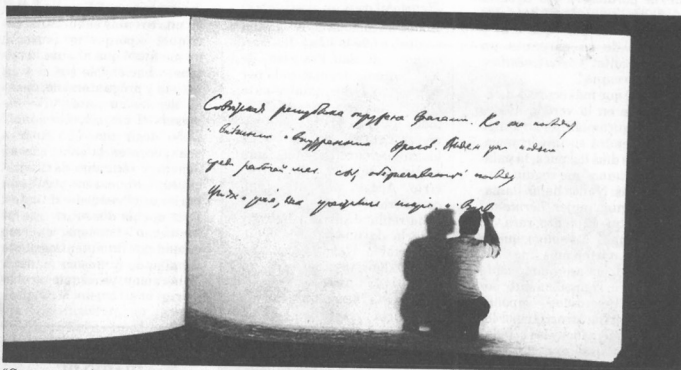


**22**  
información  
creación  
ensayo

# POESÍA

Otoño  
de 1992.  
Periódico  
trimestral.

“Y los días y las horas en esta ciudad/ me circundan como el negro círculo/ de un estanque sobre cuya lisa superficie/ la muda y afiebrada rama de mi vida/ consigue, a veces, oscilar...”, escribió hacia 1966 el poeta santafesino Juan Manuel Inchauspe. Una selección de sus poemas y tres trabajos críticos en las páginas 7, 8 y 9



“Compañeros obreros, libremos la última, decisiva batalla”, obra de Fernando de Filippi, Milán, 1975.

## LO QUE SE LEE

Dibujando un mapa posible de la poesía argentina que se lee en la Argentina —y, eventualmente, dando alguna pista de cómo se lee—, por sexta vez consecutiva algunas decenas de poetas y críticos contestaron a la encuesta anual de *Diario de Poesía*. La insidiosa pregunta: ¿Cuáles son los libros que les gustaron más de los publicados en el '91, y por qué? Las respuestas, junto a una breve muestra de los libros más mencionados, de pag. 23 a 30.



## Inchauspe

Un acercamiento a la obra del santafesino Juan Manuel Inchauspe, por D. G. Helder, Oscar Taborda y Osvaldo Aguirre. Página 7 y ss.

## Fernando Savater “Vivimos un tiempo de restauración”

Las diferencias y las posibles conexiones entre el poeta y el filósofo, el legado de las vanguardias, la culpabilización religiosa de la vida contemporánea, la sombra de un período de



Fernando Savater

reacción antimoderna encarnado en el reverdecer de los fundamentalismos, son algunos de los temas que encara el filósofo español en el reportaje que se presenta en página 3.

# Harold Bloom: Poesía y Represión



Sigmund Freud y su hija Anna, hacia 1912 o 1913.

## Freud y Nietzsche como poetas fuertes

En *Poetry and Repression*, uno de sus libros aún inédito en castellano, escribe Harold Bloom: “El uso adecuado que el crítico literario puede hacer de Freud no es aplicarlo (ni siquiera revisar a Freud), sino llegar a una interpretación épica de la historia poética... Al estudiar la poesía, no estamos estudiando la mente, ni el Inconsciente, suponiendo que exista. Estamos estudiando una clase de labor que tiene sus propios principios latentes, principios que pueden ser descubiertos y enseñados sistemáticamente. La obra de la vida de Freud es un poema severo, y sus propios principios latentes son más útiles para nosotros, como críticos, que sus principios manifiestos, que frecuentemente requieren interpretación, al igual que las inaprehensiones de Schopenhauer y de Nietzsche que en realidad son, a pesar de sus intenciones.” Página 17.



## Perlongher

En una conversación con *Diario de Poesía*, Néstor Perlongher (Avellaneda, 1949) habló de la inspiración, el kitsch, el discurso crítico y la distancia entre un barroco “cuerpo a tierra” y el barroco del Siglo de Oro. El reportaje y poemas inéditos, en las páginas 31 y 32.



## Vitier

Nacido en Cayo Hueso en 1921, el cubano Cintio Vitier perteneció al grupo que se nucleó en torno a José Lezama Lima, as í como la legendaria revista *Orígenes*. Vitier es autor de una extensa obra poética, además de novelas, traducciones y una reconocida obra crítica de la que se destacan los estudios sobre José Martí y Lezama Lima, as í como la edición crítica de *Paradiso* auspiciada por la UNESCO. La entrevista que se incluye en página 20 tuvo lugar durante la visita que Cintio Vitier y su esposa, la poeta Fina García Marruz, realizaron a Buenos Aires en 1991.

## Libros de Tierra Firme

### Colección de Poesía "Todos Bailan"

dirigida por  
José Luis Mangieri

Juana Bignozzi  
INTERIOR CON  
POETA

Jorge Fondevbrider  
STANDARDS

Oswaldo Aguirre  
LAS VUELTAS DEL  
CAMINO

Jorge R. Aulicino  
LA POESÍA ERA UN  
BELLO PAIS  
(Antología 1974-1990)

Rodolfo Edwards  
MOSCA BLANCA  
SOBRE OVEJA  
NEGRA

Oswaldo Bossi  
SODOMA

Gerardo Gambolini  
ATILA Y OTROS  
POEMAS

Patricia Severín  
LA LOCA DE  
AUSENCIA

Adriana Crosta/  
Graciela Geller/  
Patricia Severín  
AMOR EN MANO Y  
CIEN HOMBRES  
VOLANDO

Eduardo Vásquez  
CERCOS DE LA  
MEMORIA

Rubén Chihade  
VOCES Y COLORES  
DE LA MEMORIA

María del C. Espósito  
MEMORIAL DEL  
DESCANSO

Macky Corbalán  
LA PASAJERA DE  
ARENA

Ana Porrúa  
CON TRAZOS EN LA  
BOCA

César Fernández  
Moreno  
COTRAPUNTO

### Colección de Poesía "Personae"

dirigida por  
J. L. Mangieri y  
J. Fondevbrider

Marina Arrate  
MASCARA NEGRA

Nicole Brossard  
LA ESPIRAL DEL  
VERSO

(trad. Ana Lía Schifis)

30 AÑOS DE POESÍA  
FRANCESA (1960/90)

Prólogos y notas de  
Vincent Orseau,  
selección y traducción de  
Jorge Fondevbrider

## Sumario

El Tunecino, la columna de J. R. Aulicino	2
Fernando Savater: "Cuando se llega a la poesía, es que hemos llegado", reportaje de Daniel Samoilovich	3
Juan Manuel Inchauspe: Notas de D. G. Helder, Oscar Taborda y Osvaldo Aguirre	7
Trabajo nocturno, por T. M. Inchauspe, selección de D. G. Helder	8
Página de Artista, por Emilio Torti	10
Standards, por Jorge Fondevbrider/ Puerto Gaboto, por Miguel Gaya	11
Annunziata, por Susana Cerdá/ 1991, por Martín Prieto	12
Poesía y Expresión, por Harold Bloom, traducción de M. Rosenberg y D. Samoilovich	13
Figuras que se mueven un poco, por James Sacré, traducción de J. Fondevbrider	18
"Ellely Street" y otros poemas, por David Ferry, traducción de Gerardo Gambolini	19
Cintio Vitier: "La literatura es un vicio, la poesía un nacimiento", reportaje de Susana Cella y Daniel Freidemberg	20
Dos poemas, por Cintio Vitier	21
Un mapa del '91: encuesta y panorama	23
Néstor Perlongher: El barroco cuerpo a tierra, entrevista de D. Freidemberg y D. Samoilovich	31
Poemas inéditos, por N. Perlongher	32
Del otro lado de la cordillera, por Jorge Fondevbrider	33
"Tea Room" y otros poemas, por Anna Ventura, traducción de Carlos Vitale/ Neniaton, por Pietro Civitareale, traducción de Carlos Vitale	34
Crítica	35
Agenda	37

DIARIO DE POESÍA: RNPI N° 235957. Distribuidora en Capital: Distrimachi S.R.L., Carlos Calvo 2426, Bs. As. Interior: SAIDY S.A.C.I.F. Belgrano 355, Bs. As. Compuesto en PrePress S.A., Reconquista 1034, 10° piso, 312-9277. Suscripciones en el exterior. (No válido en la Argentina.) En España: Pts. 4.000. Otros países: u\$4 (cheques a la orden de Daniel Samoilovich).

DIARIO DE POESÍA recibe toda su correspondencia y giros en Barloome Mitre 2094, 1° (1039) Buenos Aires. Se acepta y agradece el envío de cartas, colaboraciones, poemas, información, comprometiéndose la lectura de los mismos, aunque no necesariamente su publicación ni el mantenimiento de correspondencia sobre ellos. Las cartas o réplicas no deben superar las 20 líneas para ser publicadas en forma íntegra. Los artículos y columnas firmadas no comprometen la opinión del periódico. Tirada de esta edición: 5000 ejemplares. Números atrasados en venta al precio del último ejemplar en circulación. Es una publicación de Grupo Editor Diario de Poesía. EDITORES RESPONSABLES: Daniel Samoilovich y Juan Pablo Renzi.

## El Tunecino



La columna de  
J. R. Aulicino

belidia del hombre presente en su fragilidad", renata.

El "hermano" de Ungaretti, me dije, definitivamente instalado en mi cómoda investigación mental, es de la línea del "hermanos" de San Francisco de Asís, aunque dramatizado por la guerra. Todos iguales ante Dios, todos igual de valiosos, todos igual de frágiles, de efímeros. Quizá el "hermanos" de los tangueros conservaba algún matiz de aquello, justo es decirlo. Acaso, por su origen carcelario. Es cierto, el alcohol solía reblanecer la palabra y dotarla de una posibilidad inguatable. He visto, como todos, a algún borracho proferir el "hermano" en estado deplorable y ese "hermano" no tenía sustancia dramática. Justamente, porque no contenía ni una partícula de empatía. Ese borracho solo miraba su propio dolor. Yo generalmente oculto el mío y ante un obrero reblanecido lo sepulto a mil cuadrómetros de profundidad. Pero, en principio, el "hermano" de los tangueros, cuando conserva el matiz áspero, o mejor dicho, el matiz de súbita ternura en un lenguaje áspero, distante y deseñoso, como el de los fracasados, es de la misma índole que el de Ungaretti y San Francisco.

¿Quiénes más se llaman hermanos? Lejos de lo que pretenden la mayoría de los cultores locales del umbanda, los fieles de esa religión no se llaman entre sí hermanos en los países donde el culto tiene siglos de antigüedad. Un pai local me dijo que se siente sumamente molesto de que se intente imponer este uso totalmente reñido con el contenido de las prácticas umbandas. Allí hay un solo rol, el del pai, y los demás no son nada o son todo. Y el del pai es el rol de intermedio.

Se llamaban "hermanitos" los tigres de Mompracem, pero se me ocurre que ese "hermanitos" es cariñoso, es decir, superficial, hasta irónico. Y hubo —o hay— distintas hermandades esotéricas cuyos miembros se llamaban de ese modo, pero imaginó que allí el término era —o es— de contenido ritual, esto es, hierático, sin contenido en realidad. Una fórmula cuya omisión constituye un sacrilegio. Una superstición, en fin.

La evolución del uso de "hermanos" en la ciudad de Buenos Aires sigue pareciéndose desde todo punto de vista original. Cuando no se trata de una contraseña entre achista-

dos —"yo venía en banda, hermano, y era capaz de agarrar cualquier cosa", le dijo hace poco a Pergolini un actorzuelo de la farándula recordando un pésimo momento de su carrera—; es decir, cuando no intenta amparar la defecación moral, el "hermano" es aquí una palabra que se eleva casi hasta el cinismo.

Me preguntaba qué contenidos, o dobles fondos, tiene el término en boca del Presidente, cuando estalló la cámara de un neumático del Dodge 1500 modelo 81 que me vendió una persona de mi parentela que tiene como muletilla un "rajá, hermano", que viene a ser algo así como un "por favor, che" o un "increíble" o un énfasis para indicar que no se entiende nada del mundo o simplemente un "rajá, hermano". Y me encontré en una avenida suburbana, sin cricket —porque mi pariente no me avisó que al auto le faltaba— haciéndole señas a un taxista y preguntándole, cuando detuvo su auto: "¿No me prestas el cricket, hermano?" Debo decir que el tutear a cualquiera en la calle, con un dejo muy recóndito de desprecio, es algo que se me pegó de mi pariente, el vendedor de autos. Esa noche descubrí que el "hermano" funciona, en esta ciudad por fin auténticamente canalla, de la misma manera. Y, hermano, yo no quiero rebajarme.

DIARIO DE

## POESÍA

Año 5, N° 22 - Abril, 1992

### Consejo de Dirección

Jorge Ricardo Aulicino, Jorge Fondevbrider, Daniel Freidemberg, D. G. Helder, Ricardo Ibarlucia, Martín Prieto, Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich

### Director

Daniel Samoilovich

### Director de Arte

Juan Pablo Renzi

### Secretarios de Redacción

Jorge Fondevbrider y D. G. Helder

### Coordinadora

Josefina Darriba

### Diagramación

Fabio Massaro

### Corrección:

Hernán Simond

### Colaboradores especiales:

Oswaldo Aguirre, Pablo Bari, Mimi Doretta, María Negroni (Nueva York), Oscar Taborda y Fernando To-loza.

### Publicidad

Ana María Bovo

# Fernando Savater: "Cuando se llega a la poesía, es que ya hemos llegado".

Las diferencias y las posibles conexiones entre el poeta y el filósofo, el legado de las vanguardias, la culpabilización religiosa de la vida contemporánea, la sombra de un periodo de reacción anti-moderna encarnado en el reverdecer de los fundamentalismos, son algunos de los temas que encara el filósofo español Fernando Savater en este reportaje.

Reportaje de  
Daniel Samoilovich

**W**allace Stevens dice por ahí que mientras que el filósofo prueba que el filósofo existe, el poeta simplemente goza de su existencia, ¿es justa esa diferenciación?

—Hombre, yo creo que sí, que el filósofo está rindiendo cuentas de lo que pasa, de lo que hay, y el poeta está más bien dándose cuenta él mismo. Son diferentes, en ese sentido, ya que la filosofía trata de ser transitiva, va de algo a algo, parte de una cierta o relativa oscuridad y quiere llegar a clarificar o establecer. La poesía yo creo que es intransitiva, es decir, en sí misma tiene su propia justificación, su propia fuerza, no lleva a nada: se llega a la poesía y ya hemos llegado; quien está escribiendo un poema sabe que no es que eso le lleve a ninguna parte, al contrario: afortunadamente otras cosas le llevaron allí.

—Machado, o más exactamente su Juan de Mairena, hablaba de las imágenes poéticas que están en la base de la filosofía, como la de la caverna de Platón o la paloma de Kant. Igual que Stevens, parece concebir a la poesía como un laboratorio asistémico del pensamiento, el sitio donde surgen las imágenes que luego han de ser pensadas.

—Borges también, ¿no es cierto?, tiene la idea de que todo el pensamiento occidental es la reconstrucción de unas cuantas metáforas: la paloma de Kant, Aquiles y la tortuga, etc.; que es un devenir montado sobre unas cuantas ideas, unas cuantas imágenes...

—¿Y cuál es tu relación personal con la poesía?

—No soy un lector sistemático de poesía. Incluso dudo que se pueda serlo, ¿verdad? Yo puedo estar en disposición de leer otro tipo de literatura en cualquier momento, pero no poesía: tiene que ser un momento especial. A veces la poesía me ayuda a caer en trance, a ponerme en trance de algo. Me ha pasado muchas veces de leer cuatro o cinco poemas antes de empezar a escribir, como una suerte de inspiración.

**E**n un artículo publicado en 1982 en Quimera, "La soledad solidaria del poeta" usabas la figura del poeta en el sentido más general de "creador" o de "artista"? Por qué la elección de esa figura?

—Bueno, yo ahí utilizaba —si no recuerdo mal— "poeta" por antonomasia de creador. Según la etimología griega, poeta es el creador y como la palabra creador suena un poco pretenciosa, un poco "teologal", pues entonces me pareció que



Fernando Savater

con "poeta" implicaba la misma idea pero de una forma más immanente.

—Allí señalabas la separación de lo instrumental, la falta de una "voluntad de servicio" como un carácter importante del poeta. Ahora, yo me pregunto: ¿esto habrá sido siempre así? ¿No será un concepto más bien moderno? ¿"Servian" o no Virgilio y Horacio, por ejemplo? ¿O estás pensando en un residuo insertable mas allá de los posibles "usos" de la poesía?

—Bueno, yo con la expresión "servir" me refería a esa instrumentalización inmediata, a corto plazo, ¿no?, ese uso rápido que tienen las labores. Entonces la poesía no es una labor, en ese sentido; no se

puede aplicar inmediatamente, ni siquiera en las épocas en que ha tenido una vinculación mayor con funciones sociales, por ejemplo Píndaro cantando las Olimpiadas. No creo que se pudiera confundir la función de Píndaro con la de un carnicero o un general de su época, ¿no? Me parece que hay una dimensión de gratuidad, que es consuetudinaria a la poesía, incluso cuando tiene un fondo utilitario, en el sentido de que está destinada a cumplir una función de celebración, de sublevación, de lo que sea. Pero luego hay un plus, siempre, que sería lo verdaderamente poético. Al menos, eso es lo que no

poeta, mientras que hay otros pueblos donde directamente el concepto de "personalidad" carece de sentido.

—Claro, hoy uno lee las Geórgicas y lo que le interesa es la forma en que Virgilio describe la llegada de la tormenta y no la...

—La forma de sembrar...

—Eso es: pero él pensó realmente su poema como un manual para las labores del campo, en el estaban unidos de un modo fuerte el uso práctico y el valor poético...

—Ah, seguro, yo digo que no hay que quitarle a la poesía el peso, el apego a la tarea cotidiana —en el sentido más amplio— de vivir. Es que todas las actividades culturales para lo que sirven es para conservar hipocresía en la vida... Lo que pasa es que la fibra vital que toca la poesía es más sutil que otras. Es decir que, efectivamente, cuando un Píndaro —por nombrar un ejemplo anterior— canta a los vencedores olímpicos está cumpliendo una función pública. Porque esa exaltación de los héroes aumenta la sensación de vida de la colectividad, la sensación de excelencia de la colectividad, propone unos ejemplos estimulantes. Aparte de eso hay una sensibilidad en Píndaro que despierta quizás matices más sutiles, de modo que quienes no tenemos ante el campeón de los cien metros una exaltación mayor, sin embargo ante el texto de Píndaro a lo mejor sí la tenemos ¿no? Porque Píndaro pone algo más.

—En aquella nota de la que hablábamos —probablemente porque estabas usando la figura del poeta como figura del creador en general— no considerabas ese tema que mirado un poco de afuera es tan raro, que es la fusión de sonido y sentido en la poesía occidental. Digo "raro", porque como a nosotros nos resulta raro que un chino considere que un poema mejor caligrafiado es un poema con más sentido, si uno pudiera mirarse desde afuera, se daría cuenta qué raro es pensar —como pensamos nosotros— que es más cierto o más exacto un poema con un sonido mejor.

—Bueno, aparte de otras funciones, la poesía nace o se sustenta como una reflexión lúdica sobre el lenguaje. Es decir, el poeta es una persona particularmente consciente de las palabras, las palabras que son como los sueños, esas cosas habituales y a la vez prodigiosas. Realmente, hay pocas cosas más raras: lo único más raro que soñar es hablar, ¿no? Son las cosas más extrañas que hacemos y sin embargo la mayoría de nosotros las hacemos con una familiaridad tal que no las consideramos importantes. El poeta es alguien consciente de esa cosa tan fundamentalmente extraña que es hablar, que es eso de que palabras, sonidos arbitrarios dejen de serlo, o por lo menos para

nosotros no lo sean, que signifiquen cosas, que nos suman en la desesperación o la alegría. El poeta es consciente de la gracia de la palabra, que va más allá de su sonido y de sí misma. Pero por otra parte, también es consciente de que

*"La ética, como la lírica, devuelve la realidad de la finitud: Horacio o Anacreonte cantan el instante precisamente porque somos mortales"*

parte de esa gracia es que la palabra se mantiene como sonido; si perdiera esa conciencia de la lengua se podría convertir, qué sé yo, en un filósofo, en un doctrinario... pero habría perdido la dimensión poética.

—Otro tema relevante de aquel artículo de Quimera era la reivindicación que hacías de la imaginación. Decías "es la introducción de posibilidad en la fortaleza de lo necesario", y citabas a Bachelard. Ahora, ¿no te parece que a veces se le escapa a Bachelard, en su elogio de la imaginación, la dificultad que ésta representó para el conocimiento, llenando los huecos de lo desconocido con fantasmas, con endriagos?

—Bueno, pero ahí yo creo que hay que recordar la distinción —que yo creo que Bachelard conoce muy bien— que hace Coleridge entre imaginación y fantasía. Es decir, lo que tú deploras es la función obstaculizadora del conocimiento que tiene la fantasía, porque la fantasía es pretenciosa. La imaginación es audaz, pero la fantasía es pretenciosa, yo creo que ésa es la diferencia. La imaginación es la que sin despegarse nunca de lo conocido y lo sabido, está siempre tirando hacia adelante. La imaginación sabe que no puede llegar sin el cargo, pero intenta acelerarlo eligiendo caminos novedosos o combustibles diferentes. La fantasía, en cambio, se queda en la cama soñando que ya fue, que ya ha vuelto. O sea que son cosas diferentes.

**L**as vanguardias poéticas de este siglo se plantearon rechazo global de la tradición (Sigue en pág. 4)

# Gianni Siccardi

## Taller de poesía

La imagen y su desarrollo.  
La estructura del poema.  
Técnicas y juegos creativos.

Llamame y participá en un encuentro para saber si éste es tu taller.

Ecuador 609 2º G  
961-8563

## EDICIONES TOPATUMBA

Ofrece su sello a autores de poesía  
Nº 1

Cuerpos obligatorios  
Eugenio Siccardi

## TOPATUMBA

Nueva revista de poesía

Robert Desnos  
Laurence Ferlinghetti  
Dolores Etchecopar  
Juan Larrea  
Fayad Jamís  
Juan José Ceselli

## Feminaria

Año V, Nº 8 Abril 1992

L. Guerra C.: *Alternativas ideológicas del feminismo latinoamericano*  
M. Bellucci, L. Calvera, Z. Montes de Oca, N. Reynoso, A. Sampaolés: *Dossier especial: El feminismo en estos tiempos neoliberales*  
J. Cháneton: *Feminismo y movimiento social de mujeres*  
J. Marx: *Mujeres y política*  
L. Fletcher: *La mujer y el lenguaje*  
Sección bibliográfica  
Memoria y balance  
Notas y entrevistas  
**Feminaria Literaria:**  
G. Guthmann: *Una mujer tristemente sacrificada*  
I. Monzón: *Una mujer en el pozo de la soledad*  
Dossier especial: Escritura de mujeres indígenas (Argentina): Beatriz Beretta "Fichimalén" y Estados Unidos: Marga Averbach  
Poesía: Fina García Marruz (Cuba)  
Cuentos: Gabriela Márscio (Arg.)  
Marta Nos (Arg.)

