. Una estrella / comienza su luz entre las hojas últimas del olivo, / se apagan voces. Verdea un agu sobre la calle / y un muro cumple su jornada de abrigo contra el sur / embiendiendo sus lluvias. / Una paloma afirma un alero: / es la tarde."*



Revistas

• *Aleph*, Año II, Nº 3, sept. 1989. Dirigida por Ana Freidemberg de Villalba, recibe su correspondencia en Las Heras 392 (5501), Godoy Cruz, Mendoza, o en Reconquista 75 (5500) Mendoza. Incluye poemas de Adelina Lo Bue, José Luis Menéndez y Luis Alvarez Quintana.

• *Arché*, Nº 7, mayo/junio de 1990. En este número de *Arché* hay poemas de Juan Bignozzi, una separata central de Ana Ajmatova—preparada por un texto del director Pablo Montanaro—, poemas de María Pugliese, Carlos Barbarito y Héctor Liotta. La correspondencia y las colaboraciones deben ser dirigidas a Lavalle 4018, 1º (1190) Cap.

• *Contemporáneos*, Nº 3 (1989). Publicada en Jerez de la Frontera, *Contemporáneos* es una cuidada revista dirigida por Francisco Bejarano. Nº 3: poemas de Juan Ramón Jiménez, Angiola Scariante, José Benito, Felicitismo Blanco Martín, Rafael Benítez Toledano, Juan Lamillar, Carlos Jiménez, Vicente Gallego, José Manuel Benítez Ariza, Luis J. Moreno, Emilio Rosales y José Mateos. Las colaboraciones son recibidas en Apartado de Correo 1724, Jerez de la Frontera (11404), España.

• *El Gran Dragón Rojo y la Mujer Vestida de Sol*, Año III, Nº 10 y Año IV, Nº 11. Sus editores responsables son Alejandro Schmidt y Normand Argente. Nº 11: Poema y reportaje a Francisco Madariaga, poemas de Dolly Pagni y de Ricardo Saluso; también se incluyen poemas de Esteban Gómez y de María del Carmen Suárez. La correspondencia y las colaboraciones deben llegar a Hipólito Yrigoyen 43, Villa María (5900), Pcia. de Córdoba.

• *La Carta de Oliver*, Nº 1, invierno de 1990. Curiosa publicación, impulsada por Santiago Espel, para distribuirse en Latinoamérica, Estados Unidos y Gran Bretaña. El objeto de la misma es reunir poemas en castellano y en inglés de autores de ambas lenguas y presentarlos traducidos. La edición es trimestral, y en su primer número se publican poemas de Rodolfo Alonso, Santiago Espel, Matías Serra Bradford, Judith Filé, Luis Benítez, Mark Isherwood, Raymond Humphreys y Paul Green: todos pueden ser leídos en inglés o en castellano, a voluntad del consumidor. Av. Maipú 927, PB °C° (1638) Vte. López, Pcia. de Bs. As.

• *La Revista del Sur*, Año V, Nº 19. Dirigida por Federico Ferrando, esta revista uruguaya que se publica en Suecia, incluye una antología de novisimos poetas colombianos, un ensayo sobre Vicente Huidobro por Orlando Jimeno Grendi y un artículo sobre Luis Luchi por Martín Micharevas. Correspondencia: Box 1851, 200 32, Malmo, Suecia.

• *La Silla Tibia*, Año I, Nº 4, agosto de 1990. Quienes envíen sus poemas a Marín 120 (7130) Chascomús (Pcia. de Bs. As.), quizás los vean publicados en este publicación de Ricardo Chambers y Simón Esain. Entre muchos otros poetas, se incluye a Clara Fernández Moreno, a Francisco Madariaga, Pablo Montanaro, Miguel Ángel González, Alejandro Schmidt y los directores.

de Bs. As.), quizás los vean publicados en este publicación de Ricardo Chambers y Simón Esain. Entre muchos otros poetas, se incluye a Clara Fernández Moreno, a Francisco Madariaga, Pablo Montanaro, Miguel Ángel González, Alejandro Schmidt y los directores.

• *Latino Correo*, Año I, Nº 1, agosto de 1990.

Con idénticas motivaciones que *La Carta de Oliver* (cf. más arriba), se trata de una revista bilingüe, dirigida al mercado latinoamericano y anglosajón. La dirección es de Luis Benítez (Pco. Acuña de Figueroa 1569 (1180), Capital, Arg.) y de Miss Judith Filé (Comparative Literature, University of Pennsylvania, 420 Williams Hall, Spruce St. & 36th, Philadelphia, PA 19104).

• *MC5 - Espacio Marginal Alternativo*, Nº 2.

Revista uruguaya dirigida por Jorge Echenique. Editada en formato pequeño, pero cuidada en su presentación gráfica, ofrece, junto a poemas "tradicionales", numerosas muestras de poesía concreta. Grito de Gloria 1683 / 101, Montevideo, Uruguay.

• *Octacordio*, Año V, Nº 17, julio 1990, y Nº 18, setiembre 1990.

Su director y propietario es la profesora Felicitia Clerici. Está dedicada íntegramente a la publicación de poemas. Su distribución es gratuita; se remite sin cargo a poetas e instituciones. Recibe correspondencia en: C.C. 918 (5500) Mendoza.

• *Puesto de Combate*, Nº 41/42, 1990.

Los directores son Milcades Arévalo y Omar Morales Benítez; se publica en Colombia. Incluye poemas de Jaime Jaramillo Escobar, Héctor Rojas Herazo, Luis Fernando Postal es Apartado Aéreo Nº 25660, Bogotá, Colombia.

• *Sisi*, Nº 1, otoño-invierno 1990, Rosario.

A primera vista, parece un desordenado rejunte de textos heterogéneos. Alternan un extenso documento sobre la "Primavera de Pekín", de 1989, con un reportaje a Ricardo Duarte, actor transformista; la investigación del sonado secuestro de Jorge Saúan con un poema élvico, uno bucólico y otro epigramático; una nota sobre nuevas formas de mendicidad, curiosamente titulada "La estética del hambre", con crónicas de la vida de un pueblo ignoto; una vindicación de Caruzo, rcarico carico, y otra de un tal Bernardo Mukowitz, cineasta; un resate del noble picado de barrio contra los negocios y manejes del mundial de fútbol con la visión que pudieron tener los niños de la Segunda Guerra, etc. Menos visible, pueden detectarse los elementos cohesionadores: el tratamiento directo, periodístico-literario, la voluntad de escapar a la jerga universitaria (los editores son estudiantes de la Facultad de Humanidades y Artes), y cierto perfil político, que renuncia a los recalcitrantes discursos al uso. Este segundo número (como el anterior, Nº 0) puede conseguirse, adjuntando dinero para gastos de envío, por correo. La dirección es Moreno 239 2º "A", Rosario (2000). (E.M.)

• *Talleres de poesía 2*, invierno 1990, Stgo. de Chile. Incluye poemas de los integrantes de los Talleres CEMOR de Chile. Su director es Osvaldo Ulloa, y su dirección: Casilla 116 - Correo 3 - Stgo. Chile.

Todas las mañanas
en su kiosco.

Página/12
el país a diario

Buenos Aires, 20 de mayo de 1987
Año 1 - N° 01

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 Josélovsky
Pablo González Bergés
Enrique Medina

Miguel Bonasso
Miguel Briante
José María Pasquini Durán
José Ricardo Eliaschev
Juan Gelman
D. Viñas
Director: Jorge Lanata.