Informes: Lea Fletcher, Directora  
C.C. 402  
1000 Buenos Aires, Arg.  
Tel.: 568-3029

(Viene de pág. 3)  
cultural, ya que la cultura les parecía estar completamente apartada de la vida. En tu pensamiento, sin embargo, la cultura es una empresa de vida, de resistencia ante la muerte. ¿Pensás que las vanguardias estaban equivocadas al ciento por ciento en una apreciación de la cultura?

—Es que la cultura es una de esas palabras... que puedes meter todo adentro de ellas ¿no? Si por cultura se entienden esos caracteres más esclerotizados, más mecanizados, eso que nuestro padre Sartre llamaba "lo práctico inerte"; si solamente es esa ganga fija, mecánica, que va quedando de los gestos que nos soportan pero también nos encierran, nos limitan, claro, si todo la cultura en ese sentido romántico yo digo: "Bueno, prefiero salir de aquí", ¿no? Está esa cosa tan bonita que decía Santayana. "También el aire libre es una arquitectura"...

—Claro, pero lo que hay de lindo en esa frase es su conciencia del carácter artificioso, finalmente, de la naturaleza. Por ahí el problema con el romanticismo es cuando cree de verdad en una naturaleza virginal, opuesta a la cultura.

—Ah, no, por eso digo que ahí hay una reacción, pero una reacción que no toma cuenta que ella misma es perfectamente cultural. El romántico que se exaltaba ante la naturaleza —que antes era invisible—, no se da cuenta de que él ve la naturaleza no por un toque divino en su alma sino porque de alguna manera la situación de la cultura ha variado, y entonces él en lugar de arar el campo, cosa que impide el disfrute de la naturaleza, está viendo en una ciudad y puede salir los domingos a ver la naturaleza. Y entonces, claro, ahora la naturaleza le gusta muchísimo, ¿no? O sea que el romántico no se da cuenta del determinismo cultural de su propia postura

¿Cómo se podría leer en una clave contemporánea este legado fuerte de desconfianza hacia la civilización que el romanticismo deja a la modernidad?

—Yo creo que se puede leer como una constatación de que el gran salto técnico, instrumental, científico, no ha ido acompañado de un salto hacia adelante de las artes de la vida, de la sensibilidad, de la comprensión de lo humano, de la reflexión en el sentido filosófico y profundo del término. Es decir, somos gorilas que manejamos instrumentos cada vez más peligrosos, pero no dejamos de ser gorilas. Uno podía suponer que es avance técnico que tan orgullosos ponía al siglo XIX y a principios del XX, iba a ir transformando al ser humano en algo positivamente mejor. La vanguardia vive la decepción de esa ilusión, y cree constatar que, por el contrario los hombres se iban pareciendo a las máquinas, que en todos los dominios triunfaba lo comercial, lo rutinario; ésa es una visión que me parece un poco exagerada del vanguardista. Sin embargo, el cuestionamiento de las vanguardias a la separación entre el arte y la vida no solamente no fracasó sino que hoy vivimos en las

consecuencias del triunfo de ese planteamiento; consecuencias que quizá no son precisamente las que querían, por ejemplo, los surrealistas. Es decir, por ejemplo, hoy una persona puede decirte "mire, no, yo el arte moderno no lo entiendo, no tiene caso, no es para mí", y sin embargo sus objetos, su encendedor, su corbata, sus objetos de diseño, inspirados por ese arte que él dice no entender. Entonces, efectivamente, el arte ha salido de los museos, del claustro de los mecenas, etc; pero claro, tampoco se ha sentido solo, ha buscado el otro mecenas, el de la industria y se ha puesto en buena medida al servicio del diseño.

—Bueno, algunas vanguardias, como el constructivismo ruso, hizo ese circuito completo. Pero ¿que saldo nos deja —si es que pensás que nos deja alguno— aquella idea de Malevich de empezar la historia del arte desde cero, aquella idea surrealista de que la belleza debía ser convulsiva o no sería nada?

—Nos deja una urgencia, claro. También Kafka se preguntaba para qué sirve un libro que no le trastoca a uno completamente la vida, que no le funde a uno un hielo interior, un libro que después de ser leído lo deja a uno exactamente igual, un buen padre de familia, que piensa las mismas cosas, ¿entonces para qué lo leyó? Bueno, hay ahí una visión si quieres un poco mesiánica del arte, no como un paliativo de los dolores de la vida, un entretenimiento para soportar mejor las rutinas y las oscuridades de la vida, sino como una especie de iluminación mística que trastoca completamente a la persona. Claro, esta urgencia tiene también algo de propagandístico; es decir, en un mundo en el que hay tanto arte, prometer convulsiones inauditas es una forma de llamar la atención sobre lo que hace uno, ¿no? Quizás la verdadera convulsión era la del artista que se daba cuenta de que estaba entrando en un nuevo anonimato, el del objeto masivo, el del arte para consumo: anónimos por supuesto también eran los artistas medievales, sin ningún problema, ¿no?, pero claro, ¿cómo se compagina ese anonimato con una mentalidad individualista, autoafirmativa, como la moderna? Entonces, lógicamente, o yo doy la convulsión definitiva que nadie haya logrado, o realmente... Ahora quizás debamos tener una relectura irónica, no digo yo que despectiva, pero sí irónica de esa actitud, porque la verdad es que el arte evidentemente es un paliativo, una vaselina... pero no solamente es eso, no solamente. También puede ser un motivo que nos haga defender la vida misma, que la haga más interesante de ser vivida ¿no?

Andreas Huyssens, cuando evalúa la aventura surrealista, dice que en un dominio como el arte, configurado con cierta autonomía, protegido por cierta cáscara, al pretender romper esa cáscara para difundir su contenido en la vida en general, resulta que una vez rota, en el interior no hay nada...

—Claro, queda nada más que el gesto de la ruptura. ¿Por

qué a veces nos fatiga, por ejemplo, una poesía dadaísta o surrealista? Bueno, porque realmente una vez entendido el truco, ya no tenemos ningún interés en el objeto. Por eso recordamos a Breton pero nos cuesta leer la poesía de Breton, recordamos a los surrealistas, a un Tzara, pero nadie ha leído nunca nada de Tristan Tzara, simplemente conocemos la biografía poética de Tristan Tzara.

En uno de tus libros, Humanismo Impenitente, escribiste: "El artista, el poeta, el profeta, el líder político, logran colectivizar la transgresión que supone su individualización vital. Pero la mayoría de los hombres deben asumirla como culpa y purificarse en la medida de lo posible de ella por medio de rituales comunitarios." ¿Es pensable una superación de esta diferencia? ¿Es pensable un mundo donde la poesía sea hecha por todos, como quería Lautréamont?

—Hoy queda bien decir que sí, pero yo la verdad es que no lo creo. Yo creo que, salvo que los seres humanos varíen de tal manera que todas estas discusiones que estamos teniendo sean ociosas, siempre habrá niveles diferentes de adaptación a la energía del individuo. Hay personas que logran contagiarnos el entusiasmo de su individualidad, logran que en vez de ver su individualidad como una ofensa a la nuestra, o como una ofensa a los dioses del Todo, pues se la toleremos y se la celebremos, y nos encanta que Mozart, por ejemplo, haya sido lo más específico del mundo, no lo hubiéramos querido de otra manera. Pero esto se recorta contra un fondo de muchos que no están en ese nivel de afirmación vital. Quizá en una sociedad toda hecha de afirmaciones individualizadas tan potentes, se neutralizarían unas a otras, sería de un nivel de conflictividad tan intenso, digamos, tan feroz...

—¿Habría entonces una angustia destilada de un modo sistemático en la era moderna en torno a la propuesta hipocrita de que cada uno sea distinto, creativo, etc., sin que esto pueda ser alcanzado por todos?

—Yo creo que la idea de que cada uno sea distinto es un poco absurda y otro poco trivial. Es decir, bueno, ya somos distintos. Es como decir: "Hagamos un esfuerzo por tener células". No se preocupe, las tengo ya, no hace falta que me enseñen. Por eso en un cierto sentido es una trivialidad, porque ya somos distintos; y en otro sentido —como decía— es una falsedad: ¿qué quiere usted decir?, ¿que voy a andar con las manos en vez de con los pies, que voy a comer clavos en vez de comer asado de tira? No, realmente no se trata de eso. Yo creo que lo importante que devuelve la Modernidad es el derecho de cada uno a plantear la sociabilidad desde él mismo. Es como decir: "Mire usted, aquí la sociabilidad no es exclusivamente una lucha en la cual usted no tiene ni arte ni parte sino simplemente mejor o peor adaptación; se supone que la sociabilidad es algo en lo que usted está participando y en lo que usted está también de alguna forma innovando en una dimensión mínima o máxima, pero innovando." Es decir, que

la sociabilidad se hace desde los individuos; ahora, por supuesto que no quiere decir eso entonces que los individuos seamos diferentes en el sentido cósmico del término, no, en algún sentido todos somos diferentes y en otro sentido tenemos que ser bastante iguales porque si no la convivencia sería imposible. Por otra parte, quizás tenemos una dimensión excesivamente heroico-productivista de lo que es la creatividad, de lo que es el artista, ¿no? Un filósofo americano actual decía que efectivamente él creía que la creatividad individual era muy importante, y aclara: la gente piensa que para crear tiene que dedicarse a componer poesía, música, etc., sin reparar en que si una persona pasea entre una alameda no habrá otra persona que pasee exactamente igual. Es decir, ¿por qué uno supone que su capacidad de pasear relajadamente, disfrutando, en una alameda, no es un acto creativo? Simplemente porque no se lo puede llevar debajo del brazo a su casa, o porque no se puede patentar. Pero tenemos que ir entendiendo la creatividad de una manera menos objetivada, quizá...

—Sin embargo, fíjate que un tipo como Nabokov tiene una actitud muy despectiva respecto de eso, dice: "Mucha gente pasea y no sabe qué hacer con su paseo", y afirma: "Yo sí sé qué hacer".

—Sí, claro, el artista es un profesional de un área determinada de la creación, y entonces dice, claro, usted silba en el baño por las manías pero yo he compuesto la Quinta Sinfonía, o sea no me venga usted con cosas, ya, comprendo que a usted le gusta silbar, pero yo soy Beethoven, no es lo mismo. Bueno, eso es verdad. Pero, de todas formas, aceptando lo que decíamos antes, que ser Beethoven, Mozart o Nabokov no está al alcance de todo el mundo, sería malo que cada cual se culpabilizara diciendo: "Bueno, pobre de mí, como no soy Nabokov me encierro hoy en casa". Hay otras dimensiones, hay detalles en la vida —que son, por otra parte, los más gratificantes— como el preparar el desayuno a la persona querida, traer una copa al amigo en un momento determinado, elegir bien el programa que vas a ver en el video o en el cine una noche, la palabra, el arte de la conversación, sería muy peligroso el desear todo eso como una ganga inútil. No se trata de consolar a quien no es Mozart de no serlo, ¿no?, sino de decir: "Mire, Mozart y todos los demás pagan un precio muy alto por ser lo que son". Cuando le preguntaban a Blok por la joven poeta soviética de su época decía: "Claro, todos quieren ser Pasternak pero sin sufrir". Claro, ése es el problema: no se puede ser Pasternak sin sufrir...

—O sin dedicarse, al menos...

—O sin dedicarse, claro. O sea que, digamos, que realmente hay que aceptar las dos caras. Entonces, si algunos no tenemos, no sé, el coraje, o la certeza del propio genio como para dedicarnos a eso, podemos poner nuestra creatividad en otras cosas, quizá menos vistas, pero que también llevan

una carga menor de angustia, de azoro, de...

—Tal vez lo que pasa es que, habiendo un gran desdén tanto de la vida cotidiana como de las grandes utopías, el arte queda para muchos como única vía visible de individuación. Recuerdo haber leído algo así cuando hubo en Madrid una gran exposición de Velázquez que atrajo multitudes inauditas.

—Bueno, yo creo que queda como algo, como una especie de rito de tipo religioso, uno va el domingo a la galería de arte como antes iba a misa: es un lugar donde se encuentra uno unido con otros en la celebración de lo grande. La mayoría de las personas han buscado en los ritos religiosos eso, unirse con otros para celebrar algo de enorme magnitud, de enorme...

—En ese sentido, entonces, sería muy bueno.

—Ah, bueno, en ese sentido sí. Ahora también a veces hay una beatificación del arte un poco banal... la misma gente que estaba en esa cola para ir a ver a Velázquez nunca va al Museo del Prado, no se interesa por saber cuáles son los pintores anteriores o posteriores a Velázquez, piensan que Velázquez es una cosa que cayó del cielo como un aerolito, y no saben que Velázquez es un señor que está dentro de una tradición pictórica. Quiero decir, que lo descontextualizan completamente, y viene Velázquez, lo mismo que Dios, viene de no sabe dónde y está ahí no se sabe por qué. Y luego, por otra parte hay una denigración de todo lo que se está haciendo actualmente: como no hay sentido histórico, entonces, claro, quien no es Velázquez o quien no es Hölderlin no vale nada. La gente cree que Velázquez se alimentaba de ambrosía por las mañanas y por las tardes. Y en cambio ven que el otro señor que pinta, que tienen ellos al lado, pues quiere comer jamón y quiere que le den dinero, y bueno, les parece un vendido, un tal. Hay un toque religioso que deforma una tarea que es elevada, pero que es elevada porque es humana. Porque si el poeta fuera un Dios no tendría gracia, la gracia es que no lo es... ¿Qué es eso de que Mozart es divino? Si Mozart fuera divino no tendría ningún mérito, la gracia de Mozart es que era humano y muy humano, y siéndolo escribió la música que escribió. Las religiones establecidas se han opuesto a los bienes de este mundo porque eso deteriora lo que ellos ofre-

cen. Es natural que una cura predique contra el dinero, porque él está ofreciendo un *thesaurum*, un tipo de riqueza que si usted prefiere el dinero, yo no tengo nada que hacer...

**¿**No enlazaría, como el rechazo por la civilización, este prejuicio contra el dinero con una sensibilidad tardo-romántica, difuminada en la Modernidad?

—Por cierto es un prejuicio romántico. Hay aspectos del romanticismo que solamente porque enlazan con unos movimientos sociales reivindicativos, vemos como progresistas, pero en el fondo son reaccionarios. Igual que cuando Chateaubriand dice que una catedral gótica es más hermosa que una fábrica. Yo creo que sí y no, o sea: se trata de dos cosas diferentes. Pero el hecho de que la gente haya llegado a medir los deseos sociales en forma de dinero es un avance aunque claro, también tiene sus vicios. Hay un libro muy interesante de un sociólogo americano que traza la historia de una de las protestas que hay contra el capitalismo, la de que ha hecho al hombre calculador y mecánico y apegado exclusivamente a lo cuantitativo. Entonces él saca una serie de textos de los orígenes del capitalismo, del siglo XVIII, y destaca que precisamente lo que se intentó por la vía del capitalismo era eso. Porque había un horror ante el señor feudal incalculable, imprevisible, que sacaba la espada y cortaba al otro en dos porque le había molesto su mirada, y entonces dijeron: "Bueno, miren, vamos a ver si este cúmulo de pasiones se encausa de algún modo". Entonces esa preponderancia de lo cuantitativo, lo mensurable, que ahora vemos como una pérdida, durante mucho tiempo fue considerado como una ventaja, decir mire usted, aquí hay cosas que se pueden medir y personas previsibles, mientras que lo otro es estar ante un volcán feroz que te puede destruir. La gente ya estaba harta de aguantar este orden. En resumen, yo creo que la reacción contra la vida moderna es efectivamente de raíz tardo-romántica, pero de un corte muy vinculado a las religiones. ¿Qué tienen común los fundamentalismos cristianos, árabes, judíos, los predicadores americanos y los Khomeinis? Bueno, denostación de la modernidad, denostación del consumo, denostación de cómo la vida humana ha caído en el hedonismo y el individualismo y etc.; reivindicación de una comunidad perdida, de una especie de vida

copiada de las comunidades medievales, más o menos fraulunas, etc., etc.; y con esa idea de perfección, más algunos aditamentos modernos tercermundistas, denuncias de injusticias reales, se busca una especie de culpabilización de la vida contemporánea.

—¿Se podría decir que existe una crisis real de la modernidad, que algunos intentan resolver por una idealización de lo premoderno?

—Estamos en una época de restauración. Yo creo que la restauración no durará mucho, como no duró la restauración de los Borbones después de Napoleón y la revolución francesa. Pero de momento resurgieron nacionalismos, religión y por desgracia, en Europa, fascismos, nazismo, etc., las viejas soluciones. Es verdad que ha habido un fracaso educativo, es decir, no se ha educado a personas más independientes, no existe individualismo realmente: existe aislamiento atemorizado, que no tiene nada que ver con el individualismo. El individualismo es una forma de pensar lo colectivo desde cada uno, en cambio lo que existe es un intento de ponerse una coraza para que no le muerda la realidad. Así surge una mentalidad de restauración, de restauración de viejos valores, de viejos hábitos, y de viejos monstruos. Pero yo creo que como todas las otras restauraciones este es un período de transición y no definitivo.

**S**altando a una cosa distinta, me gustaría confrontar algunos puntos de vista tuyos con los de *Elias Canetti*. En la postura de Canetti, en su rechazo a la muerte, es posible ver una figura heroica, el epitome del heroísmo de la cultura ante la naturaleza, de la liberación humana ante la determinación natural. Pero, ¿no sentís, en algún punto, algo así como una náusea frente a esa voluntad tan determinada de pensar la muerte? ¿No hay en la lírica, en la apología por ejemplo que hace Horacio del instante, una otra solución, que no niega ni se oculta la muerte pero que sí acepta el momento de la fuga?

—Sí, sí. No solamente la lírica, sino también la ética, la ética es el momento de lo inaplazable. La ética es el aquí y ahora, lo que hay que hacer aquí y ahora, no en otro momento. En ese sentido la ética, como la lírica, devuelve la sensación, la realidad de la finitud: pues claro, Horacio o Anacreonte, o quien quieras, canta el instante precisamente porque

somos mortales. Por supuesto, si fuéramos eternos, sobraría la celebración del instante porque tendríamos todo lo que quisiéramos. Es decir que la celebración del instante adquire su peso y su importancia precisamente frente a la seriedad de la mortalidad. Lo que pasa es que en vez de vivir en la obsesión la mortalidad, al contrario, dice: bueno, porque existe la mortalidad ocupémosnos del instante. La ética también, la ética querría intentar algo así, yo me acuerdo que lo he llamado "aplicar la estrategia de la inmortalidad con la conciencia de la mortalidad". Es decir: comportarnos como si fuéramos inmortales, y por lo tanto como si de alguna manera tuviéramos todo ya resuelto, como si no necesitaríamos estar con uñas y dientes defendiendo nuestro bien, nuestra parcela. Comportarnos como si fuéramos inmortales pero con la conciencia de que no lo somos, y que por lo tanto eso nos cuesta un esfuerzo. Es decir que una cosa es la conciencia de la mortalidad y otra cosa es la idea de que realmente la mortalidad sea el telos al cual haya que dirigirse, con el cual tengamos que orientarnos.

—Benjamin destaca lo que él llama "el trabajo de limpieza" respecto al moralismo que hizo el romanticismo. ¿Qué relación tendría el moralismo cuya liquidación festeja Benjamin, con la apología del Mal que hace Lautréamont, con tu idea de la ética?

—Yo creo que el romanticismo no liquida el moralismo sino que lo renueva, como ha ocurrido tantas veces: los renovadores morales pasan por los máximos inmorales en un momento determinado. Caso de Cristo, de Buda o de quien quieras, cualquiera que postula una renovación moral pasa en algún momento como el gran devaluador de la moral establecida. Y en ese sentido lo es, por supuesto, un Lautréamont, un Baudelaire, o incluso un Rimbaud. Fíjate que si hay una fórmula moral en el sentido de una recomendación que todo el mundo ha seguido este siglo es la de "changer la vie" de Rimbaud. Es decir que si tuviéramos que poner un imperativo categórico, el imperativo categórico de nuestro siglo XX lo dio Rimbaud, de modo que ese niño mal criado, inmoral, es el profeta de la moral del siglo XX. Yo creo que siempre ocurre así.

—Sí, pero probablemente Benjamin está pensando en una superación de la moral, en la

matriz marxista de razonar sobre movimientos sociales objetivos, no gobernados por un imperativo ético sino por intereses de clase.

—Ya, hombre, sí, efectivamente el marxismo soñó con una superación de la moralidad, pero por razones morales, también. Marx nunca dijo que a él le pareciera igualmente detestable el capitalista que hacía sudar sangre a los niños de nueve años y el niño mismo; no ocultó sus simpatías por una de las partes.

—Claro, pero lo presenta como la oposición entre una clase que tiene el futuro y otra que representa el pasado. Digamos que no releva la ética como voluntad ni como deseo.

—Bueno, imagínate que es un pensador del siglo XIX. El siglo XIX es un siglo de entusiasmo por el automatismo, por los procesos impersonales, se mezcla el sueño de la subjetividad exaltada del romanticismo —la filosofía romántica de Shelley, el propio Nietzsche—, con los científicos cuyo entusiasmo es la mecanización del universo: o sea, todo va pasando, para bien, pero porque tiene que pasar. O sea, una nueva forma de la Providencia, la Providencia Divina, ¿verdad?, pero para uso de laicos, entonces la evolución nos va llevando de la ameba al gorila y del gorila al señor Darwin, la economía nos va a llevar también a la liberación de los hombres y los pueblos, y la ciencia no digamos y etc., etc., etc. Ese arco se ha quebrado definitivamente. Primero se quebró ese arco de la paz, digamos, social: a comienzos de siglo había mucha gente convencida de que las guerras se habían acabado para siempre, el siglo empezó diciendo: "bueno, la guerra es una cosa del pasado, es una cosa totalmente arcaica". Nuestro siglo no ha sido, en fin, tierno con esa suposición. Luego, la siguiente que falló es la idea de que la ciencia lo podía resolver todo: la ciencia efectivamente ha ido aumentando sus posibilidades y sus capacidades técnicas, acompañado de un gran desbarajuste de ideas, de principios, de fundamentos, y de un gran desastre en nuestro contexto natural. Luego le tocó el turno por supuesto al propio proyecto marxista de alternativa a la sociedad capitalista, que es quizás el último gran proyecto, el que más ha resistido, quizás un poco congelado, hasta que también cayó. Por eso yo creo que ahora de nuevo volvemos un poco a empezar, decir: "bueno, ¿y ahora qué hacemos, qué queremos hacer?"

## EDITORIAL PLANETA ARGENTINA S.A.I.C.

hace saber en relación al libro

### "UNA PALIDA HISTORIA DE AMOR"

de Rodolfo Enrique Fogwill

—recientemente puesto en circulación—

que la edición incorpora correcciones al texto original no consentidas por el autor, y que a criterio de la Editorial en nada desvirtúan la calidad literaria de la obra, dejando expresa constancia que no ha existido intención de menoscabo a los derechos morales del autor.

Todas las mañanas  
en su kiosco.

**Página/12**  
el país a diario

Buenos Aires, 26 de mayo de 1987  
Año I - N° 01

Precio de este ejemplar:

La realidad  
tal cual es,  
para que  
la conclusión  
sea suya.

**Página/12**  
el país a diario

**El diario sin desperdicio.**

**Escriben:**

Oswaldo Soriano  
Eduardo Aliverti  
Horacio Verbitsky  
Sergio Joselovsky  
Pablo Gonzalez Berges  
Enrique Medina

Miguel Bonasso  
Miguel Briante  
José María Pasquini Durán  
José Ricardo Eliashev  
Juan Gelman  
D. Viñas

**Director:** Jorge Lanata.

# La secreta complejidad

Inchauspe nació en Santa Fe en 1940 y murió a mediados del año pasado, habiendo publicado apenas dos libros: *Poemas 1964-1975* (Ed. La Ventana, Rosario, 1977) y *Trabajo nocturno* (Universidad Nacional del Litoral, Sta. Fe, 1985). En esta página y las siguientes presentamos tres trabajos sobre su obra y una selección de poemas de esos libros.

## DESPOJO Y TENSION

Inchauspe es uno de esos poetas que para alcanzar un alto grado de complejidad poética no necesitaron realizar grandes proezas formales, expresarse en una obra voluminosa y ramificada ni emprender uno de esos proyectos inauditos en cuya meta no está su culminación sino la gloria del fracaso supremo. Apenas dejó, al morir, dos libros —uno más corto que otro— y no muchos poemas inéditos. Los poemas son de un despojo manifiesto, pero no debe confundirse despojo con llaneza, con lo meramente simple. Inchauspe logró —y uso palabras de Borges tomadas del prólogo a *El otro, el mismo*— “no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad”. No hay, a mi entender, y en este concepto, muchos poetas comparables a Inchauspe en la poesía de nuestro país. Los poetas que se me ocurre pudieran compararse son, algunos, de una complejidad menos modesta, más ostensible; son más literarios, exhiben en juego la cultura que poseen. Otros, directamente, son sencillos, no dicen nada o “dicen lo que dicen”, que es peor.

Los poemas de Inchauspe carecen en su mayoría de título, excepcionalmente contienen un rasgo anecdótico o epigramático y nunca se distraen de su motivo con detalles o notas de color. Más bien parecen “rápidas anotaciones” al margen de una vida apartada, vestigios de un fuego que se consumió en secreto. Este despojo y desinterés acentúan esa cualidad sin nombre —y, me apuro a admitir, tan difícil de detectar objetivamente— que nos lleva a decir de una obra que fue necesario su alumbramiento y necesario su modo, aun en sus desaciertos. Incluso los versos más desahiviados de Inchauspe, o los demasiado contritos, los prosaicos adverbios terminados en *mente*, las repeticiones, etc., poseen esa cualidad que los vuelve necesarios. Por momentos parece que Inchauspe logró borrar todo rastro de artificio, de prudencia, de remiendos, y escribir a mano alzada, investido de infalibilidad. Los cortes de versos son tan justos, los encabalgamientos tan plásticos que no se advierten, pasan como algo natural y no como una destreza adquirida. Con el vocabulario ocurre lo mismo: “nada más que las palabras de uso común”, dice en un poema, sólo que, como si un diapason oculto las hiciera vibrar, las palabras claves de cada verso resuenan en un sentido singular, menos exacto que sugestivo.

Probablemente la obra de Inchauspe resulte hoy un tan-

to anticuada. Nada barroca ni objetivista, nada de condescendientes alteraciones ni de orgullos paródicos, nada o muy poco de esbozos narrativos, nada de alusiones al psicoanálisis, nada de *revivals* arqueológicos y nada de toqueteos a la mitología contemporánea. Es decir: en la obra de Inchauspe no se encuentra nada o se encuentra muy poco de aquello a lo que el menú del día de nuestra poesía nos tiene acostumbrados. Al contrario, es una poesía sentimental; Inchauspe se vale de la primera persona del singular siempre que puede, colocando un “yo” ante predicados que muchos intentarían eludir. Todo su genio es de carácter poético, o bien elegiaco en un sentido lato y doble: por un lado, el ideal concebido antaño contrasta con la realidad experimentada en presente (“Nosotros que quisimos que el sol fuera nuestro alimento/ somos a veces brutalmente arrancados de aquí/ y empujados lejos/ donde la frialdad crece como una hiedra oscura y paciente”); por el otro, hay vislumbres de “la felicidad/ de lo que debió haber sido”, y es gracias a esos vislumbres que Inchauspe consigue escapar, aunque contadas veces, de lo patético hacia lo idílico, hallando en “la rugosa realidad”, en “la fría, compacta materia”, vestigios de lo suave, tibio y permeable (ver, por ejemplo, el poema fechado en mayo del ‘66 y confrontar esta acepción de lo elegiaco con *Poesía ingenua y poesía sentimental*, de Friedrich Schiller).

Sin duda, en ciertos momentos uno puede encontrar la obra de Inchauspe bastante monótona e insistente, carente de humor e ironía, incapaz de provocar una sonrisa; en esos momentos, versos del tipo “Yo escupiré mi propia sangre” pueden resultar grandilocuentes, teatrales. Su obra completa parece más bien una antología temática armada sobre la base de no más que un par de motivos y bajo el aura de un único tono. La obra, en consecuencia, es de una tensión media muy alta, y si encuentro cosas objetables no son efecto de bajas de tensión sino de ese tipo de supertensión que lleva a la grandilocuencia o la exaltación morbosa. Con todo, al lado de aquello que me parece digno de subrayarse en estos 35 poemas éditos, encuentro que hacer objeciones es una pérdida de tiempo.

D. G. Helder

## UN BUEN RECORD

Alguien escribe durante su vida unos pocos poemas en una ciudad de mierda. Tie-

ne un hijo, un trabajo, pero lo que realmente desea cada noche, con una persistencia cercana a la ridiculidad, es sentarse junto a una lámpara encendida a la espera de unas palabras que digan algo. El resultado, al final, no es gran cosa; cuatro o cinco poemas breves y bien hechos y un resto decroscoro girando en un cielo bajo, como anotaciones marginales, casi fragmentos de un diario íntimo mientras se esperaba escribir lo que finalmente no se escribió.

¿Suena patético? Como síntesis biográfica no incluye la repetida escena de abrir una puerta, mascar, alquilar una casa, cagar, afeitarse, etc., para que no se haga demasiado pesada. La insipidez de la existencia haría diluir la trama y con ella nuestra capacidad emotiva. En cambio, al obviar al máximo ese conjunto de acciones inconducentes queda la impresión de que hubo una lógica, de que cada paso fue necesario, y no importa si el cierre es amargo. Tiene su atractivo.

Basta con leer esos poemas obsesivos en primera persona para armar la desolada novela de una vida apenas gratificada alguna vez por la feliz unión de diez o quince renglones. Soy quizás melancólico y reduccionista, pero cada poema aislado termina siendo un episodio de ese drama verosímil aunque plagado de hiatos; no hay uno solo que lo contradiga o siquiera lo desvía.

Hablo meramente de un argumento, una ficción, presente en esos textos. Que su autor haya terminado comido por las ratas o destruido por el alcohol o lo que sea no tendría que pesar más de lo que pesa un apagado mar de fondo, pero como estos poemas tiantan el límite de lo real de un modo tan arto no sé hasta qué punto eso es posible. Necesitaría saber que Inchauspe es un dandy de veintitrés años para tranquilizarme, para apartar de mí cualquier fabulación tendría que encontrar al menos un soneto o un poema dedicado a X, alguna convención que deslizará en dos planos lo que se presenta como indiviso. En su lugar hay unos poemas girando todos sobre lo mismo, sobre una vida echada a perder en la voz de su protagonista, llevando a modo de título una lacónica numeración arábiga o ni siquiera eso, apenas un par con un encabezamiento de ocasión, y casi todos con el mismo tono y el mismo largo, repitiendo casi la misma veintena de palabras. Tergiverso algo de Hesse: si no fuera por el endeble argumento de que están bien escritos, podría suponerse que son la obra de un cándido diletante<sup>1</sup>.

Es extraño lo que consiguió con eso. Puede decirse que es un nuevo capítulo del modesto misterio de las letras. Hizo unos cuantos poemas memorables pero para hacerlos parecería que hubiera buscado el peor camino. Hablar tan reiteradamente de las penurias y lamentos que ocasiona la imposibilidad de escribir lo que uno desea es un mal comienzo, y rondar constantemente sobre

lo patético es casi suicida. Así no se va a ninguna parte, no tendría que haber ido a ninguna parte, pero Inchauspe, no sé cómo, cuando hay miles que creen ser sinceros y están confundidos y sólo logran aburrirnos, con las mismas armas sacó algo en limpio.

Como prueba están aquel poema que habla del negro círculo de un estanque o aquel otro sobre unas palabras seguras como vainas, fechado en 1966, de una belleza que estremece.

Para su epítafio pudo ponerse que hizo una apuesta difícil de digerir. Escribir cada poema como si fuera el único o el último. No cantó ni para su ciudad ni para nadie; tuvo el cuidado de evitar cualquier reflexión acerca del arte y la cultura que necesitara sostenerse en nombres propios. Se metió en un terreno pantanoso y sobrevivió para contarlo. No tuvo un segundo de distracción en su simulacro de autobiografía y eso puede entenderse como un mérito o como una falta. Agotó un procedimiento hasta el hartazgo y logró una combinación adecuada en un puñado de poemas compactos y perdurables. Es un buen record.

Oscar Taborda

<sup>1</sup> Dice Herman Hesse: “Pocos artistas pueden estar tan identificadas con su vida y con su obra; ese total acuerdo consigo mismo y con su quehacer sólo aparece entre los mejores o, curiosamente, entre los diletantes e ignorantes.”

## DECIR Y NO DECIR

Uno de los temas visibles en la poesía de Inchauspe es la palabra, su búsqueda y su falta. No se trata de un problema de orden estético: la invocación que se traslada de poema en poema no tiene por objeto una forma o un estilo. Lo que se persigue es, más que la palabra en sí misma, algo posible de desencadenarse a partir de ella y capaz de revertir un estado crítico de las cosas. Un “algo” indeterminado, a lo que no se accede: ocurre como si el aliento del yo expirara en el umbral de esa manifestación, no pudiendo sino declarar su incomodidad o su fastidio respecto de las palabras. La situación, aunque se plantea con términos familiares, resulta extraña. Extrañeza fundada en una doble valoración antitética de las palabras y en una doble conceptualización de su búsqueda.

Para Inchauspe la palabra puede funcionar como un instrumento de análisis y de conocimiento; puede, más allá de eso, “sacarnos de este vacío”. Decir, sostiene, es dejar registro, poseer un dominio de las cosas y, sobre todo, es crear un orden: es ordenar el mundo para insertarse en él. Lo que sobrevive, y lo único de que se dispone, insiste, son palabras. Y aquí sobreviene la negación de las propiedades antedichas: sus poemas “han conseguido entrar en el corazón/ de algu-

nos instantes / pero nada más”, la fría consistencia del mundo circundante parece resistirse a toda exploración verbal. Puede reconocerse, en este punto, una evidente renuencia a decir. Cosa de cuyos efectos es consciente el autor: lo que se calla, se pierde y muere (cf. “He tratado de reunir pacientemente...”); o bien retornará como hecho hostil (cf. “Las palabras que no dije...”). No decir asume el sentido de una mutilación, y esto se corresponde con la progresiva extenuación que van articulando los textos. La palabra no surge y, se lee, “todo parece estar en su justo lugar”, comprendemos inmediatamente lo contrario, es decir, que con el silencio el orden doméstico se trastorna y la casa deja de ser espacio de descanso (cf. “Esta mañana al despertar...”). La valoración ambivalente atraviesa toda la obra sin encontrar una forma de solución.

La búsqueda, a su vez, está orientada por dos actitudes opuestas: una de quietud —que significa agitación y no reposo— y otra de movimiento. Por una parte, la posición de vigilia, el estar a la espera finalmente revelado como insoportable. Por otra, la inspección de lo exterior, “tratando de entrar en algo”, donde el yo experimenta su ajenidad respecto de las cosas, cuya presencia distante constata sin comentarios. Llamado sin respuesta, vigilia incesante, esa búsqueda deriva en el emudamiento. En el silencio, finalmente, se confunden las palabras y las cosas. “Hemos vivido entre las cosas que el frío emudece”: esta expresión, que puede también entenderse por antifrasis, está determinada por la ausencia de lo que debió manifestarse haciéndose voz. “Pensamientos sueltos” es, tal vez, el poema que explícita y clausura el proceso. El “*rumor sereno y silencioso*” allí disfrutado, irreductible a la evocación lingüística, no es sino la distorsión disminuida de la “*melodía oculta*” que podían tornar audible las palabras (cf. “Hay momentos en que la palabra...”).

Los poemas aparecen generalmente enunciados en primera persona del singular. En algún caso hablan de otro, pero entendemos que este otro no es sino el mismo yo (impresión sin nuestra variación tratada). “La araña”, en fin, puede considerarse como una objetivación del ser del poeta tal como parece imaginarlo Inchauspe: persona detenida a la luz y sobre el vacío, en trance de afrontar peligros (la telaraña, tenso cordaje sin vibraciones, daría a su vez la figura del propio texto). Ese yo cumple un ritmo, se diría, a trasmado del convencional: su estar transcurre entre la noche y el alba. Su desvelo, “oscuro desafío/ que me enciende”, no, fue estéril. Supo extraer combinaciones claras y cargadas de sentido, con términos oscurecidos por el uso y la retórica, a los que devolvió su irradiación elemental (constitutiva). Con las palabras de las que, con tanto celo, desconfió.

Oswaldo Aguirre

De Poemas 1964-1975, 1977

1

Son gentes que han debido abandonar su antigua casa, su casa grande de troncos cercana al río. Son solitarios que sólo reciben de la ciudad piedras heladas o recuerdos rasgados que quieren unirse, pero nada más.

No sólo de mí y de tu corazón oh alma: Hablo de seres que escriben largas cartas, que viven perdidos en los extremos de la noche y para quienes cada día es siempre, y peligrosamente, el último.

2

Durante noches y noches acaricio aquel pequeño secreto como si fuera un león obsedido, hambriento y receloso.

En la gran calma, en aquella infinita paz que tu cuerpo irradiaba sobre el polvo de los objetos (sobre el polvo de los rostros), nos concedimos algo. Casi sin tocarnos, dirigiéndonos nada más que las palabras de uso común, nos concedimos algo.

Después, como era de prever, todo se evaporó.

¿Algo más acaso queda de aquello, que no sean estas palabras hiladas con una peligrosa melancolía?

1964.

3

El alba cae y nada puede impedir que las cosas se incorporen con el mismo rostro.

Sólo queda la blanca niebla circundando ciñendo los bordes decapitados de la ciudad.

Deja a la laguna y la sudestada golpear los paredones. ¿Queda algo más? ¿Acaso una nueva espera?

Que gire entonces este arco de tus movimientos acurrucados en la mitad nuestra que dejó de existir.

(Perdón noche por no alcanzar tus bordes, por no ofrecerte el dolor como un cangrejo aún jadeante).

Sólo llevamos palabras: hojas quebradas por el viento: miniaturas imprecisas y resbaladizas: tierra sofocante.

1964.

4

Una vez más estás en el comienzo de la mañana, herido, insoportable, más débil todavía, mirando cómo fluye la luz de las cosas, la clara quietud renaciendo de las sombras.

Una vez más la luz por fuera de la ventana y por dentro sombras apaciguadas y lentas. La ceniza sobre la mesa, el lomo de los libros y ese desorden de papeles como de algo que fue nerviosamente buscado durante la noche.

1965.

5

Suave es caer en la habitación cuando hemos dejado detrás esa acumulación crujiente de horas quemadas para vivir.

Suave la presencia de los muebles la línea de tu nuca acompañando la inclinación de tu cabeza sobre el libro. Suave el fondo de mar de tus ojos.

Y más suave la hora —en que ya cansado pero terriblemente libre— enciendo la lámpara que apagaré muy tarde.

May. 1966.

6

Es cierto que temblé contra los muelles de esta ciudad perdida. Quién podría negarlo. Pero mañana me iré y ya veo anticipadamente arder a lo largo del rojo martilleo de los trenes las porciones en que mi vida se deshizo. Mañana partiré y el alba —viejo amor mío— vendrá como siempre a mezclarse con mis blancos venenos y me buscará vanamente.

7

Qué importa que esta noche mis palabras no puedan desparramarse como un fuego sobre el seco pajonal. Y ella, mi sombra, lllore en el granero de nuestro amor separada de mí por este cerco que no puedo ni romper ni trepar.

Que sea la frialdad de los otros lo que ha venido aquí envolviendo mi cabeza, empujándome.

¿Qué importa?

Árbol que meditas sobre mi sombra y te tragas el espanto.

8

Y los días y las horas en esta ciudad me circundan como el negro círculo de un estanque sobre cuya lisa superficie la muda y afiebrada rama de mi vida consigue, a veces, oscilar...

1966.

1

He tratado de reunir pacientemente algunas palabras. De abrazar en el aire aquello que escapa de mí a morir entre los dientes del caos. Por eso no pidan palabras seguras no pidan tibias y envolventes vainas llevando en la noche la promesa de una tierra sin páramos. Hemos vivido entre las cosas que el frío enmudece. Conocemos esa mudez. Y para quien se acerque a estos lugares hay un chasquido de látigo en la noche y un lomo de caballo que resiste.

1966.

2

Hay algo en mí que busca la más clara combinación. Hay algo que golpea, necesita treparse, volcarse en las palabras. La ventana enmarca una porción de la noche.

Mis ojos están abiertos. Mi cuerpo desecha todo movimiento. Yo no necesito de la noche para parecerme a ella, sino para sentir el oscuro desafío que me enciende.

1967.

3

Pero yo que sé con cuánta desesperación trataste de aferrara un hilo de vida que te devolviera aquí. Y que ya no olvidaré la avidez con que el colmenar de abejas de los minutos me devoró, como a una especie a merced de la muerte en el quieto amanecer.

¿Sabré recibirte?

El viento sopla llevándose las cenizas. Tú vuelves a entrar en mi vida no como si fueras una sombra sino como un destello de luz que huye de la destrucción para florecer más adelante, junto a mis pobres, débiles pasos.

1968.

4

El cielo azul la sombra de estos paraísos doblándose como esas hierbas en el origen de la mañana.

Nunca fui descubierto atrapado fuera de mi lecho natural, del oscuro sonido de piedras por donde mi sangre anda.

1967. Por eso me sorprende el visible afán de esta mañana entreabierta por hacer de mí alzar de mí una de sus alas.

1968.

5

Yo no quiero valerme de palabras que han sido quemadas, torcidas en una violenta noche de circo.

No quiero esa canción. Tal vez llegue tarde, tal vez el paisaje esté mitad petrificado ya.

1967.

Pero no hay excusas. Sólo aquello que aún no he visto de mí se agita en la noche.

Sólo las voces perdidas que el tiempo ha venido en el fondo de mi carne me hablan. Y esto no tiene nada que ver con la frialdad que los otros han arrojado sobre el paisaje.

Yo escupiré mi propia sangre.

1968.

6

No serán las mismas huellas del tiempo.

Tal vez mi fantasía o mi tristeza las altera abandonado como estoy en medio de este paseo inútil.

1966. Pero cómo se parecen estas hojas de plátano gruesas y húmedas adheridas al borde del estanque.

1969.

7

Una vez más abril en la gran rueda.

La rama desnuda más allá de la ventana.

El pobre fuego encendido sobre el vacío de alguna página.

Pero por sobre todas las cosas la soledad de nuestras palabras tratando de romper la fría compacta materia.

Los recuerdos que vuelven a hundirse en nuestras cuevas después de haber intentado inútilmente —árbol mutilado cuyo verdor recuerdo— poblar el constante desierto de la tarde.

1969.



## Inchauspe nocturo

8

La mañana ya no te traerá ninguna inocencia,  
ningún juego limpio. Demasiado impuestos  
los esquemas de la realidad  
están allí. Aguardan la inclinación decisiva,  
la elección de nuestros ojos.

La realidad, ciertamente, abrasa.

Quién, acaso, ha aplastado la cabeza  
que se quiso erguir dentro de nosotros?

La cabeza pura?

Y a costas de qué muertes se mantiene  
el fuego bajo la sien?

Vida sin ningún equilibrio:  
a ti no te queda nada más ya  
que la violencia de algunas palabras.

4

No puedo sentarme a esperar  
que el minuto del vuelo llegue  
el instante del vuelo llegue  
como si fuese algo que debe ser esperado.

Tampoco puedo decir que esto  
se parezca a un vuelo:  
es fría y pobre esta luz  
impenetrable como un muro este papel.

Hubo un tiempo en que soñaba cantar  
en medio de aguas agitadas y negras  
pero una noche mi rostro se desarticuló  
y cayó sobre la tierra hecho mil pedazos.

5

No tenés nada más que palabras  
y decir esto  
y decir que eliminaste los límites  
entre el tener y el no tener  
es casi decir lo mismo.

Trabajás con nada.  
Escribís sobre el vacío.  
Frente a la rugosa realidad  
tus herramientas se deshacen.

Asomado a una noche extraña  
arrazada por los vientos  
poblada de estrellas furiosas  
que una vez dictaron a otros hombres  
los nombres de fuego de Arcturo  
la Osa y el Centauro:  
tu lengua sin cielo  
tiembla  
y se retuerce.

1969.

9

Hay momentos en que la palabra  
no está en ninguna parte.

Hasta el mismo corazón parece estar  
fuera de su centro. Hasta esta cabeza.  
¿Cómo escucharé entonces la melodía oculta  
si no puedo inventar el vuelo  
de estos pájaros fríos, pequeños?

Afuera las últimas estrellas tiemblan,

vacilan. La frialdad es perfecta.  
Todo parece estar en su justo lugar.  
Sólo yo sé que esta noche no debe volver.

1

Me voy temprano y regreso muy tarde  
cuando la noche ha hecho ya  
gran parte de su trabajo  
y no queda tiempo para detenerse a mirar.

Así paso los días. Como si lo mejor de mí  
estuviera paralizado y muerto  
o mejor como si no hubiera existido nunca.

Nada más que este rostro hipnotizado.  
Como un pájaro nocturno  
alguna palabra escala mi sangre.

Entiendo que debo quemar mis manos una vez más.

Abro el cuaderno y escribo rápidamente.

Todo arte.

1969.

2

Esta mañana al despertar  
al abandonar el lecho de cenizas del sueño  
me incliné como siempre en el jardín,  
pero no encontré la ayuda de mis palabras.

Quise saber por qué las aguas de aquella mañana  
iban por encima de mi  
más lejos de lo que yo esperaba  
pero no encontré respuesta. En el lugar  
donde todos los días mi rostro va a reflejarse  
encontré una piedra oscura  
de afiladas puntas.

3

De pronto todo se oscurece querida.

A plena luz.

Cuando la tarde permanece aún abierta y sin doblegar  
todo se oscurece.

Nosotros que quisimos que el sol fuera nuestro alimento  
somos a veces brutalmente arrancados de aquí  
y empujados lejos  
donde la frialdad crece como una hiedra oscura y  
/paciente.

### LOS TUYOS

De Trabajo nocturno, 1985

Has llorado, en secreto, a los tuyos.  
Lenta, inexorablemente, los has visto partir  
alejarse para siempre.  
Has sentido, en tu corazón,  
el desprendimiento de una rama que cae.  
Y luego has borrado  
las huellas de esas lágrimas,  
has contenido, en el límite infranqueable,  
los bordes de tu propio dolor  
y lo has devuelto a tu pobre vida,  
a los días siguientes, a las horas,  
para que permanezca allí.  
Oculto  
como una invisible y constante  
cicatriz.

### ESCRIBO...

Escribo  
hago rápidas anotaciones  
en papeles que luego pierdo  
u olvido entre las páginas de algún libro.

Son señales  
señales que a veces aparecen en el camino o no.  
Llamados hechos a otros desde otro lugar  
o quizás a mi propia vida.

### PENSAMIENTOS SUELTOS

Lo que quiero decir  
casi siempre me es escamoteado.  
Lo que quiero decir, es decir  
lo que nunca debiera torcer su dirección,  
pero que siempre fatalmente  
se tuerce y malogra.  
Nunca tuve una buena relación  
con las palabras y cuando ellas  
me llegan ya casi no me sirven.  
Sólo a veces vislumbro la felicidad  
de lo que debió haber sido.  
Es cuando me abandono, callado y destruido,  
al flujo suave de la tarde  
sin más intención que la de mirar  
el lento movimiento de las nubes  
y dejarlas hacer.

Entonces percibo el rumor  
sereno y silencioso.  
Sentado en mi vieja reposera  
miro el cielo vacío  
y escucho lo que nunca escuché.  
Pero lo escucho como si viniera de muy lejos  
y no tuviera para mí  
ni principio ni fin  
y por eso mismo  
nunca pudiera ser escamoteado.

9.6.73

6

He estado leyendo en estos viejos papeles  
palabras escritas hace tiempo  
bajo otro cielo  
en otra ciudad.

Sé que no son grandes palabras  
que no hablan ni de la vida ni de la muerte  
que han conseguido entrar en el corazón de algunos  
¡instantes  
pero nada más.  
Uno por uno  
se retorció cada papel en el fuego.

Vertical  
el frío de junio  
caía sobre mí.

### LA ARAÑA

La veo asomarse en el orificio de un tronco podrido.  
¿Cuál es, exactamente, su mundo? No lo sé.

Quizá sea ese tenso cordaje  
entre ramas y hojas,  
sobre el cual pretende ahora avanzar.

Alrededor nada se mueve.

Pero ella debe haber escuchado un oscuro llamado:  
¿Mide realmente la distancia que la separa del centro?  
¿O se siente poderosamente atraída  
por ese vacío cargado de peligros?

Como nosotros, a veces, en medio de la oscuridad  
y de las palabras,  
ella, la araña, emerge de pronto hacia la luz  
y se aquieta de golpe  
atenta a todas las vibraciones  
de la red.

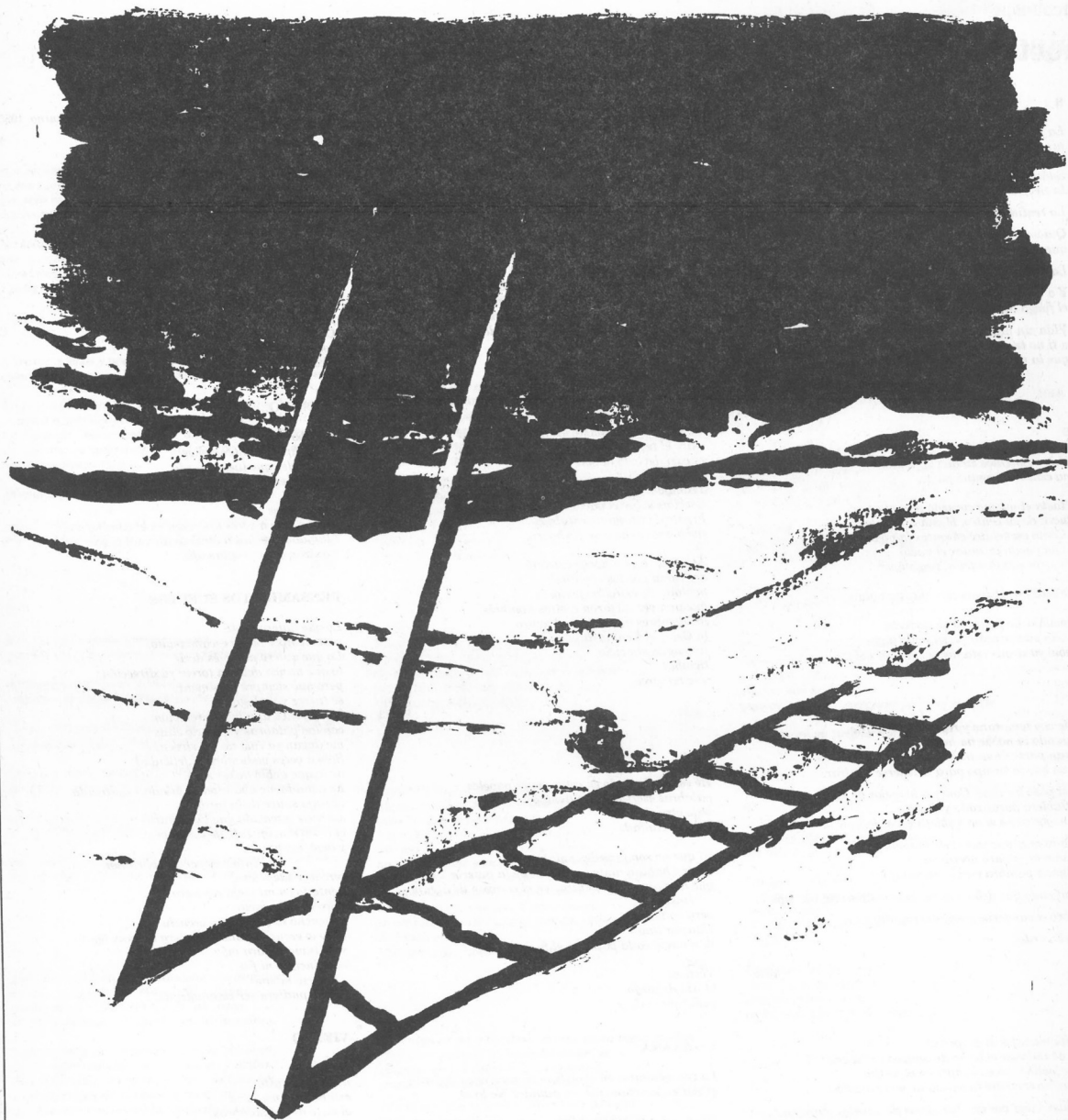
### VIENTO

Alto  
demasiado alto  
estaba esta mañana  
el cielo de las palabras.  
Tan alto  
que ni siquiera lo miré.  
Ni siquiera me importó saber  
si el viento que lo recorría  
terminaría al fin  
trayéndolo hasta aquí  
o se lo llevaría  
más lejos  
aún.

### AUSENCIA

A veces  
en medio del inútil fragor del día  
tu pequeña luz ya apagada parece encenderse  
inesperadamente sobre nosotros.

Nadie habla.  
Nadie dice nada.  
Entre el fragor y tu ausencia se alza  
la única luz que nos alumbró.



Emilio Torti es un pintor prolífico y versátil que, tras un vertiginoso período de transformaciones, todas provocadas por el ansia de una forma radical y suya, se encuentra ahora en un período más bien sosegado en el que, si se quiere, el ansia desapareció al dar con su objeto y ya no perturba. Los cuadros de este período, por lo general monocromáticos, pueden dividirse *grosso modo* en interiores y paisajes, es decir en cuadros de un solo plano y de dos planos. En ambos casos, los objetos (disímiles en cuanto a escala, textura, niveles de representación, nitidez) aparecen relacionados por una red invisible, una sintaxis. En ocasiones, incluso, dicha

red se manifiesta en parte bajo forma de líneas luminosas que recorren las distancias entre los objetos, más o menos como en los mapas estelares se trazan líneas entre las estrellas para visualizar el perímetro de las constelaciones. La sintaxis de los interiores o telones es seca y taxativa, como la de un axioma; la de los paisajes, en cambio, es más relajada e imprecisa, como la de un breve relato onírico. Las figuras humanas parecen nómades descansando en páramos poblados de volúmenes misteriosos (la reproducción de arriba, ese par de varas paralelas que se sostienen sobre la tierra proyectando una escalera de sombra, puede entenderse

como un detalle de una de sus telas). El encanto de estos telones y paisajes es enigmático; no toman por sorpresa al espectador mostrándole objetos incomprensibles de los que no se tiene memoria. Por el contrario, Torti representa yunques, carretas, cuchillos, pescados, campanas, cruces y demás objetos familiares, sólo que vueltos a simbolizar. La fuerza de estos cuadros es centrípeta; por eso son graves, no festivos. Atraen al espectador hacia el centro de la visión del artista.

D. G. Helder

Jorge Fondevbrider  
Standards

## ALL THE THINGS YOU ARE

Pagué todas tus cuentas, regué todas tus plantas,  
las llaves que pediste  
ya las hice.  
Después busqué la forma de tus pies en los zapatos,  
y me senté en el borde de tu cama  
a ver por la ventana lo que ves  
cuando volvéis a casa  
sola.

## PRELUDE TO A KISS

Yo los oigo, veo y pienso  
que un primer beso no puede ser muy elegante,  
no ocurre como en Ellington, sucede  
detrás de algunas dudas,  
se gesta desprolijo después de especular,  
implica un ángulo posible,  
un cambio en el ritmo de la sangre,  
también un escenario.  
La bruma, con pena, enfrente de la costa,  
bajaba en plena tarde cubriendo aquellas islas navegantes,  
los brazos del estuario.

## THERE'S DANGER IN YOUR EYES, CHERIE

Recuerdo que te dije en el almuerzo  
que mires con urgencia  
el tiempo delante de tus ojos,  
que digas lo que ves y si me ves qué ves.  
Y entonces vino el mozo y yo te dije  
me alegro de querer tan pocas cosas;  
me alegro de desear lo que deseo,  
¿caso no lo ves?  
Deberías decir más, vos insististe,  
deberías decir todo, y nunca puedo,  
me acostumbré a no oírme,  
a no pensar en mí, yo no me veo,  
apenas soy tus ojos  
si acaso estuve allí.  
Detrás de tu mirada sentí ruidos.  
Tus ojos cambian tanto.  
Los míos son carbones fijados a una hoguera  
con una llama exacta, pero ciega,  
y ciegos son los días que uno pasa  
perdiéndose en la luz.

## I WANT TO TALK ABOUT YOU

Después de la retórica, el dolor.  
Incluso los espejos devuelven nuestra imagen  
como un lugar común de la tragedia.  
La pasión no tiene miramientos,  
se olvida del estilo, es desprolija.

## GIANT STEPS

Hay un hombre que transpira de pie en el escenario  
con una nota sola que no alcanza y a cada movimiento  
y a cada movimiento  
y a cada movimiento el centro que lo anima se desplaza.  
Después que queda balbuceando  
se rinde a la evidencia: ha vuelto a fracasar.

Y hay alguien  
sentado con los otros que lo miran,  
lo aplauden o esperan que termine,  
que escriba que fue maravilloso,  
también un poco aterrador: un hombre grande  
que está aprendiendo a hablar. Pero no hay dios.  
Apenas hay la forma de que hay dios.  
A muchos les parece suficiente. Pero él,  
que busca entre las sombras,  
aspira a ver la luz entre las sombras.

## MOONLIGHT IN VERMONT

Ese cielo es de Turner  
sobre una playa inglesa.  
Yo te dije de canción de Ella Fitzgerald.  
No vemos lo mismo en el paisaje.  
No queremos lo mismo de la vida.

Jorge Fondevbrider nació en Buenos Aires en 1956. Publicó *Elegías* (1983) e *Imperio de la luna* (1987). Para este año, Libros de Tierra Firme anuncia la publicación de *Standards*, una serie de poemas inspirados en famosos temas del jazz.

Miguel Gaya  
Puerto Gaboto

## I

Y el río se fue llevando  
cosas  
Piedras macizas, eucalipto  
ranchos  
Paja brava y bicherío  
Gente también, a veces. Un hombre  
con su caballo.  
Un chico, una mujer gorda  
Una vaca se perdió  
Chanchos. Cosechas  
Se fueron  
en el río.  
"Lo que se lleva de una orilla  
lo pone en la otra. Sedimenta."  
Pero  
del otro lado  
es tierra mala  
Limo y barro y muy después  
pajonales y barro.  
Irreconocibles.  
Eso queda.

## II

La raíz  
del algarrobo  
en el aire. Quebrado  
el barranco por  
la voracidad  
del río  
El agua pasa  
y la ahueca  
aún más.  
La raíz  
en el aire. Sus garras  
nada pueden  
aprisionar\* ya  
Y la fiereza  
de su crispado  
empecinamiento  
es  
desesperación  
inmóvil.

## III

La escena salvaje:  
Estaba con  
el hermano de mi madre  
después de muchos años  
y en los movimientos  
de los dos hacia el río  
buscaba  
mi lugar de adulto  
Un lugar quieto  
Certo  
Y el viento que venía  
del río  
en verdad se llevaba  
las palabras  
Tierra adentro  
cuando un ternero joven  
de  
cuernos  
pequeños bajó  
también  
desde las barrancas  
hacia  
unas vacas que  
tomaban agua del fluente río  
entonces  
un toro surgió  
de entre ellas  
y lo enfrentó  
con mugidos y  
cornadas  
Ah, el ruido de los cuerpos  
al golpearse  
Y mi hijo  
encontró palabras  
que hacía mí vinieron  
relatándome  
la leyenda de mi madre  
hermosa  
en los bailes  
de los pueblos  
a orillas del Paraná.  
Tiempo de belleza  
insolente  
cuando yo  
no estaba.

## IV

Al abrirse  
la puerta quedó  
solo.  
Contra el muro un pájaro  
voló  
dejando  
su sombra un segundo  
suspendida.  
Hacia las once  
de la mañana  
un auto hizo sonar  
su bocina  
y él pudo  
mover el brazo entonces  
Echar a caminar

27-31/X/91

Miguel Gaya nació en Ayacucho, Peña, de Bs. As. en 1953. Reside en Bs. As. Integró el Grupo "Onofrio de poesía descarnada" y con Javier Cofreces y Jonio Gonzalez, dirigió (o dirige, nunca se sabe) la revista de poesía *La danza del ratón*. Publicó *La vida secreta de los escarabajos de la playa*, en 1982 y *Levanta contra el viento la cabeza oscura*, en 1983.

Susana Cerdá

## Annunziata

## CONTRALUZ

I

*A lo largo de los años he ido construyendo un amor verdadero, traído de los pelos, agarrado con alfileres, armado tras una paciente composición.*

*Lo he logrado con el tiempo, con los restos de breves imágenes, de trozos de frases, de instantáneos cambios de luz sobre alguna escena, algún pensamiento. Con el pliegue de algún recuerdo volcado a los pies de un filo de fosforescente erotismo, en la amalgama de los últimos ecos del furor de los sonidos.*

*Estos restos componen un brevuario, el de mi verdadero amor, y como toda forma nueva, un brevuario de basura, ante cuya gracia me inclino para que no falte un solo tono, una sola nota.*

*Este verdadero amor suele pasar inadvertido, aun para mí misma. De tanto en tanto se deja ver a contraluz, cuando afuera, en las vecindades, ellos encienden el centro de su dicha...*

*Como el espantapájaros de un interminable jardín lo contemplo a veces, extasiada ante el brutal resplandor de una ineficacia, ahí donde aparecería la alusión a un quehacer, que lo hace pleno en su sola presencia de esfinge. Cuanto lo rodea no es ya sino la degradada versión de un jardín de la que se disfrababa su magnífico reino.*

*Lugar de religamiento, extiende su dedo mítico y nombra. Un verdadero amor? Un amor "agarrado de los pelos, tomado con alfileres", prendido en el fluir de ciertas corrientes por la palabra. Es lo sagrado de la escritura. Son los desechos del silencio. Su pasión me descubre a la orilla de mudos desenlaces; entregarme al suceso es recobrar lo solitario del recorrido.*

*He despedido viajeros que jamás han llegado, he entrado en comunión con espejos sin luna. Pudo acaso haber sido de otra manera? No es lo mediato, el corpus infinito de la latencia, el goce lento, interminable, de lo que intenta ser? No es el grito del desterrado quizás el áspero sentido de su destierro? No es este perecer en el intento la intención imperceptible y tenaz de lo inmortal? No se trata de la creación?*

*Pero crear es desear aun de eso que se estaría gestando. En el mismo instante en que articula la escritura la Negación, esa vieja dama, exquisitamente ataviada, apunta y murmura: "Si lo nombras es porque no está. Si ahora está sólo tú lo dices".*

*Bordear ese lugar "fuera de lugar" (locus) que remite indefectiblemente a ciertos recodos de estupor en uno, de locura en otro.*

II

*Hay inscripciones de puño y letra, como en las altas y lejanas rocas, en el susurrar de mis sentidos. Puede acaso mi cuerpo rozarse con algo más que ecos?*

*El simple enamoramiento del cuerpo que se complace en la creencia de la inmediatez del objeto, logra al menos ahuyentar a los pájaros, preservar ese jardín? hacerlo suyo? O es quizás el insuspechado cuidador de un reino ajeno?...*

III

*Serán éstas parte de mis últimas palabras, de ahí su fulgor exacerbado? o este fulgor las hace ya parte de las palabras últimas?*

*Adquirir cierta definición en la escritura es inscribirse en el acontecimiento y hay otro acontecimiento que la Muerte?*

*No me refiero a la que viste de negro, ésa es la muerte para el otro, sino de la muerte que viste los colores del fuego, la que no acontece sino a través de una noción que se alcanza en la ilusión ardiente del Acontecimiento. El haberse situado, irremediamente, en lo extraordinario.*

## TE ESCRIBO

*estas líneas para que sospeches de mí, te inclines en ascuas y algo se vuelva convulso en vos, para lograr una combustión irreparable entre tus paredes y que te pases distraídamente la punta de la lengua por los labios, mientras (nunca digas mientras) tiembla tu mano derecha de la única manera posible en este ese momento, siempre más que la izquierda.*

*Intentando perpetuar por unos instantes ciertas comisuras que te organizarán un rostro temporario, como todos los rostros, en configuración de grises vueltos hacia mí. Comprobando la insistencia pulgar de mi pie que ahora descende, suspendido hacia las baldosas que no condicen, que exasperan la posible pertenencia del suave pendular, vuelto hacia vos.*

## ACONTECIMIENTO

*Cuando alguien nace es porque puja por salir, un nacimiento no es casual. La fuerza de lo interno es mayor que la de lo externo. Lo que hace que las cosas y los seres se predispongan a recibirlo, dijo.*

*A veces uno encuentra aquello que sintetiza y por lo tanto cierra y abre lo que ha estado tratando de nombrar. Se vuelve entonces el punto máximo de atención por el que atraviesa la vida, el presente.*

*Su peso, su vigor atemporal, clamorosa verdad que late y palpita en el cruce exacto del ahora, donde resignifica, desliza, brota, cae, canta como música jamás alcanzada hasta ese ahí, ese acontecimiento. Acto que pone de manifiesto lo irreversible latente en cada hecho. Punto de partida de una nueva mirada. Nacimiento.*

*La frase se abrió camino porque la esperaba. Aun vibran sus ecos. Tanta intimidad ha producido en mí que ilumina zonas religándose en una promesa de expansión, de ansiada libertad.*

*Adónde me llevará la fuerza de lo escuchado, el instante justo en que la vida resuena fértil, cerrando y abriendo con la energía de lo que puja por nacer?*

Susana Cerdá nació en Buenos Aires en 1948. Publicó *Solia*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1986 y poemas en las antologías *Campaña poética al desierto*, de Ediciones Xul.

Martín Prieto

## 1991

a Alejandra Minelli, M. Celia Vázquez y Gustavo Crisafulli

1991

*No puede decirse, como de un barco en el medio del mar, que la ciudad esté a merced del viento, si coincidimos en que su inmovilidad está en la base de su permanencia. Pero sí, estos remolinos de tierra, de hojas, de chapas, de algún lado vienen y a otro van; hecha la comprobación tampoco se nos ocurre pensar que amaneceremos desplazados... Sin embargo, algo se mueve en la inmovilidad y ya no permanece: primero se escucha el canto de un niño, el traqueteo de las ruedas de su coche, y después, mucho después, a través de la ventana se ve pasar a su madre.*

## EL RESTO

*Por las hendijas de la persiana entra la luz del amanecer para destacar en la penumbra sensible, sobre la mesa, el par de tazas que usamos anoche y quedaron sin lavar. Echo, en una, un chorro de café y no sé nada, no pienso nada, sigó dormido, hasta que apoyó la boca en el borde de la porcelana y reconozco ahí un resto de saliva seco ya y todavía perfumado. Anoche esta fue tu taza, y ahora, cuando el humo del café me quema la nariz, mi saliva y la tuya se mezclan.*

## PASION

*Un pelado tocaba la batería en la fiesta más apasionada de 1991. Como en el cuento de Darío —que habíamos leído otra vez bajo la luz amarilla y verde que se colaba entre las hojas de los álamos— yo te llamaba rosa de las rosas, perla de las perlas, y tu piel blanca viraba al rojo. Después, nada, un final, tipos borrachos a las trompadas, los autos de la policía.*

## UN SUEÑO, AL MEDIODÍA

*Es la una del mediodía de un domingo de sol; hierve en una olla un pedazo de pollo. Si la especie se manifestara sólo a través de sonidos, diría que no hay hombre vivo en toda la ciudad. Anoche soñé que Isabel me nombraba en su diario de vida y me reconfortó existir para alguien, en alguna parte.*

## DOS TOMAS DE PRIMAVERA DE 1991

I

*Al este las nubes son como oceros rosas y al oeste cae la tarde tan roja que la vista no puede distinguir ningún vapor; en el bar, a través de las vitrinas del club, veo, enfiladas, seis o siete canchas de polvo de ladrillo y en la primera, en la base, el cuerpo arqueado hacia atrás de un tenista a punto de arrojar la bala. A mi alrededor, mujeres de más de treinta, las piernas brillantes por el sudor, van y vienen hablando de Boris Becker.*

II

*Los papelitos blancos, restos del triunfo de Sobisch, se arremolinan ahora bajo la estatua ecuestre de San Martín y una mujer vestida de verde, sobre la imagen de un marinero arriando las velas, recoge el toldo blanco de su negocio.*

Martín Prieto (Rosario, 1961). Actualmente vive en Neuquén, donde trabaja como profesor universitario. Publicó *Verde y blanco* (Buenos Aires, 1988) y en la plaqueta *Helder/Prieto "La revelación"* (Rosario, 1990).

# Poesía y represión

La reciente edición por la editorial Cátedra de Madrid de una traducción de *Poesía y creencia* de Harold Bloom revalida, para el lector en castellano, los títulos de este pensador enorme y caprichoso, empeñado en dar una perspectiva de la tradición literaria occidental —y, al mismo tiempo, una teoría de lo que la literatura es—, desde un ángulo muy diferente al de la crítica estructuralista y post-estructuralista. Quedan aún sin traducir, sin embargo, dos libros fundamentales de Bloom, *A map of misreading* y *Poetry and Repression*. El texto que sigue constituye el primer capítulo de este último libro.

Por Harold Bloom  
Traducción de  
Mirta Rosenberg y  
Daniel Samoilovich

En su ensayo sobre Freud y la Escena de la Escritura, Jacques Derrida plantea una pregunta central: "¿Qué es un texto, y qué puede ser la psiquis si es que puede ser representada por un texto?" Mi interés más específico en la poesía me insta a plantear la pregunta opuesta: "¿Qué es una psiquis y qué puede ser un texto si es que puede ser representado por una psiquis?" Tanto la pregunta de Derrida como la mía exigen la exploración de tres términos: "psiquis", "texto" y "representada".

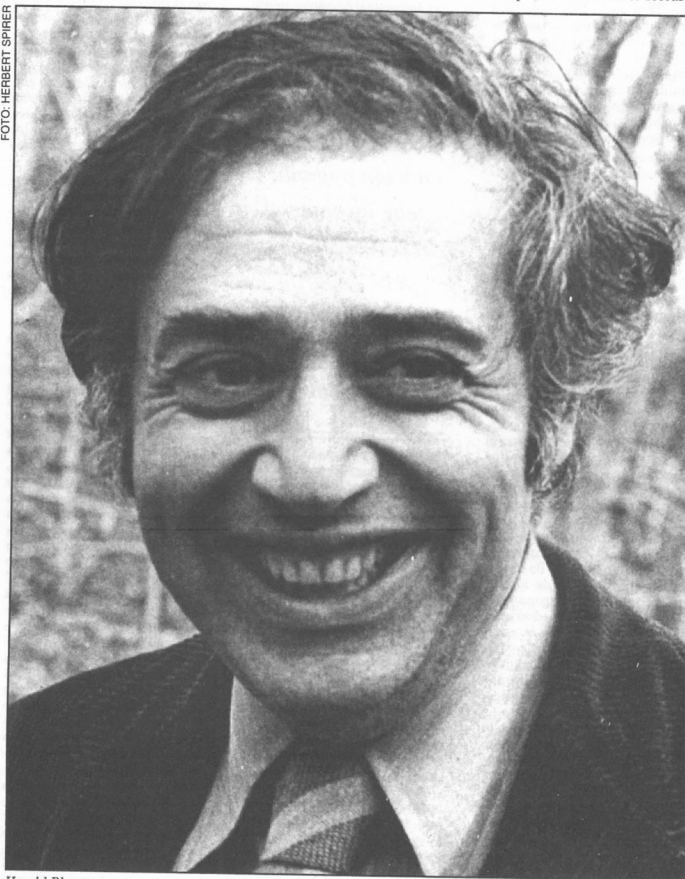
"Psiquis" deriva en última instancia de la raíz indoeuropea *bhes*, que significa "respirar" y que posiblemente fue imitativa en sus orígenes. "Texto" se remonta a la raíz *teks* que significa "tejer" y también fabricar. "Representar" tiene como raíz es: ser. Así, mi pregunta podría reexpresarse: "¿Qué es una respiración y qué puede ser un tejido o una fabricación para volver a ser bajo la forma de una respiración?"

En el contexto de la poesía posterior al Iluminismo una respiración es a la vez una palabra y una postura para enunciar esa palabra, una palabra y una postura de uno mismo. En este contexto, un tejido o una fabricación es aquello que llamamos un poema, y su función es la de representar, traer al ser otra vez, una postura y una palabra individuales. El poema, como texto, es representado o secundado por lo que el psicoanálisis llama la psiquis. Pero el texto es retórico, y como sistema persuasivo de tropos sólo puede ser llevado a ser nuevamente por otro sistema de tropos. La retórica sólo puede ser secundada por la retórica pues todo lo que la retórica puede producir es retórica. Si un texto y una psiquis pueden ser representados el uno por la otra, esto es posible sólo porque cada uno de ellos es una desviación del significado correcto. El sentido figurado resulta ser nuestro único vínculo entre respirar y hacer.

La palabra y la postura fuertes sólo emanan de una voluntad estricta, de una voluntad que se arriesga al error de leer la realidad como un tex-

to, y todos los textos anteriores como puertas de entrada para sus propias interpretaciones

FOTO: HERBERT SPIER



Harold Bloom

totalizadoras y únicas. Los poetas fuertes se presentan a sí mismos como personas que buscan la verdad en el mundo, explorando la realidad y la tradición, pero esa postura, como dijo Nietzsche, sigue estando bajo el dominio del deseo, de las pulsiones instintivas. Así, en realidad, el poeta fuerte desea el placer y no la verdad; desea lo que Nietzsche denominó "la creencia en la verdad y los efectos placenteros de esa creencia". Ningún poeta fuerte puede admitir que Nietzsche está acertado al hacer esta interpretación, y ningún crítico

debe temer que algún poeta fuerte la acepte y sea herido por la demistificación. El tema de este libro, al igual que el de mis anteriores estudios sobre la inaprehensión poética, son únicamente los poetas fuertes, lo cual está ejemplificado en esta serie de capítulos por la secuencia más importante de los grandes poetas románticos ingleses y norteamericanos: Blake, Wordsworth, Shelley, Keats, Tennyson, Browning, Yeats, Emerson, Whitman y Stevens, pero también a través de dos de los poetas más fuertes de la tradición romántica europea: Nietzsche y Freud. Por lo tanto, por "poeta" no me refiero exclusivamente a un es-

quella, "de sentido común", que afirma que un texto poético es autosuficiente, que tiene un sentido o sentidos cognoscibles sin referencia a otros textos poéticos. Algo en casi todos los lectores desea decir: "Aquí hay un poema y allá hay un significado y estoy razonablemente seguro de que puedo unirlos". Desafortunadamente los poemas no son cosas sino tan sólo palabras que se refieren a otras palabras y esas palabras se refieren todavía a otras palabras, dentro del mundo densamente superpoblado del lenguaje literario.

Todo poema es un interpoema, y cualquier lectura de un poema es una inter-lectura.

tir de la ignorancia y el miedo mortal de los gigantes gentiles, quienes intentaban protegerse del peligro y de la muerte a través de la interpretación de los augurios; a través de la adivinación: "Su sabiduría poética comenzó con esta metafísica poética... y los llama-

*El poeta fuerte  
desea el placer  
y no la verdad:  
desea lo que  
Nietzsche  
denominó "la  
creencia en  
la verdad y  
los efectos  
placenteros de  
esa creencia".*

ban poetas teológicos... y los llamaban adecuadamente divinos en el sentido de adivinos, de *divinari*, adivinar o predecir". Estos eran los gigantes o poetas anteriores al Diluvio, que es para Vico una imagen crucial de dos modalidades de intrusión que resultan siempre amenazantes para la mente humana: un diluvio divino y una catástrofe natural. Edward Said interpreta elocuentemente las influencias ansiedades del propio Vico: "Vico describe estas intrusiones amenazantes como resultado de un diluvio originado por la voluntad divina, que yo supongo es una imagen de la crisis interior de auto-conocimiento que cada hombre debe enfrentar al principio de cualquier emprendimiento consciente. En la Autobiografía de Vico, la analogía del diluvio universal es la prolongada crisis personal de auto-aliación del conocimiento filosófico pleno y del auto-conocimiento, crisis que Vico enfrenta hasta la publicación de su obra más importante, la Nueva Ciencia. Los éxitos menores de sus oraciones, sus poemas, sus tratados, le revelan fragmentos de la verdad, pero siempre lucha esforzadamente para llegar a ser, literalmente, su propio dueño."

El comentario de Said esclarece el notable pasaje de *Sobre los métodos de estudio de nuestro tiempo*, donde súbitamente Vico parece ser el precursor de Artaud, argumentando que las grandes obras de arte anteriores deben ser destruidas si es que deseamos que existan nuevas grandes obras. O, si es que se conserva el gran arte, que sea "para beneficio de las mentes menores", en tanto los hombres "de genio extraordinario no deberían tener a la vista las obras maestras de su

(Sigue en pág. 14)

critor de versos, tal como se evidencia también por la inclusión de Emerson.

Un "texto" poético, tal como yo lo interpreto, no es una colección de signos sobre una página, sino un campo de batalla psíquico en el cual fuerzas auténticas luchan por lograr la única victoria que vale la pena, el triunfo adivinatorio sobre el olvido, o, como lo cantara Milton: *ataviados con Estrellas, permaneceremos para siempre / vencedores de la Muerte, y la Suerte, y de ti, ¡oh, tiempo!*

Pocas nociones son más difíciles de desacreditar que

Un poema no es escritura sino *reescritura*, y aunque un poema fuerte es un nuevo comienzo, ese comienzo es un re-comenzar.

En cierto sentido, la crítica literaria ha conocido siempre este basarse de los textos en los textos, pero ese conocimiento cambió (o debió haber cambiado) después de Vico, quien reveló el verdadero escándalo de los orígenes poéticos, en el complejo tropo defensivo o "defensa tópica" que denominó "adivinación". Según Vico, la poesía comenzó a par-

(Viene de pág. 13)

arte, sino luchar con las mentes más grandes para apropiarse del secreto de las mayores creaciones de la naturaleza". El principal precursor de Vico fue Descartes, a quien él repudió en favor de Bacon como precursor más distante y antitético, pero se podría alegar que la *Nueva Ciencia* de Vico, como "poema severo", es una fuerte inaprehensión de Descartes.

Para Vico el lenguaje, particularmente el lenguaje poético, es siempre y necesariamente una revisión del lenguaje previo. Vico, por lo que sé, inauguró una interpretación crucial que la mayoría de los críticos se niega todavía a asimilar, que es que todos los poetas están retrasados, que cada poema es una instancia de lo que Freud llamó *Nachträglichkeit* o "significación retroactiva". Todos los poetas (refiriéndonos incluso a Homero, si supiéramos lo suficiente acerca de sus precursores) se halla en la posición de estar "después del Hecho", en términos de lenguaje literario. Su arte es necesariamente un *despuesamiento*, y por eso en el mejor de los casos lucha por lograr una selección, por medio de la represión, de las huellas del lenguaje de la poesía; es decir, que reprime algunas de las huellas y recuerda otras. Este recordar es una inaprehensión, o lectura errónea creativa, pero por fuerte que pueda ser una inaprehensión no puede lograr autonomía de significado, ni un significado plenamente presente, es decir, libre de todo contexto literario. Hasta el poeta más fuerte debe tomar su postura dentro del lenguaje literario. Si permanece fuera de él, no puede empezar a escribir poesía. Pues la poesía siempre vive a la sombra de la poesía. El hombre de las cavernas que dibujó el contorno de un animal sobre la roca siempre redibujó el contorno de un precursor.

La maldición de un retraso incrementado, de un retraso peligrosamente autoconsciente, es que la envidia creativa se transforma en el éxtasis, en lo Sublime, del sistema de signos del lenguaje poético. Pero, desde una perspectiva alterada, esto es una pérdida que puede convertirse en una ganancia velada, la bendición lograda por el poeta demorado como un Jacob combatiente, quien no puede permitir que los grandes partan finalmente sin haber recibido un nombre absolutamente de él. El lector que todos necesitamos llegar a ser nada gana si la crítica idealiza este combate con los muertos. La enorme distinción de Vico, entre todos los teóricos críticos, es que idealizaba menos. Vico comprendió, como casi nadie desde entonces, que la relación entre la poesía y la teología pagana era tan estrecha como perpetua era la guerra entre la poesía y la teología judeo-cristiana. En la distinción absoluta que Vico establece entre genil y judío, lo gentil se relaciona tanto con la poesía como con la historia, a través del medio revisionista del lenguaje, en tanto lo judío (y subsiguientemente lo cristiano) se vincula con un origen sagrado que trasciende el lenguaje, por lo que no tiene relación con la historia ni las artes

humanas. Según Vico, sólo conocemos aquello que nosotros mismos hemos hecho y por eso su ciencia excluye todo conocimiento del verdadero Dios, que puede dejarse a la Iglesia y a sus teólogos. La feliz consecuencia, para Vico, es que el mundo de lo indefinido, el mundo de las imágenes inciertas y ambivalentes, que es el universo de la poesía, se hace idéntico al estado de caída que implica estar dentro del cuerpo. Estar dentro del cuerpo, según Vico, es sufrir un estado en el que somos ignorantes de la causación y de los orígenes, y sin embargo todavía seguimos buscando los orígenes. La interpretación de Vico es que la poesía nace de nuestra ignorancia de las causas, y podemos ampliar a Vico observando que si algún poeta conoce demasiado bien qué causa su poema, no podrá escribirlo, o lo escribirá mal. Debe reprimir las causas, incluyendo los poemas-precursores, pero ese olvido, tal como lo demostrará este libro, es en sí mismo la condición de una particular exageración del estilo o figuración hiperbólica que la tradición ha denominado lo Sublime.

2

**¿C**ómo se lee un poema fuerte? ¿Cómo se escribe un poema fuerte? ¿Qué hace fuerte a un poema? Existe una precaria identidad entre el Super-lector y el Super-poeta, ambos quizá formas del Super-hombre, tal como lo profetizará el Zaratustra de Nietzsche. La poesía fuerte es una paradoja, que a nada se parece más que a Durkheim reflexionando sobre el socialismo o a Karl Kraus sobre el freudismo. Durkheim dijo que el socialismo no era una sociología o ciencia en miniatura, sino más bien un grito de dolor; que no era tanto una formulación científica sobre hechos sociales como un hecho social en sí mismo. Basándonos en el aforismo de Kraus, que afirma que el psicoanálisis mismo era la enfermedad para la que pretendía ser la cura, podemos decir que el psicoanálisis es más un hecho psíquico que una formulación de hechos psíquicos. De manera similar, la lectura de poesía fuerte es un hecho poético tanto como lo es la escritura de esa poesía. La poesía fuerte es fuerte solamente en virtud de una suerte de usurpación textual análoga a la usurpación social que encierra el marxismo o la usurpación psíquica que implica el freudismo. Un poema fuerte no formula hechos poéticos, tal como no lo formula tampoco una crítica o lectura fuerte, pues una lectura fuerte es el único hecho poético, la única venganza contra el tiempo que resiste, que es exitosa en su canonización de un texto como opuesto a otro texto rival.

No existe autoridad textual sin un acto de imposición, sin una declaración de propiedad que se realiza figurativamente más que correcta o literalmente. Pues la pregunta última que una lectura fuerte plantea al poema es: ¿Por qué? ¿Por qué debería haber sido escrito? ¿Por qué debemos leerlo, eligiéndolo entre todos los poemas, demasiados poemas, de los que

disponemos? ¿Quién se cree que es el poeta, en todo caso? ¿Por qué su poema?

Al definir la fuerza poética como usurpación o imposición, estoy pecando contra la urbanidad, contra las convenciones sociales de la erudición y la crítica literarias. Pero la poesía, cuando aspira a la fuerza, es necesariamente una modalidad competitiva, sin duda una modalidad obsesiva, porque la fuerza poética implica una auto-representación que sólo se alcanza por medio de la transgresión, del cruce de un umbral demónico. Una vez más, recurrir a Vico nos proporciona la mejor interpretación disponible de la naturaleza y la necesidad de la auto-proclamación del poeta fuerte.

Vico dice que "el verdadero Dios" fundó la religión judía sobre "la prohibición de la adivinación de la que surgieron todas las naciones gentiles". Un poeta fuerte, para Vico o para nosotros, es precisa-

*Un poeta fuerte  
es como una  
nación pagana:  
debe inventarse  
a sí mismo,  
debe encarar  
la tarea imposible  
de originarse  
a sí mismo.*

mente como una nación gentil; debe adivinarse o inventarse a sí mismo, y así intentar la imposibilidad de *originarse a sí mismo*. La poesía tiene su origen en las ideas que el cuerpo tiene de sí mismo, una noción viquiana auténticamente difícil, al menos para mí. Como la poesía, a diferencia de la religión judía, no remonta a un origen verdaderamente divino, está trabajando permanentemente para *imaginar su propio origen*, o diciéndose a sí misma una mentira convincente sobre sí misma. La fuerza poética se produce cuando esa mentira convence al lector de que su propio origen (el del tropo) ha sido re-imaginado por el poema. La persuasión, en un poema, es obra de la retórica, y una vez más Vico es la mejor guía, ya que vincula de manera convincente los orígenes de la retórica con los orígenes de lo que yo llamaría inaprehensión poética.

Angus Fletcher, en *The Magic Flute*, observa que: "Empezar es siempre incierto, contiguo al caos. Empezar exige que, inciertamente, nos despidamos de alguna cosa, de alguien, algún lugar, de algún tiempo. Empezar es todavía terminar". Fletcher, al enfatizar la incertidumbre de un comienzo, toma la idea de Vico sobre la indefinición de todos los orígenes seculares. Pero esta indefinición, por ser hecha por el hombre, puede ser interpretada por el hombre. Vico dice que "la ignorancia, la madre de

la maravilla, hizo todo maravilloso para los hombres que todo lo ignoraban". A partir de este hecho, se produjo una lógica o lenguaje poético "no... de acuerdo con la naturaleza de las cosas de las que se ocupaba... sino... un discurso fantástico que se sirve de sustancias físicas dotadas de vida, casi todas ellas imaginadas como divinas".

**P**ara Vico, entonces, el tropo surge de la ignorancia. La profundidad de Vico como filósofo de la retórica, que trasciende a todos los demás, antiguos y modernos, con la excepción de su verdadero hijo, Kenneth Burke, estriba en su consideración de los tropos como defensas. ¿Defensas contra qué? Inicialmente, contra sus propios orígenes ignorados, y por lo tanto, contra la impotencia del hombre en relación con el mundo: "...el hombre, en su ignorancia, se erige a sí mismo en la regla del universo, pues en los ejemplos citados se ha convertido a sí mismo en un mundo completo. De modo que, tal como la metafísica racional enseña que el hombre se convierte en todas las cosas si las comprende, esta metafísica imaginativa demuestra que el hombre se convierte en todas las cosas cuando no las comprende; y tal vez la última proposición sea más verdadera que la primera, porque cuando el hombre comprende amplia su mente y asimila las cosas, pero cuando no comprende construye las cosas a partir de sí mismo y se convierte en ellas."

Vico plantea una pregunta crucial, que podría ser interpretada de un modo reduccionista como: ¿Qué es una imagen poética, o qué es un tropo retórico, o qué es una defensa psíquica? La respuesta de Vico puede leerse como una fórmula: imagen poética, tropo, defensa son todas formas de una razón o proporción entre la ignorancia humana que crea cosas a partir de sí misma, y la auto-identificación humana que actúa para transformarnos en las cosas que hemos creados. Cuando la ignorancia humana es la transgresión de una represión poética de la anterioridad, y el movimiento transformador es un nuevo poema, entonces la proposición abarca una reescritura o un acto de revisión. Como imagen poética, la proporción es un enmascaramiento fenoménico de la mente asimilando el mundo de las cosas, como lo es la inaprehensión que Vico hace de la relación cartesiana existente entre la mente y la *res extensa*. Una imagen es necesariamente una imitación, y sus encubrimientos o máscaras en el lenguaje poético necesariamente se centran en ciertas áreas fijas: presencia y ausencia, parte y totalidad, plenitud y vacío, altura y profundidad, interioridad y exterioridad, temprano y tardío. ¿Por qué estas áreas? Porque son las categorías inevitables de nuestro hacer y nuestro devenir, o al menos porque esas categorías son tan inevitables como pueden serlo, dentro de las fijeas y los límites del espacio y el tiempo.

Como tropo, la razón entre la ignorancia y la identificación nos vuelve a llevar a la conciencia, señalada por Vico, de que el primer lenguaje de

los gentiles no era un "dar nombres a las cosas según la naturaleza de cada una", a diferencia del hebreo sagrado de Adán, sino más bien un lenguaje fantástico y figurativo. En el principio era el tropo; esa es en realidad la fórmula de Vico para la poesía pagana. Kenneth Burke, el Vico de nuestro siglo, nos da una fórmula de por qué aparece la retórica: "En una pura identificación no habría lucha. Del mismo modo, no habría lucha en la separación absoluta, ya que los oponentes sólo pueden entablar combate por medio de un campo mediatorio que hace posible su comunicación, proveyendo así la primera condición necesaria para el intercambio de golpes. Pero si se reúnen la identificación y la división de manera ambigua, de modo de no poder decidir dónde termina una y empieza la otra, se tendrá la invitación característica para la retórica. Esta es la mayor razón de por qué, según Aristóteles, la retórica 'demuestra los opuestos'."

Vico consideró que la retórica era defensiva; Burke tiende a acentuar lo que denomina la función realista de la retórica: "el uso del lenguaje como medio simbólico de inducir a cooperar a seres que por naturaleza responden a los símbolos". Pero Vico, comparado con Burke, es más un formalista mágico, como sus propios primitivos, sus "poetas teológicos". Los gigantes de Vico adivinan para defenderse de la muerte, y adivinan a través de los giros del lenguaje figurativo. Como razón entre ignorancia e identificación, una defensa psíquica en términos viquianos no presenta ninguna diferencia significativa con la noción freudiana de defensa. Los "mecanismos" de defensa de Freud están dirigidos contra la "ignorancia" de Vico, que para Freud es "instinto" o "pulsión". Tanto para Freud como para Vico, la "fuente" de todos nuestros impulsos es el cuerpo, y la defensa es en última instancia contra el impulso mismo. Pues aunque la defensa toma al instinto como objeto, termina por ser contaminada por el instinto, y por lo tanto se torna compulsiva y reprimida al menos en parte, lo que retóricamente significa hiperbólica o Sublime.

**U**na defensa específica es una operación para Freud, pero para Vico es un tropo. Vale la pena notar que el significado etimológico de nuestra palabra defensa es golpear o herir y que "gun" (arma de fuego) y "defense" (defensa) derivan de la misma raíz, y del mismo modo es interesante recordar que *tropos*, que originariamente significa "giro, modo, manera", aparece también en *Atropos* y en la palabra "entropía". El tropo-como-defensa o razón entre ignorancia e identificación podría considerarse al mismo tiempo una desviación por viraje o giro y un modo de atacar o una manera de dañar. La combinación de Vico y Freud nos enseña que el origen de cualquier defensa es una postura ante la muerte, del mismo modo que el origen de cualquier tropo es una postura ante el significado correcto. Cuando la defensa psíquica y el tropo retórico adoptan los mismos enmascaramientos

fenoménicos particulares en las imágenes poéticas, podemos decir que la razón última que existe entre la ignorancia y la identificación se expresa a sí misma en una fórmula sombría: la muerte es el más correcto o más literal de los significados, y el significado literal participa de la muerte.

Talbot Donaldson, comentando el *Nun's Priest's Tale* de Chaucer, habla de la retórica como "una poderosa arma de supervivencia en un universo vasto y ajeno", un modo de satisfacer nuestra necesidad de seguridad. Para un poeta fuerte en particular, la retórica es también aquello que Nietzsche pensó que era, un modo de interpretación que es la rebelión de la voluntad contra el tiempo, la venganza de la voluntad, su vindicación contra la inevitabilidad de desaparecer. Pragmáticamente, la venganza de un tropo está dirigida contra un tropo anterior, de la misma manera que las defensas tienden a convertirse en operaciones contra otras defensas. Podemos definir a un poeta fuerte como a alguien que no tolera que las palabras se interpongan entre él y la Palabra, o que los precursores se interpongan entre él y la Musa. Pero eso significa que en realidad un poeta fuerte adopta la postura del Gnostico, el antecesor de todos los revisionistas importantes de la Revisión.

3

**¿**Qué sabe el Gnostico? Estos son los mandatos del adepto gnostico Moimous, que suena bastante parecido a Emerson: "Abandona la búsqueda de Dios y de la creación... Búscalo tomándote a ti mismo como punto de partida. Entráte de quién es aquel que dentro de ti se adueña de todo y dice: Mi Dios, mi mente, mi idea, mi alma, mi cuerpo. Conoce las fuentes del dolor, la alegría, el amor, el odio. Aprende cómo ocurre que uno vea sin quererlo, descansa sin quererlo, se enfurece sin quererlo, ama sin quererlo. Si buscas todo esto lo encontrarás en ti mismo."

Lo que el Gnostico conoce es su propia subjetividad, y en esa auto-conciencia busca su propia libertad, a la que él llama "salvación" pero que pragmáticamente parece ser libertad de la ansiedad de ser influenciado por el Dios judío, o la Ley Bíblica, o la naturaleza. Los Gnosticos, por temperamento, estaban emparentados tanto con los primitivos magos de Vico como con los poetas post-iluministas; su combate con las palabras que los separaban de su propia Palabra era esencialmente la lucha de cualquier creador tardío contra su precursor. Su rebelión contra la tradición religiosa, negando su carácter benigno como proceso de transmisión, se convirtió en la profecía de todas las luchas contra la tradición poética que se produjeron más tarde. R. M. Grant, en su obra *Gnosticism and Early Christianity*, comenta con respecto a la Oración de José, proto-gnóstica pero todavía judía, que "representa un intento de suplantar a un arcángel apocalíptico antiguo por un nuevo arcángel que se hace conocer por medio de una nueva

revelación". Pero los Gnosticos, tal como lo señala Grant, trascienden el pensamiento apocalíptico, y abandonan el judaísmo (y el cristianismo) negando la bondad y la verdadera divinidad del Dios Creador, así como la ley de Moisés y la visión de la Resurrección.

n parte, la profunda relevancia del gnosticismo para cualquier teoría de la inaprehensión poética se debe al intento que hizo Simón Magus de revisar Homero y también la Biblia, como en el caso de esta errónea lectura simoniana de la *Iliada*, en la que el papel que Virgilio hace cumplir a Helena es atribuido a Homero, un error absolutamente típico de cualquier interpretación errónea fuerte: "Ella que en ese momento estaba con griegos y troyanos era la misma que moraba en las alturas antes de la creación... Es aquella que ahora está comiéndose por ella desorden. Ella esperaba ilegada, pues es la idea llamada Helena en Homero. Así, Homero debe describirla como aquella que subió a la torre e hizo señas a los griegos con una antorcha para ayudarlos en el complot contra los frigios. Por medio de la antorcha, Homero representó la luz que venía de lo alto... Tal como los frigios provocaron su propia destrucción cuando por ignorancia arrastraron el caballo de madera, así los gentiles, los hombres que no pertenecen a mi gnosis, provocan su propia perdición."

Simón está escribiendo su propio poema, y dice que es de Homero, y la peculiar mezcla que hace en este fragmento de Homero, Virgilio, la Biblia y su propia Gnosis equivale a una libertad de interpretación revisionista, algo tan libre que transgrede todos los límites y se convierte en su propia creación. La Cristiandad ha dado mal nombre a Simón, pero en una época posterior podría haber logrado distinción como un poeta fuerte verdaderamente audaz, semejante a Yeats.

Valentinus, posterior a Simón, ha sido comparado con Heidegger por Hans Jonas, y yo mismo he descubierto que la especulación valentiniana es bastante más útil que la heideggeriana para la teoría poética. En este libro intento demostrar algo de esa utilidad en el capítulo sobre Yeats; ahora sólo quiero citar un único fragmento de Valentinus, ya que su visión del Demiurgo es precisamente la que puede tener un poeta efébo o tardío de un poeta precursor fuerte: "Cuando el Demiurgo quiso aun imitar la naturaleza atemporal, ilimitada, eterna e infinita (de los ocho Eones originales en el Pleroma), pero no pudo expresar su inmutabilidad, ya que él era fruto del defecto, corporizó esa eternidad en tiempos, épocas y gran número de años, con la engañosa ilusión de que por medio de grandes cantidades de tiempo podría representar la infinitud. Así, la verdad huyó de él y siguió la mentira. Por lo tanto él desaparecerá cuando se hayan cumplido los tiempos."

Esto es una inaprehensión-parodia de Platón, acusación elocuentemente expresada por Plotino en su *Segunda Eneada IX*, "Contra los Gnosticos"; o Contra Aquellos que afirman que el Creador del

Cosmos y el Cosmos Mismo son Malos". Hans Jonas observa la parodia específica del *Timeo 37c* y sigs: "Cuando el padre y creador vio la criatura a la que había dado vida y movimiento, la imagen creada de los dioses eternos, se regocijó, y su regocijo lo decidió a hacer que la copia fuera todavía más semejante al original, y como el original era un ser eternamente vivo, procuró hacer eterno al universo, en la medida en que pudiera. Pero si bien la naturaleza del ser ideal era eterna, dotar plenamente de ese atributo a una criatura era imposible. Por lo cual decidió tener una imagen móvil de la eternidad, y cuando puso orden en el cielo, hizo esta imagen eterna pero móvil según los números, en tanto la eternidad se basa en la unidad, y a esta imagen llamamos tiempo."

El Demiurgo de Valentinus miente contra la eternidad y así, en contra del Demiurgo, Valentinus miente contra el

La muerte  
es el más correcto  
o el más  
literal de los  
significados,  
y el  
significado  
literal participa  
de la muerte.

tiempo. En tanto el modelo platónico sugiere una transmisión benigna (aunque con pérdida) por medio de la imitación, el modelo gnostico insiste en una interpretación errónea doblemente maligna, y en una transmisión por medio de la catástrofe. En ambos casos, el creador tardío adquiere un carácter único de su propia conciencia por medio de una suerte de caída, pero esas caídas son muy diferentes: el modelo platónico plantea el tiempo como una necesidad; la inaprehensión valentiniana lo condena como una mentira. En tanto las principales tradiciones de interpretación poética han seguido los modelos platónico y/o aristotélico, yo creo que las más importantes tradiciones de la poesía post-iluminista se han inclinado más hacia la postura gnóstica de inaprehensión. La doctrina valentiniana de la creación podría resultarme útil para mi propósito revisionista, que es el de adoptar un modelo interpretativo más cercano a la postura y el lenguaje de la poesía "moderna" o post-iluminista que lo que han demostrado ser los modelos orientados filosóficamente. Pero, al igual que los poetas, tantos de los cuales han sido implícitamente gnosticos mientras explícitamente eran tanto más ocultos, recorro al sistema medieval de interpretación del Antiguo Testamento conocido como Kabbalah, particularmente a las doctrinas de Isaac Luria. La Kabbalah, demistificada, es una combina-

ción única de elementos gnósticos y neoplatónicos, de una subjetividad autoconsciente fundada en un enfoque revisionista de la creación, combinada con una dialéctica de la creatividad racional pero retóricamente extrema. Mi recurrencia a un modelo cabalístico, particularmente a una estructura de la creación luriana y "regresiva", puede parecer bastante excéntrica, pero las lecturas ofrecidas en este libro deberían demostrar la utilidad de la dialéctica luriana para la interpretación poética.

La búsqueda de modelos interpretativos es una obsesión necesaria para el lector que pretende ser fuerte, y la negación explícita de modelos es tan sólo la aceptación de otros modelos, aunque no se lo advierte. Toda lectura es traducción, y todos los intentos de comunicar una lectura parecen cortajar el reduccionismo, tal vez de manera inevitable. El uso adecuado de cualquier paradigma crítico debería disminuir los peligros del reduccionismo, sin embargo es claro que casi todos los paradigmas son, en sí mismos, peligrosamente reduccionistas. La teología negativa, aun cuando esté al borde de la teosofía en vez del razonamiento por negación de la filosofía continental, o de la lingüística estructuralista, me parece la "disciplina" más adecuada para que los críticos literarios revisionistas se asienten en su incansante búsqueda de otras metáforas para el acto de la lectura. Pero la situación de la poesía fuerte post-iluminista es tan extrema, tan idéntica a la ansiedad de las influencias, que requiere como modelo interpretativo la teología más dialéctica y negativa que pueda encontrarse. La Kabbalah no es solamente una dialéctica de la creación asombrosamente próxima a la poética revisionista, sino también una retórica conceptual ingeniosamente orientada hacia la defensa.

La Kabbalah, aunque la palabra misma significa "tradición" (en el sentido particular de "recepción"), trasciende con mucho la tradición ortodoxa en su intento de devolver a la Biblia sus significados primordiales. La Kabbalah es necesariamente una inaprehensión masiva tanto de la Biblia como del Talmud, y el sentido inicial en el que se sin duda era "tradición" es intencionalmente irónica, refiriéndose a las tradiciones gnósticas y neoplatónicas, no a la judía. La cosmología de la Kabbalah, tal como la señala definitivamente Gershom Scholem, es neoplatónica. Scholem atribuye su originalidad a "un nuevo impulso religioso", aunque comprensiblemente tiene dificultades para definir ese impulso. Diferencia las teorías cabalísticas sobre la emanación del *sefirot* de los sistemas neoplatónicos señalando que, en estos últimos, las etapas de emanación "no son concebidas como procesos dentro de la Divinidad". Sin embargo, acepta que ciertos gnosticismos también se concentraron en la vida dentro de la Divinidad, y podemos advertir este mismo énfasis en los análisis que Hans Jonas hace de la especulación valentiniana: "El principio distin-

tivo... es el intento de situar el origen de la oscuridad, y por lo tanto de la división dualista del ser, dentro de la divinidad misma". Jonas agrega que la visión valentiniana se fundamenta en "términos de error divino", y ésta es la diferencia entre el Gnosticismo y la Kabbalah, ya que la Kabbalah se niega a imputar error alguno a la Divinidad.

La primera Kabbalah desde sus orígenes hasta Cordovero, un contemporáneo de Luria algo mayor que él, vio a la creación como un proceso de salida o egresivo. La más notable originalidad de Luria fue revisar la dialéctica de la creación del *Zohar* convirtiéndola en un proceso de entrada o regresivo, en una creación por contracción, destrucción y subsecuente restitución. Este relato luriano de creación-por-catástrofe es una dialéctica o proceso dialéctico genuino según las exigencias de la versión más dura de la dialéctica que conozco, la expuesta por el filósofo Karl Popper en su intensa colección de ensayos, *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*, que incluye un uso decisivo, "What Is Dialectic?", según el cual ni Hegel ni Marx pasan la prueba popperiana.

La versión luriana de la creación comienza con un acto de autolimitación de Dios que encuentra su equivalente estético en la retórica de limitación inicial de cualquier nuevo poeta, es decir, en su gesto de re-venir lo que sus precursores han visto antes que él. Estas revisiones son traducciones de deseos en actos verbales, instancias de pensamiento sustantivo, y tienden a ser expresadas por medio de un estilo nominal, y por medio de imágenes que acentúan estados de ausencia, de vacío y de ajenedad o "afueradía". En el lenguaje del psicoanálisis, estos modos de limitación estética pueden denominarse diferentes grados de sublimación, tal como lo explicaré en la última sección de este capítulo. El *zimzum* luriano, o contracción divina, el primer paso de la dialéctica de la creación, puede considerarse la sublimación que Dios hace de El mismo, o al menos de Su Presencia. Dios inicia la creación con un paso hacia adentro de Sí Mismo, vaciando Su propia Presencia. Este *zimzum*, considerado retóricamente, es un tropo compuesto, que comienza como una ironía hacia el acto creativo, ya que dice "retirada" aunque significa lo contrario, que es "concentración" absoluta. La creación empieza con una regresión, una contención del aliento divino que también es, curiosamente, una clase de digestión.

Aun así, los poemas fuertes del post-iluminismo, desde Blake a Stevens, comienzan con la parábasis de la ironía retrórica. Pero la defensa psíquica oculta en la ironía es la defensa inicial que Freud llamó reacción-formación, la actitud desazonada que se opone directamente a un deseo reprimido, por medio de una rigidez que expresa lo contrario del instinto contra el que combate. La contracción/retirada de la Kabbalah es tanto tropo como defensa, y al buscar un término

(Sigue en pag. 16)

(Viene de pág. 15)

no inicial para designarla, he optado por la palabra epicúreo-lucreciana *clinamen*, adoptada como término crítico mucho antes de mí por Coleridge en su obra *Aids to Reflection*. El *clinamen* o "viraje" es el tropo como-lectura-errónea, ironía como alternancia dialéctica de las imágenes de presencia y de ausencia, o los comienzos del proceso defensivo. En *The Magic Flute*, Angus Fletcher propone algunas observaciones muy útiles acerca de la ironía como limitación estética: "La ironía es meramente una conciencia velada de esa posibilidad de cambio, de transformación, que en su definición filosófica convencional es 'el ir de un lado a otro' del proceso dialéctico. Pero no podemos dejar de repetir que la ironía implica la derrota potencial de la acción, una derrota a manos de la introspección, la autoconciencia, etc., modos de pensamiento que drenan el cuerpo e incluso la mente misma de toda motivación aparente."

Kenneth Burke señala que la ironía dialéctica nos proporciona una suerte de equivalente técnico de la doctrina del pecado original, que para un nuevo poema fuerte es simplemente un pecado de transgresión *contra los orígenes*. La dialéctica luriana prosigue su ironía inicial de la contracción Divina, o imagen de limitación, con un proceso que llama la ruptura-de-los-vasos, que en términos poéticos es el principio de sustitución retórica, o en términos psíquicos es el elemento metamórfico de toda defensa, su tendencia a convertirse en otra, del mismo modo que los tropos tienden a confundirse entre sí. Lo que sigue, en la Kabbalah más tardía o regresiva es llamado *tikkun* o "restitución", y es la representación simbólica. También en este punto Coleridge puede servirnos de guía, ya que identificó el Símbolo con el tropo de la sinécdoque, del mismo modo que Freud identificó la defensa de volverse-*contra uno mismo*, o reversión masoquista, con el pensamiento-*por sinécdoque*. En este punto, procurando encontrar un término más amplio que reúna a la sinécdoque y la reversión dentro de la imagen parte/todo, he seguido a Mallarmé y a Lacan al utilizar la palabra *tessera*, no en su significado moderno, de unidad con la que se hacen los mosaicos, sino en su antiguo significado místico de completad antitética, el recurso de reconocimiento que permite reunir las partes de un vaso roto para que vuelva a ser un todo entero.

Existe un movimiento de apertura de *clinamen* a *tessera* en los poemas más significativos de nuestra época, es decir, de los últimos tres siglos. Soy consciente de que una afirmación como ésta, entre su terminología casera y su aparente arbitrariedad, resulta bastante escandalosa, pero la expongo como algo meramente descriptivo y como esquema útil de la manera en que comienza la lectura de poemas. Por "lectura" pretendo referirme tanto al trabajo del poeta como al del crítico, ya que ellos mismos deben desplazarse de la ironía dialéctica a la representación sinécdoquica cuando se en-

frentan con el texto. El movimiento va desde una preocupada conciencia de precariedad, producida porque la significación ha derivado y se ha perdido, a una conciencia aún más angustiada de que el yo representa sólo una parte de un todo roto o mutilado, ya sea con respecto a lo que ese mismo yo cree haber sido alguna vez, ya sea respecto a aquello en lo que todavía espera convertirse.

El *clinamen* es un viraje o paso hacia adentro, y por lo tanto un movimiento de internalización, del mismo modo que *tessera* necesariamente es un completamiento antitético que necesariamente fracasa en su intento de completar, por lo que es menos que una externalización plena. Esa es razón suficiente para que los poetas fuertes modernos pasen por un movimiento intermedio, para el que he empleado, como términos-de-mapa, *kenosis*, la palabra utilizada por San Pablo para la "humillación de Cristo o el vaciamiento de su propia divinidad, y *demonización* fundado en la antigua idea de lo demoníaco como el estado intermedio entre lo humano y lo divino. *Kenosis* abarca el tropo de la metonimia, la reducción de la imagen desde una plenitud anterior a una vacuidad ulterior, y las tres defensas paralelas freudianas de regresión, reparación y aislamiento, todas ellas movimientos repetitivos y compulsivos de la psiquis.

*Demonización*, que usualmente señala el clímax o los puntos de crisis Sublimales del poema fuerte, abarca a la principal defensa freudiana, la represión, la misma defensa activa que produce o acumula gran parte de aquello que Freud denomina el Inconsciente. Como tropo, la represión poética tiende a aparecer como una representación exagerada, el exceso llamado *hipérbolo*, con la imagería característica de grandes alturas y caídas abismales. La metonimia, como reificación por contigüidad, puede considerarse una ampliación de la ironía, del mismo modo que la *hipérbolo* amplía la sinécdoque. Por ambos extremos carecen de finalidad, tal como lo sugiere su equivalente psíquico, ya que el carácter reductivo de la metonimia es tan sólo la versión lingüística de los movimientos deses-*peranzadamente entrópicos* y regresivos de la psiquis regresiva, reparadora y aislacionista. El metonimizador es un catalogador compulsivo, y los contenidos del yo poético no pueden vaciarse jamás por completo. De manera similar, la represión no tiene fin en la poesía fuerte, tal como volveré a señalarlo en la última sección de este capítulo. La dialéctica del revisionismo impulsa al poema fuerte a un movimiento final de proporciones, un movimiento que sitúa el espacio contra el tiempo, el espacio como metáfora de la limitación y el tiempo como una metalepsis o transunción restitutiva, un tropo que aniquila a todos los tropos anteriores.

He tomado el nombre, *askesis*, para designar la proporción revisionista que abarca la metáfora, la defensa de la sublimación y la imagería dualista de la conciencia interior contra la naturaleza exterior, de Walter Pater, quien a su vez

la tomó del uso presocrático. Pater dijo de la *askesis* (que él escribió *ascesis*) que en un contexto estilístico equivalía a "la auto-contención, a una hábil economía de medios", y con su sutil capacidad de jugar con los significados etimológicos, aludía a la autodisciplina del atleta. Con mayor sutileza aún, Pater intentaba refinar el legado romántico de Coleridge, con su preferencia por las metáforas mente/naturaleza por encima de cualquier otra forma de figuración. A Pater corresponde el crédito de haber observado que la epifanía secularizada, el momento bueno o "privilegiado" de la tradición romántica, fue la precaria forma última de esta metáfora interior/exterior. El tercero y último movimiento dialéctico de los poemas fuertes modernos tiende a comenzar con esa metáfora sublimadora, pero una vez más se trata de una limitación de significado, otra precariedad fabricada o con-

*Hay una postura  
poética que  
produce la ilusión  
de haber procreado  
a los propios  
padres, es la  
mayor ilusión, la  
de la inmortalidad  
poética.*

ciencia de la deriva de la significación. En la final ruptura-de-los-vasos de la figuración romántica se produce una sustitución extraordinaria, para la que he propuesto el nombre *apophrade*, los días aciagos, sombríos, en que los muertos atenienses vuelven a habitar sus antiguos moradas, expulsando de ellas, de manera ritual y momentánea, a los vivos.

Defensivamente, este movimiento poético final es con frecuencia un equilibrio entre la introyección (o identificación) y la proyección (o expulsión de lo prohibido). Imagísticamente, el equilibrio es entre lo temprano y lo tardío, y hay pocos poemas fuertes que no intenten, de alguna manera, concluir introyectando lo temprano y proyectando la aflicción por lo tardío. El tropo involucrado es inquietante, ése antiguamente llamado metalepsis o transunción, el único tropo que revierte al tropo, ya que sustituye una palabra por otra en la figuración antigua. Angus Fletcher se basa en Quintiliano al describir la transunción como un proceso "en el que habitualmente el poeta va de una palabra a otra que suena de manera semejante, y luego a otra, desarrollando de este modo una cadena de asociaciones auditivas y llevando al poema de una imagen a otra más remota". Kenneth Burke, al comentar mi obra *A Map of Misreading*, considera la *hipérbolo* demoníaca y la transunción como versiones intensificadas de la sinécdoque, representaciones

relacionadas con el eros trascendentalizado de Platón: "El Fedro nos saca de la semilla, en el sentido absoluto del semen, y nos lleva a las cumbres de la erótica socrática, tal como se encarna trascendentalmente en la idea de inseminación doctrinaria. Y de manera semejante, por medio de la *hipérbolo* y la *metalepsis*, pasamos de la liberación absolutamente física de un efebato a un análogo eyaculatorio poético."

Así, la metalepsis o transunción se convierte en un acto total y definitivo, el de tomar una postura poética con respecto a la anterioridad, particularmente con respecto a la anterioridad del lenguaje poético, que significa primordialmente los amados-y-temidos poemas de los precursores. Si se la consigue adecuadamente, esta postura produce figurativamente la ilusión de haber procreado a los propios padres, que es la mayor ilusión, aquella a la que Vico llamó "adivinación", o que nosotros podríamos llamar inmortalidad poética.

¿Cuál es la defensa del crítico para justificar un mapeo tan sistemático de las defensas del poeta? Burke, en el prefacio de su primer libro, *Counter-Statement*, dijo que su obra principal, su "Lexicon Rhetoricae", tenía la franca intención de ser una maquinaria... aunque una maquinaria para la crítica, no para la poesía", ya que la poesía "está siempre más allá de la última fórmula". También yo ofrezco una "maquinaria para la crítica", aunque a veces temo que la poesía se haya convertido cada vez más en la última fórmula. La poesía moderna, tal como lo resume Richard Rorty, vive sometida a una triple maldición: (1) la profecía de Hegel de que cualquier futuro será automáticamente trascendido por un futuro futuro, (2) la profecía de Marx que vaticina el fin de todos los emprendimientos individuales, (3) el análisis profético de Freud del impulso entrópico más allá del Principio del Placer, un análisis inquietantemente próximo a la visión nietzscheana de la muerte del Hombre, visión elaborada por Foucault, Deleuze y otros pensadores recientes. Como dice Rorty: "¿Quién puede verse atrapado en un momento dialéctico, inmerso en un romance familiar, como parásito durante las últimas etapas del capitalismo, y todavía en competencia con los poderosos muertos?" La única respuesta que se me ocurre es que los artistas más fuertes, pero sólo los más fuertes, pueden prevalecer en esta trampa dialéctica. Prevalecen porque consiguen volver a alcanzar lo Sublime, aunque un Sublime grandemente alterado, y por eso concluiré este capítulo con una breve especulación acerca de ese nuevo Sublime, y de su dependencia de los equivalentes poéticos de la represión.

4

Los abuelos de lo Sublime son Homero y la Biblia, pero en inglés Milton es el padre severo del modo Sublime. Erich Auerbach ha dicho que "la *Divina Comedia* es el pri-

mer poema europeo, y en ciertos aspectos el único comparable en rango y calidad a la poesía sublime de la antigüedad", juicio que parece excluir de Europa a *Paradise Lost*. Supongo que la superioridad de Dante sobre Milton, si es que existe, podría ser mejor justificada por las bellas observaciones de Auerbach acerca de la involuación personal de Dante en su propio Sublime: "Dante... no es tan sólo el narrador; es al mismo tiempo el héroe sufriendo. Tal como el protagonista de su poema que, con un alcance mucho mayor que la épica de Homero, abarca todos los sufrimientos y pasiones, todas las alegrías y bendiciones de la existencia humana, el mismo está involucrado en todos los movimientos de su acción inmensa... Es el mismo quien, atrapado en las profundidades del infierno, espera al salvador en un momento de peligro extremo. Así, lo que relata no es un mero acontecimiento, sino algo que le acontece a él. No está afuera contemplando, admirando o describiendo lo sublime. Está adentro, en un punto definido de la escena de la acción, amenazado y presionado; sólo puede sentir y describir lo que le ocurre en ese lugar en particular, y lo que se le presenta es la ayuda divina que ha estado aguardando."

En otra parte del mismo libro (*Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*), Auerbach pone a Petrarca por encima incluso de Dante en un aspecto, el mismo en que yo creo que el linaje inglés va desde Spenser a Wordsworth, a través de Milton, superó incluso a Petrarca: "Los italianos aprendieron a controlar los recursos de la retórica y a liberarlos gradualmente de su frialdad y de su pedantería obstruiva. En este aspecto, el italiano de Petrarca es notablemente superior incluso al de Dante, pues para Petrarca, el sentimiento de los límites de lo expresable se había vuelto una segunda naturaleza, y eso justifica en buena parte su claridad formal, en tanto Dante tuvo que luchar para adquirirla, y tuvo mucha más dificultad para mantenerla al intentar su empresa, mucho mayor y más profunda. Con Petrarca, el subjetivismo lírico alcanzó la perfección por primera vez desde la antigüedad, sin disminuirse sino, por el contrario, enriqueciéndose con el tema de la angustia cristiana que permanentemente lo acompaña. Pues fue ese tema el que dio al subjetivismo lírico su carácter dialéctico y agudeza a su apelación emocional."

El carácter dialéctico del subjetivismo lírico es sin duda mi tema, y eso es lo que pretendo mapear por medio de la interacción de las proporciones revisionistas. Auerbach, en el mismo libro, dice de Vico que "en las figuras retóricas de las escuelas, el vivo vestigio del pensamiento original, concreto y sensual de hombres que creían que, al emplear palabras y conceptos, estaban apoderándose de las cosas mismas". Así, Auerbach participa de la tradición de Vico cuando alaba a Dante por estar dentro de su propio Sublime, como si lo Sublime no fuera tanto una palabra o un concepto sino de algún modo la cosa misma, o como si



Dante fuera la misma cosa que su propio poema severo. El subjetivismo lírico de Petrarca conoce más claramente su distancia de la cosa misma, su basarse en palabras separadas de las cosas. Tal vez por eso John Freccero puede ser tan persuasivo al designar a Petrarca como el primero caso, en la poesía occidental, de angustia de la influencia, una angustia provocada por la grandeza de Dante. Petrarca, al igual que Spenser y Milton después de él, sufre severas angustias dialécticas, además de la angustia de intentar reconciliar poesía y religión.

Milton permanece afuera de su propio Sublime; su más asombrosa invención fue la de situar a Satán dentro de lo Sublime, como lo demostrará la más fugaz comparación entre el Satán de Milton y el de Dante. Cuando lo *Paradise Lost* soy un romántico no reconstituido: sigo sorprendiéndome menos por el pecado que por Satán. Si puedo reconocer lo Sublime en poesía, entonces lo encuentro en Satán, en lo que es, dice y hace; y más poderosamente en lo que no es, no dice y no puede hacer. El Satán de Milton es su propio y peor enemigo, pero ésa es su fuerza, no su debilidad, en una era dualizadora en la que el yo sólo puede volverse fuerte combatiéndose a sí mismo en otros, y a los otros en sí mismo. Satán es un gran retórico, y un poeta casi tan fuerte como el mismo Milton, pero lo que es más importante aún, es el camino central de Milton a través de lo Sublime. Como tal, Satán profetiza el poema-crisis post-iluminista, que se ha convertido en nuestro Sublime moderno.

He descubierto que mi mapa de la inaprehensión, con su dialéctica de limitación/sustitución/representación y sus tres pares de proporciones o razones, mutuamente alternadas, funciona bien dentro de la pauta de los principales soliloquios de Satán, posiblemente porque esos soliloquios se cuentan entre los antecesores del poema-de-crisis-de-la-visión-poética, por intermediación de la oda Sublime del siglo XVIII. La retórica hiperbólica de Satán es descrita maravillosamente por un teórico de lo Sublime, Martin Price, en un fragmento que intenta tan sólo explicar a Longinus, pero que de todas maneras expresa la fuerza de la imagería característica de Satán: "Se encuentra allí, entonces, una concepción de la pasión que trasciende los objetos materiales, que se mueve a través del universo sensible en busca de sus formas más grandes y que sin embargo nunca puede hallar una grandeza exterior que se adecue a la visión inherente de sus capacidades de devoción. La intensidad de las pasiones del alma se mide por la inmensidad de sus objetos. La inmensidad es, en sus extremos, literalmente ilimitada, sobrepasa la extensión mensurable."

La hiperbole, o intensificación exagerada de esa ausencia de límites, exige un precio psíquico. "Exagerar" significa etimológicamente "apilar, colmar", y la función de lo Sublime es colmarlos, de la misma manera en que Moby Dick hace

exclamar a Ahab "¡Me colma!" Precisamente en este punto sitúa la diferencia entre los poetas fuertes y Freud, ya que lo que Freud llama "represión" es, en los poetas más grandes, la imaginación de un Contra-Sublime. Al intentar demostrar la ascendencia poética de la "represión" sobre la "sublimación" no pretendo hacer una revisión del tropo freudiano del "Inconsciente" sino más bien pretendo negar la utilidad de lo Inconsciente, como opuesto de la represión, en cuanto término literario. Freud, en el contexto de la interpretación poética, es tan sólo otro poeta fuerte, aunque es el más fuerte de los poetas modernos, más fuerte incluso que Schopenhauer, Emerson, Nietzsche, Marx y Browning; mucho más fuerte que Valéry, Rilke, Yeats, Stevens. Un crítico, al "usar" a Freud, no hace nada diferente de "usar" a Milton o a Valéry. Si el crítico elige emplear a Freud de manera reduccionista, como supuesto científico, sea lo que fuere eso, entonces está olvidando que los tropos o defensas son primordialmente figuras de falsificación voluntaria, más que figuras de un conocimiento involuntario. Existe el conocimiento voluntario, pero ese proceso no produce poemas.

Sea cual fuere la crítica que propugno, y aunque demuestre ser, como espero, un error necesario, o tan sólo otra equivocación inútil, no tiene nada en común con algo ahora mal llamado "crítica literaria freudiana". Decir que el verdadero tema de un poema es su represión de un poema precursor no es lo mismo que decir que el poema tardío se reduce al proceso de esa represión. Según un enfoque estrictamente freudiano, un buen poema es una sublimación, y no una represión. Como cualquier trabajo de sustitución que devuelve la gratificación de los instintos prohibidos, el poema, tal como lo consideran los freudianos, puede contener efectos antitéticos, pero no efectos involuntarios o contravoluntarios. En la valorización freudiana de la sublimación, la supervivencia de esos efectos serían imperfecciones del poema. Pero los poemas son verdaderamente más fuertes cuando sus efectos involuntarios combaten incesantemente contra sus intenciones más evidentes.

La imaginación, tal como lo comprendiera Vico y Freud no logró comprender, es la facultad de autopreservación, y por lo tanto el uso adecuado que el crítico literario puede hacer de Freud no es aplicarlo (ni siquiera revisar a Freud), sino llegar a una interpretación épica de la historia poética. He descubierto que ésa es la confusión que usualmente provocan mis trabajos. Al estudiar la poesía, no estamos estudiando la mente, ni el Inconsciente, suponiendo que exista. Estamos estudiando una clase de labor que tiene sus propios principios latentes, principios que pueden ser descubiertos y enseñados sistemáticamente. La obra de la vida de Freud es un poema severo, y sus propios principios latentes son más útiles para nosotros, como críticos, que sus principios manifiestos, que frecuentemente requieren interpretación, al igual

que las inaprehensiones de Schopenhauer y de Nietzsche que en realidad son, a pesar de sus intenciones.

Los poemas no son psiquis, ni cosas, ni tampoco son arquetipos renovables en un universo verbal, ni unidades arquitectónicas de acentos equilibrados. Son procesos defensivos en constante cambio, lo que implica que los poemas mismos son *actos de lectura*. Un poema, tal como lo dice Thomas Frosch, es un feroz, proleptico debate *consigo mismo*, así como con los poemas precursores. O un poema es una danza de sustituciones, una constante ruptura-de-los-vasos, tal como una limitación deshace una representación, sólo para ser restituida a su vez por una nueva representación. Cada poema fuerte, al menos desde Petrarca, ha sabido implícitamente lo que Nietzsche nos enseñó a conocer explícitamente: que sólo hay interpretación, y que cada interpretación res-

Freud es el más fuerte de los poetas modernos, más fuerte incluso que Nietzsche, Marx, Valéry o Rilke.

ponde a una interpretación anterior, y que luego debe rendirse ante otro posterior.

Concluyo volviendo al equivalente poético de la represión, a lo Sublime o a lo Contra-Sublime de una *demonización* tardía, porque el elemento de la autoridad poética sólo puede resolverse en el contexto de la represión. Geoffrey Hartman, en *The Fate of Reading*, llama a la voluntad poética "compulsión sublimada". Yo la llamaré "libertad reprimida". Freud, al explicar la represión, se vio obligado a plantear una "represión primaria", una primera fase puramente hipotética de la represión, en la que se negaba entrada a la conciencia a cualquier idea que representara un instante reprimido. Aunque los freudianos franceses han tratado valerosamente de explicar esta noción espléndidamente indignante, sus esfuerzos han sido dejados en la más completa oscuridad. Para poder al menos explicar la represión, Freud evidentemente tuvo que crear un mito de fijación arcaica, como si dijera: "En el principio era la represión, incluso antes de que existiera algún impulso para ser reprimido o alguna conciencia para ser defendida por medio de la represión". Si esto es ciencia, entonces también lo es la especulación valentiniana, y la Kabbalah luriana, y *Thalassa* de Ferenczi, y tal vez todo eso sea ciencia. Pero claramente hay algo más, poemas que comienzan por medio de procesos defensivos y que siguen por medio de una elaboración de esos procesos.

Una fijación primaria o represión, como he intentado

demostrar en *A Map of Misreading*, no nos retrotrae a la Escena Primaria del Complejo de Edipo freudiano, ni a la Escena Histórica Primaria freudiana de *Totem y tabú*, ni a la Escena de la Escritura de Derrida, sino a la más poéticamente primaria de todas las escenas, la Escena de la Instrucción, una escena de seis fases que los poemas fuertes deben intentar superar, por medio de la represión de su propia libertad, siguiendo las pautas de una inaprehensión revisionista. El lúcido resumen de Thomas Frosch es mucho más admirablemente conciso que lo que yo mismo he podido serlo, y por eso lo tomo en préstamo: "...una Escena Primaria de Instrucción es un modelo para la inevitable imposición de la influencia. La Escena —en realidad una obra completa, o un proceso— tiene seis etapas, a través de las cuales debe pasar el efebo: elección (caer en manos del poder del precursor); pacto (un acuerdo básico de visión poética entre precursor y efebo); la elección de una inspiración rival (por ejemplo, la *Naturaleza* de Wordsworth vs. la *Musa* de Milton); la autopresentación del efebo como nueva encarnación del "Personaje Poético"; la interpretación que el efebo hace del precursor; y la revisión que el efebo hace del precursor. Cada una de estas etapas se convierte luego en un nivel de interpretación en la lectura del poema del efebo."

A esto, sólo agregaría ahora la fórmula de que un poema toma su origen de una Escena de Instrucción, y que también encuentra allí su objetivo o propósito necesario. Sólo gracias a la represión de la "libertad" creativa, por medio de la fijación inicial de la influencia, una persona puede renacer como poeta. Y sólo revisando esa represión un poeta puede volverse fuerte y seguir siéndolo. La poesía, el revisionismo y la represión bordean una identidad melancólica, una identidad que es destruida por cada nuevo poema fuerte, y que es nuevamente reconstruida por el mismo poema.

Los libros de Bloom

*Shelley as mythmaking* (1959), *The visionary company* (1961), *Romanticism and consciousness* (1970), *The anxiety of influences* (1973; hay traducción castellana: *La angustia de las influencias*, Monte Avila, Caracas, 1981), *A map of misreading* (1973), *Kabbalah and criticism* (1975; hay traducción, *Cábala y crítica*, Monte Avila, Caracas, 1985), *Poetry and repression* (1976), *Ruin the sacred truths* (1990; hay traducción, *Poesía y creencia*, Catedra, Madrid, 1991); *The Book of J translated from the Hebrew by David Rosenberg, interpreted by Harold Bloom* (1990).

1 La palabra que usa Bloom es "mis prison", un neologismo formado sobre el prefijo negativo *mis* (como en *mis conduct*, mala conducta) y *prison*, que Bloom seguramente deriva del verbo latino *prendere* (agarrar); textualmente, sería "mala aprehensión", que traducimos con una palabra también inventada (inaprehensión). Sobre bases parecidas fama Bloom "misreading", que traducimos por "lectura errónea" o "mala lectura", según el caso. *N. de los T.*

Ediciones LA PAPIROLA en su colección de poesía Azul un ala

Lo que tanto ha muerto sin dolor Daniel Calmels Duguet

Voces en el sueño de la piedra Héctor Freire

Pequeña música Juan López Taetzell

De próxima aparición

El océano Luis Bacigalupo

Honduras 4270, 1° C 1414 - Buenos Aires Argentina

JOSE VILLA DARIO ROJO

TALLERES DE POESIA

- Grupales
- Individuales
- Corrección de estilo

Tel.: 751-9046

Taller de Escritura

- Poesía
- Guías de lectura
- Reflexión teórica

coordinación

Alicia Genovese

Tel.: 701-1782

Taller de poesía

coordinado por Irene Gruss individual o grupal

Asesoramiento y trabajo sobre libros inéditos

Informes al tel.: 982-5463



**James  
Sacré**

James Sacré es, probablemente, uno de los más peculiares poetas franceses de la actualidad. Nació en 1939 en el seno de una familia campesina, en Cougou (Vendée, región al sur de Bretaña), desde 1965 reside en Estados Unidos, donde es profesor de literatura francesa. Sus versos, que no desdennan los modos propios de la conversación y que aluden constantemente a una memoria que recuerda y declara, poco se parecen a los de sus connacionales más famosos, en los que la recurrencia a las formas propias de la poesía francesa desde Mallarmé terminan por excluir al lector extranjero. Sacré apunta a otra lengua que se nutre de los modos coloquiales (incluso los considerados incorrectos) y del habla infantil (en tanto vuelve una y otra vez a las impresiones de la niñez). Si se suma a esto la ruptura sintáctica y la ausencia de puntuación (por ejemplo, las interrogaciones apenas se dejan intuir por la inversión del pronombre), podrá comprobarse que su traducción presenta problemas muchas veces insalvables.

**Figures qui bougent un peu** (1978) —de donde provienen los poemas de esta página—, plantea ya desde su título una ambigüedad esencial: *figure*, en francés, significa "figura", "rostro" y "símbolo". Las *figures* de Sacré contienen todos los sentidos aludidos, que la palabra *figura* del castellano no ofrece. Este mismo ejemplo —por cierto, fundamental— puede aplicarse a otras palabras incluidas en los textos, a giros idiomáticos que se mueven en el límite de lo aceptable, etc.

Sacré publicó hasta la fecha *Relation* (1965), *La femme et le violoncelle* (1966), *"Graminées"* (1968), *La transparence du pronom elle* (1970), *Coeur élégie rouge* (1972), *Comme un poème encore* (1975), *"Paysage au fusil (Coeur) Une fontaine"* (1976), *Un brabant double avec des voiles* (1977), *Figures qui bougent un peu* y el reciente *Ecrire pour t'aimer*; a S.B.

J.F.

## James Sacré - traducción de Jorge Fondebrider

### Figuras que se mueven un poco

#### FIGURA 13

*Hay de pronto las ganas de pensar en objetos que están lejos en el tiempo  
no se sabe demasiado por qué no es realmente nostalgia  
más bien ella daría un color de herrumbre al tiempo presente  
mientras aparentemente nada muestra la proximidad de la muerte  
al contrario eso brilla bastante fácilmente en la trivialidad del día  
la caja de botones con la que un niño antaño juega  
jacaso no oigo en el vaivén de los coches que pasan  
a través de la mezcla de la ruta con los jardines los arces  
con olmos americanos que meuren  
el silencio que en la lenta tarde mide una carreta?  
se aleja todavía a lo lejos ¿cómo? ¿qué quiere decir la expresión dar  
/un rodeo?*

**FIGURE 13:** Il y a soudain l'envie de penser à des objets qui sont loins dans le temps/ on sait pas trop pourquoi c'est pas vraiment de la nostalgie/ elle donnerait plutôt un couleur de rouille au temps présent/ alors qu'apparemment rien montre la proximité de la mort/ au contraire ça brille assez facilement dans la banalité du jour/ la boîte à boutons qu'un petit garçon joue avec autrefois/ est-ce que j'entends pas dans le va-et-vient des voitures qui passent/ a travers le mélange de la route avec les pelouses les érables/ avec des olmos américains qui meurent/ le silence que dans l'après midi lent mesure une charrette/? elle s'éloigne encore au loin comment qu'est-ce que ça veut dire l'expression faire un détour?

#### FIGURA 20

*En la figura engendrada grande por tantos poemas colores movimiento  
el tiempo los lleva hacia la muerte qué es  
el rostro que nunca vi en fotos ya en el silencio  
de un autor con un nombre ganado gracias a la desaparición no está  
/bien de otro  
un esplendor equívoco con el mal gusto de la muerte en sí  
qué es la muerte la eternidad la nada si no me pareció  
lo que al final dice quizás ese nombre curioso Saint-John Perse  
como arcaico y lejano moderno alrededor del silencio hay  
lo mismo fuera de la sensación nadie puede decir nada de eso  
en la figura con forma de trampa grandilocuente ella también puede  
/morir  
por tantos poemas construido manualidad restos trampa pobre al  
/fin  
¿para ganar qué? ahora es cuando la quiero.*

**FIGURE 20:** Dans la figure engendrée grande de tant de poèmes couleurs mouvement/ le temps les porte vers la mort qu'est-ce que c'est/ le visage que j'ai jamais vu sur des photos déjà dans le silence/ un auteur avec un nom gagné sur la disparition pas bien d'un autre/ une splendeur équivoque avec le mauvais goût de la mort en elle/ qu'est-ce que c'est la mort l'éternité le rien sinon m'a-t-il semblé ce qu'à la fin dit peut-être ce nom curieux Saint-John Perse/ comme arcaïque et lointain moderne autour du silence aujourd'hui/ la même chose hors du sens personne en peut rien dire/ dans la figure en forme de piège grandilocuente elle aussi peut mourir/ de tant de poèmes construits bricolage débris piège pauvre à la fin/ pour prendre quoi? c'est maintenant que je l'aime.

#### FIGURA 28

*El color para seguir todavía un poco fachada soleada  
contra por ejemplo un fondo de cielo azul oscuro algo  
que el tiempo mueve con el viento nada más eso permite  
que gracias a las palabras que siguen se abra paso  
mi placer de estar como en un rincón recortado de una ciudad  
sesgo de una pared cerámicas de chimeneas pobreza placer  
perdónenme la intrusión de mi sentimentalidad en este poema  
por otra parte no tiene cuando lo pienso mucha importancia  
no más que el color de ladrillo un poco, ahora que la noche llega,  
del cielo ya menos azul en su conjunto  
todavía un instante, será algo  
como si nada estuviera pasando la noche el poema con  
los colores desaparecidos dentro de la teja un corazón torpe  
¿cómo alguien se acordará de esto? ¿realmente cómo?*

**FIGURE 28:** La couleur pour continuer encore un peu façade ensoleillée/ sur par exemple un fond de ciel bleu foncé bleu/ que le temps bouge avec le vent rien de plus ça permet/ qu'à la faveur des mots que voilà se fraie mon plaisir d'être dans comme un coin découpé d'une ville/ biais d'un mur poteries des cheminées pauvreté plaisir/ pardonnez-moi l'intrusion de ma sentimentalité dans ce poème/ d'ailleurs ça n'a pas quand j'y pense une grosse importance/ pas plus que la couleur de brique un peu, maintenant que le soir vient/ du ciel déjà moins bleu dans son ensemble/ encore un moment, ça sera quelque chose/ comme si de rien n'était la nuit le poème avec les couleurs disparues dedans la tuile un cœur maladroite/ comment quelqu'un s'en souviendrait vraiment comment?

#### FIGURA 29

*El verde muy intenso los árboles en lo concreto del tiempo  
con la luz el plano como muy limpio de los prados  
de un lado está el río un movimiento de álamos  
detrás de eso el silencio mi padre en algún lado su actividad  
complicada minúscula estaca de alambre montón de espinas que ve  
/mueve  
en la amplitud al mismo tiempo la intimidad de ese paisaje a lo lejos  
la soledad como un rostro no sonrisas gestos concretos el tiempo se va.*

*En ese verde que llené de trabajo lentamente repetido  
suerte de cansancio agrícola ¿en suma para qué?  
el recuerdo que construyo mal herramientas gestos  
repetidos lo que queda sobre todo son los momentos de algunos  
rostros  
de repente vistos en el azul grande los árboles verdes que agitan  
el color de una mejilla tanto casi nada como  
¿qué quiere decir una sonrisa en el tiempo desaparecido?*

**FIGURE 29:** Le vert très foncé les arbres dans le concret du temps/ avec la lumière le plan comme très propre des prés/ d'un côté il y a la rivière un mouvement de peupliers/ en retrait le silence mon père quelque part son activité/ compliquée minuscule piquet fil de fer tas d'épines qui bouge/ dans l'ampleur en même temps l'intimité de ce paysage au loin/ la solitude comme un visage pas de sourire gestes concrets le temps s'en va// Dans ce vert que j'ai rempli de travail lentement répété/ espèce de fatigue agricole pour en somme quoi?/ le souvenir que je construis mal outils gestes/ repris ce qui reste surtout c'est les moments de quelques visages/ soudain vus dans le bleu grand les arbres verts qui remuent/ la couleur d'une joue tellement presque rien comme/ qu'est-ce que ça veut dire un sourire dans le temps disparu?



## David Ferry

Richard Wilbur ha escrito que "Los poemas de Strangers, de David Ferry constituyen, de hecho, un espléndido libro. A través de ellos se encuentra la misma voz austera y mordaz, que pregunta las cosas que no tienen respuesta, que habla de todo lo que es reprimido por nosotros, que confronta el desconocimiento que reside en lo familiar y lo querido. Doloroso y conmovedor, el libro ofrece una visión característica que es, al mismo tiempo, ineludiblemente verdadera." Me permitiría agregar a esta apreciación que, en Ferry, la claridad expositiva y la limpidez en la factura de sus versos son los valores privilegiados para transportar la emoción.

David Ferry enseña inglés en el Wellesley College. Hasta la fecha, publicó tres volúmenes de poesía: *On the Way to the Island, A Letter, and Some Photographs* y *Strangers. A book of Poems* —de donde proviene la mayoría de los textos aquí reproducidos por primera vez en castellano— y anuncia un libro, *Dwelling Places*, actualmente en proceso de escritura. Como ensayista ha publicado un ensayo sobre Wordsworth, *The Limits of Mortality*. Por último, ha traducido poemas Horacio, Montale, Jorge Guillén y Baudelaire, entre otros. Su versión del *Cantar de Gilgamesh*, fue recientemente publicada en Nueva York.

J.F.

## David Ferry - traducción de Gerardo Gambolini "Ellery Street" y otros poemas

### ELLERY STREET

*Qué tan elocuentes son las canciones que cantamos:  
nada que digamos dirá lo hermoso que es el cuerpo.*

*Ni siquiera pertenece  
a aquel o a aquella que lo habita.*

*Hermoso el cuerpo que arrastra laborioso  
el caracol, abriéndose paso por el extenso jardín.*

*La anciana que vive al lado tiene terriblemente ulceradas las piernas.  
Arrastra laboriosa el cuerpo al Laverrap.*

*En el departamento de enfrente hay una chica gorda.  
Puedo ver su desdicha en las flores que lleva*

*en el pelo; le brota en el pelo como una flor  
en un jardín, como una flor floreciendo en un sueño*

*soñado toda la noche, un cactus  
que florece de noche. Pasa un muchacho, el pecho*

*desnudo reluciendo como un escudo en el aire del verano;  
como un conquistador*

*el rey caminando hacia el bar.  
El caracol cruza el jardín en su digno silencio.*

de Strangers, 1983

**ELLERY STREET:** How much too eloquent are the songs we sing/ nothing we tell will tell how beautiful is the body./ It does not belong/ even to him or her who lives in it./ Beautiful the snail's body which it bears/ laboriously in its way through the long garden./ The old lady who lives next door has terribly scarred legs./ She bears her body laboriously to the Laundromat./ There's a fat girl in the apartment across the street./ I can see her unhappiness in the flower she wears/ in her hair; it blooms in her hair like a flower/ in a garden, like a flower flowering in a dream/ dreamed all night, a night-blooming cereus. A boy passes by, his bare/ chest flashing like a shield in the summer air/ all-conquering./ the king going to the drug store./ The snail crosses the garden in its dignified silence.

### UNA COSTANERA A LA NOCHE

*Íbamos por una ruta.  
¿Adónde era que íbamos?  
¿Adónde estábamos yendo?  
Nadie sabía.*

*Detrás de la mancha de los árboles  
costeando la ruta  
en alguna parte detrás de la mancha  
corría un río oscuro.*

*El auto nos llevaba.  
No sabíamos quiénes éramos  
o adónde estábamos yendo.  
Alguien debía saber,*

*Alguien en el coche  
debía saber adónde estábamos yendo,  
al lado del río oscuro,  
adónde íbamos.*

*Todos callados en el coche  
sentados mirando adelante.  
¿Adónde estaban las luces de un bar,  
una estación de servicio, una casa?*

*Afuera en lo oscuro el río  
se contaba una historia a sí mismo.  
Nadie en el auto podía decir  
adónde estábamos yendo.*

de Strangers, 1983

**A NIGHT-TIME RIVER ROAD:** We were driving down a road./ Where was it we were going?/ Where were we going to?/ Nobody knew./ Behind the blur of trees/ Along the river road/ Somewhere behind the blur/ A dark river raven./ The car bore us along./ We didn't know who we were/ Or where we were going to/ Somebody must know./ Somebody in the car/ Must know where we were going./ Beside the dark river./ Where we were going to./ All silent in the car/ We sat staring ahead./ Where were the lights of a bar./ A gas station, a house?/ Out in the dark the river/ was telling itself a story./ There in the car nobody/ Could tell where we were going.

### UN DOMINGO POR LA MAÑANA

Es una tarde hermosa, calma y despejada

*Mi hijo y yo  
caminamos por la calle.  
Ningún mar se alza cerca. Ninguna ira  
asoma por el cielo perfecto.*

*El destello de las ruedas  
de un auto que pasa no es  
el destello de ese destino  
que podría haber temido, no este domingo.*

*Una página de un diario  
corre por el desagüe.  
Es una hoja  
caída de un árbol terrible,*

*el árbol de la ira,  
las lágrimas, el miedo.  
No es nada para él,  
ni nada para mí, este domingo.*

de Strangers, 1983

**ON A SUNDAY MORNING:** It is a beautiful evening, calm and free/ My child and I/ Are walking around the block./ No sea heaves near. No anger/ Blooms through the perfect sky./ The flashing of the wheels/ Of a passing car is not/ The flashing of that fate/ I might have feared, not this Sunday./ A page from a newspaper/ Drift along the gutter./ It is a leaf/ Fallen from a terrible tree./ The tree of anger/ Tears, fearfulness/ It is nothing to him/ And nothing to me, this Sunday.

### A SALLY

*Pasamos toda la noche en vela  
Esperando averiguar  
cuál es la historia.*

*Observo tu hermoso rostro paciente:  
Es como si no supieras  
todo lo que sabes.*

*Tu madre está en peligro de muerte, y hablas  
de algo gracioso que pasó.  
¿Qué habrá pasado, quizás,  
antes de terminar tu historia?  
La gente buena es castigada  
como todos los demás.*

de Strangers, 1983

**TO SALLY:** Now we've been sitting up all night./ Waiting to find out/ What the story is./ I watch your beautiful patient face./ It's as if you didn't know/ All that you know./ Your mother in mortal danger, you speak/ Of something funny that happened./ What will have happened./ Maybe, before your story's finished?/ Good people are punished/ Like all the rest.

### CABALLOS

para Tom Sleight

Es cierto que, como dijo, los caballos,  
cuando el relámpago señaló algo,  
en el horizonte, reconocieron la señal,

avanzaron con extraordinaria belleza  
de fintas y relinchos, aletear de orejas,  
cambios de paso, esquivas, giros,

las piernas delicadas averiguando algo  
que la tierra podía decirles, interpretando  
la declaración del cielo de inminente oscuridad.

La tormenta estaba haciendo lo que siempre hace,  
matriz de señales, a lo largo del horizonte.  
Las casas en el valle eran nitidamente claras

la oscuridad de la tormenta hacía posible  
una perfecta delineación,  
las siluetas de las casas rebosantes de luz.

Inédito

**HORSES:** for Tom Sleight/ It is true that, as he said, the horses/ When the lightning signaled something/ Along the horizon, acknowledged the signaling./ Moving about in extraordinary beauty/ Of shifting and neighing, flicker of ear/ Changings of pace, slidings, turnings./ The delicate legs finding out something/ The ground could tell them, interpreting/ The sky's statement of oncoming darkness./ The storm was doing whatever it does./ Matrix of signaling, along the horizon./ In the valley the houses were brilliantly/ Clear, the storm's darkness was making/ Possible a perfect delineation./ The houses' edges brimming with light.

# Cintio Vitier: "La literatura es un vicio, la poesía es un nacimiento".

Nacido en Cayo Hueso en 1921, Cintio Vitier perteneció al grupo que se nucleó en torno de José Lezama Lima en la famosa revista *Orígenes*. Ha publicado una extensa obra poética, además de novelas, traducciones y una reconocida obra crítica de la que se destacan los estudios sobre José Martí y Lezama Lima, así como la edición crítica de *Paradiso* auspiciada por la UNESCO. La siguiente entrevista tuvo lugar durante la visita que Cintio Vitier y su esposa, la poeta Fina García Marruz, realizaron a Buenos Aires el año pasado.

por Susana Cella y Daniel Freidemberg

**U**sted escribió que tres "maestros" particularmente importantes para su formación fueron Juan Ramón Jiménez, Vallejo y Lezama Lima. Parece difícil conciliar una poética como la de Lezama con el ascetismo de Vallejo. Resulta sorprendente, por otro lado, que no haya incluido a José Martí.

—Objetivamente Vallejo y Lezama son inconciliables pero en nosotros se han conciliado sin abandonar a ninguno, no se trata de pasar de uno a otro... En cuanto a Martí, está presidiéndolo todo. No es ni una corriente ni una influencia ni nada de todo eso, Martí es el aire que respiramos en Cuba.

—¿Podría mencionar alguna otra influencia importante?

—Bueno, nosotros tuvimos un vínculo muy grande, muy profundo con la Argentina desde la adolescencia. Tú sabes que para toda América latina fue muy importante la revista *Sur* y sus ediciones que llegaban con mucha frecuencia y rapidez a La Habana, y fue así que empezamos a leer a Borges, a Bioy Casares, a Victoria y a Silvina Ocampo. Fina escribió un trabajo en *Orígenes* sobre un libro de poesía de Silvina Ocampo, y yo sobre Borges, un largo ensayo sobre sus poemas recogidos en el año 45 o 46, creo que fue el primer trabajo que se escribió sobre Borges en Cuba. Todos ellos fueron escritores que resultaron formativos para nosotros en aquellos años, y muy especialmente Eduardo Mallea, no toda su obra, sino específicamente un libro que nos hizo mucho bien, *Historia de una pasión argentina*...

—¿Qué era lo que estaban buscando entonces en esos autores? ¿Cuáles eran las inquietudes, qué se proponían ustedes?

—Yo no sé qué estábamos buscando... Porque mira, la adolescencia, por lo menos en nuestra experiencia, es una época muy oscura, es una búsqueda, indudablemente, pero no plenamente conciente, se vislumbraban cosas. El hecho, por ejemplo, de que nos interesara tanto *Historia de una pasión argentina* significa que

"cotos de mayor realza", decía con su lenguaje siempre un poco irónico y altanero. Pero en esa frase no se notó, unas veces por prisa en la lectura y otras por mala intención, que estaba diciendo un país frustrado en lo esencial. El caso de Lezama no es igual al nuestro, porque Lezama de estudiante había tenido una experiencia de lucha política, breve, pero que lo marcó mucho...

—El episodio que relata en *Paradiso*...

—Sí, contra la dictadura de Gerardo Machado en 1930. Nosotros, en cambio, abrimos los ojos a un momento de desilusión y nada más que con la fe trascendente. Son dos décadas sin salida que empujean, para dar un año, en el 35. En el 36 llegó Juan Ramón y empe-

Diez poetas cubanos, que eran poetas de *Orígenes*, y ahí ella decía que veía a esos poetas como a la poesía oscura, necesariamente hermética, de un país que estaba en vísperas de entrar en la historia universal: asombroso que dijera eso en el año 48. Para nosotros fue muy importante cuando en el 36 empezaron a llegar los exiliados españoles, en ese año llegaron María Zambrano y Juan Ramón Jiménez.

—Sabemos que los dos fueron decisivos para Orígenes, pero Juan Ramón tuvo una importancia particular para usted...

—Por ese entonces Eliseo Diego y yo estábamos en el mismo colegio; a Fina y su hermana Bella, que iba a ser la esposa de Eliseo, todavía no las conocíamos pero todos leíamos a Juan Ramón y concurríamos a sus conferencias en un teatro de La Habana. Estábamos teniendo una especie de preparación poética y hasta nupcial sin saberlo. Yo tenía 15 o 16 años cuando Juan Ramón se interesó en mis versos, los clasificó y seleccionó. Bueno, hizo mi primer libro, realmente lo organizó él y lo prologó con una especie de semblanza inolvidable para mí. Y ese libro se publica en el 38 y ella lo leyó. Esa fue mi tarjeta de presentación... Después formamos un grupo de poetas, músicos y pintores que se reunía en casa de ellas e hicimos una revista que se llamaba *Clavileño*, hasta que Lezama hizo *Orígenes* en el 44, y nos integramos a esta revista que él dirigía. Lezama nos llevaba diez, once, doce años, pero nosotros no le hicimos caso ni él tampoco a los problemas generacionales, sino que nos reunimos por afinidades, por admiración a su obra.

—¿Puede decirse que el eje era la afinidad con Lezama?

—Lezama era bastante amplio, él hizo la revista con José Rodríguez Peo, como ustedes saben, pero en el plano de la poesía, evidentemente *Orígenes* era la revista de Lezama. Yo creo que fue amplio, pero siempre a partir de unas afinidades. La amplitud no quiere decir un desastre, que quepa todo el mundo. Porque toda revista parte de un punto de vista, parte de una actitud ante la poesía, que era muy amplia en él, pero que, en fin, no podía incluir a todos los poetas. Aunque hubo un momento, cuando el Centenario de Martí, precisamente, en que llamó a la revista a personas que nunca habían colaborado. Yo creo que, en fin, los únicos poetas importantes que no colaboraron en *Orígenes* fueron los poetas marxistas. Nosotros no éramos marxistas, pero tampoco a ellos les interesaba colaborar. Ellos tenían sus propias revistas, su propia línea. Después, sí —*Orígenes* dura hasta el 56— vino gente más joven, vino Roberto Fernández Retamar, vino Fayad Jamís.

—Eso me hace pensar en algo que usted escribió. Da la sensación de que Orígenes y la propia presencia de Lezama fueron un caldo de cultivo importante, fundamental quizá. Como si hubieran producido algo cualitativamente nuevo en la poesía cubana.

—Bueno, en primer lugar por la obra misma de Lezama, desde que publica *Muerte de Narciso* en el 37, ahí empieza una nueva poesía. Y además una poesía impar, de una originalidad tremenda, y realmen-

"Los únicos poetas importantes que no colaboraron en Orígenes fueron los poetas marxistas"

te no tiene antecedentes ¿no? En Cuba no tiene antecedentes, no tiene influencias, no se sabe de adónde sale, salió de sí misma. Una poesía que realmente nos fascinó en esos años de juventud. Además, su persona, toda su inmensa cultura, su pensamiento sobre la poesía, lo que él llama su Sistema Poético del mundo...

**M**e quedé pensando en eso que usted dijo de Lezama, que no tiene influencias ni antecedentes. Pensaba si no habría una corriente que viene por debajo, algo desconocido, misterioso y que de alguna manera cristaliza ahí en Orígenes, que tiene que ver con la visión que plantea María Zambrano de los diez poetas cubanos.

—Bueno, nadie nace de la nada... pero la transformación a la que él sometió todo lo que conoció y todo lo que leyó y todas las cosas que recibió de la tradición universal, de la latinoamericana y de la cubana específicamente, las transformó de tal manera que realmente no se le vea ningún tipo de influencias. Fíjate que cuando se han publicado postumamente los primeros poemas de Lezama, anteriores a *Muerte de Narciso*, ahí sí, se ven un poco los rastros, ahí sí tienes algunas veces por ejemplo, cierta afinidad con García Lorca. Pero a partir de *Muerte de Narciso*... ¿A ustedes qué les recuerda *Muerte de Narciso*? Un poco Góngora, quizá, en algunos momentos, pero un Góngora abierto. ¿Cómo es posible un Góngora sin metro y sin rima, un Góngora en verso libre? Hay un gongorismo siempre en Lezama, un barroquismo, todo eso, pero también se le ha señalado coincidencias con el surrealismo, que aparentemente no tiene nada que ver con el barroquismo. También hay en algunos de sus poemas cercanías, alusiones, a la poesía de

(*Segue en pág. 22*)

FOTO: ERNESTO MONTEVARO, 1981



Cintio Vitier

—Parece haber sido, por lo que veo en sus ensayos, una preocupación constante, pero no era una búsqueda sociológica ni específicamente política...

—Nosotros no fuimos nunca políticos, nunca pertenecimos a ningún partido. Lezama decía que pertenecíamos al partido de Orígenes, pero eso no quiere decir que la situación del país nos fuera indiferente ni mucho menos. Era angustiosa, y esa angustia a veces uno no sabía si era personal o si era colectiva, se fundían esas dos cosas. A través de la poesía estaba la política, lo que Lezama llamaba "lo esencial político". Lezama fue muy atacado como poeta de espaldas a la realidad, *torremarfiléño*, evasivo y todas esas historias. Sin embargo él dice que un país frustrado en lo esencial político puede alcanzar otros logros:

zamos nosotros, que éramos optimistas en lo trascendente y pesimistas en lo político.

—Pero en lo cultural, y especialmente en lo poético, usted ha descrito esa época como un momento de cambios fundamentales, que tiene su expresión más renovadora en Orígenes...

—Es que hubo un repliegue hacia el campo de la cultura. A veces se ha querido establecer una relación muy directa entre la situación política y social y el florecimiento o no de la cultura, pero eso no es verdad. Entre los años 40 y 50 la cultura cubana floreció, a pesar, o quizá por el mismo desencanto político. Hubo un artículo, "La Cuba secreta", que publicó en *Orígenes* María Zambrano, una gran pensadora española. Era un artículo sobre mi antología

Cintio Vitier  
**Dos poemas**

**LA BATALLA**

I  
 En los jardines de las Tullerías  
 una ráfaga deja desollado al tiempo:  
 el anciano que fuma la paciencia de su noche  
 comparece temblando bajo el sol,  
 la quijada en sombras, los nudillos pálidos.

(En el escenario se ve otra silla de hierro,  
 una estatuilla comida por la lluvia  
 y se oyen los gritos lejanos de los niños.  
 El viejo se levanta para borrar la nada  
 que se disuelve como una suposición grotesca  
 en el rumor ausente de los surtidores.)

En los Jardines de las Tullerías  
 está sentado, cómo ha podido levantarse nunca,  
 no se levantará jamás de esa eterna sillita de hierro  
 que ahora retiran, para siempre de la escena  
 entre risas groseras unos oscuros ayudantes.

(Las risas de los niños provienen del río  
 que piensa junto al teatro que pruebo con paso tosco  
 abriendo los palcos vacíos, asomándose al tiempo ahorcado  
 en las últimas tramoyas polvorientas: después de todo  
 es un gran teatro, el agua subterránea  
 lo demora y lo ahonda.)

Pero en los Jardines de las Tullerías,  
 allí donde descubro el amor del espacio,  
 el anciano de pronto me mira con las arrugas soleadas  
 enmascarando el seco fulgor de sus ojos.  
 Y me llama dulcemente velado en el instante  
 que sube rumoroso por las calles desiertas.

II  
 Aquel río guardaba mi principio  
 y por eso cerrado lo miraba  
 sin distraerme la hoja que el olvido retuerce  
 dando el chispear en la columna.  
 Cuando volvía sin saber que había robado  
 el tesoro que se disfrazaba de regreso,  
 el viento en el anuncio de latón me despertaba.  
 El despertar es ahora la extensión donde el rocío cae  
 como un placer más antiguo que el cuerpo  
 cuando es rechazado y entregado en las rocas del alba.  
 Entonces pregunto girando como el día  
 por la Place Vendôme ¿y no es lo mismo  
 el espesor de la palabra inalcanzable  
 que la voz de Gardel cuando golpeaba  
 en la tarde grotesca la carne de la dicha?  
 ¿Y no es lo mismo el gramofono horrible que el silencio  
 que de todos modos cae descomunal y dulce  
 sobre aquella ciudad que entregaba el blancor salino  
 resonando en las azoteas a la nada?  
 ¿Y no es lo mismo volver que seguir o detenerse?  
 Porque entonces miraba el río pero ahora  
 estoy mirando la escena en espejos infinitos  
 y cada vez que la imagen vuelve a saltar oigo la voz ansiosa  
 más lejos y más cerca de la dicha.  
 Y me detengo en la soledad, pensando  
 si no voy a despertar en otro cuarto  
 con otros padres, otra luz, otra esperanza.  
 Por eso toco una pared francesa húmeda y madura  
 buscando allí la palabra del latón  
 agitado por el viento que me despertaba.  
 Pero la palabra no vuelve igual o acaso es la memoria  
 disfrazando el futuro que la asedia,  
 dividiendo la batalla en angustia y alegría,  
 como si fuera el tiempo que guarda sus castillos.

III  
 Entonces uno se levanta arenoso y quiere avanzar  
 por el sol cerrado, por los colorines del párpado.  
 El párpado quiere ser un bosque, la estrella de mar se hincha  
 y al olerla el tacto parduzco se dobla como si recordara.

(Para el que viene buscando el pantalón que retumba  
 el silencio quiere avanzar despacio como animal salino.  
 Si va a suceder, con su anchura y su velocidad, ineluctable.  
 Si va a suceder todo hasta el pelado hueso y la inmundicia seca.)

Esplende sombra de uvero hasta los dientes, pasa  
 el fósforo de la sombra por el gallo azafranado  
 y por el vidrio de tibieza de la semana enorme.  
 Quiere avanzar, gira el corazón de blancura y bestia.

(El radio empuja la tarde hasta los hilos  
 de una bujía que arde como ciudad perdida  
 mientras la ola deja su hilillo de baba suspirando.  
 La llegada de la carta quiere avanzar, el tiempo  
 traga despacio el paseo de tacones que se hunden en la arena.)

Si de todos modos el morado nubarrón demora  
 la llegada brillante del hule hasta la flor salvaje.  
 Si el periódico arrugado, si la lata carcomida en el charco de espuma  
 y el niño débil entre las rocas quiere avanzar como una nube  
 con sus gritos hasta que alcanza la radiante puerta.

Un perro polvoroso viene atravesando la luz vacía.

IV  
 La batalla honda y angustiosa  
 entre lo izquierdo y lo derecho  
 ¿no acabará nunca?  
 ¿Me estará siempre dividido  
 los dos infiernos suaves y los atroces paraísos  
 y las acciones rápidas como rayos  
 o lentísimas como descomunales nubes  
 que se disputan el tesoro?  
 A cada instante hay un espía izquierdo,  
 un avance enmascarado del ejército derecho,  
 a cada instante oigo que me roban  
 una cantidad indefinible de sustancia,  
 una noche única, un heroísmo, un crimen  
 o girones de esa niebla que me separa del tesoro.

¿En cuál puño, en cuál de los dos mundos prenatales  
 estará la piedrecilla oscura,  
 duleísima, cerrada, como un premio inútil?  
 Y si yo la tengo y sé que está en mi puño izquierdo  
 ¿qué otra piedrecilla más ardiente siento  
 que me roza y me desgarrar a la derecha?  
 ¿En dónde la piedrecilla como un astro inalcanzable?  
 San Pedro me la dio, San Pedro me la quitó,  
 la imposible posesión huye volando entre los juegos  
 como la luz, como el brillo encendido de los ojos.  
 Y la búsqueda del tesoro,  
 porque tiene que haber uno en el inmenso parque  
 suma de lo posible y lo imposible, del azar y del destino,  
 ¿no acabará nunca?  
 ¿Siempre ha de haber un vacío izquierdo y un vacío derecho  
 cada uno con sus pesos inauditos, con sus ráfagas, colores y  
 discursos?  
 ¿Siempre ha de haber una batalla del oído y la mirada, del umbral  
 /y del centro de la casa,  
 una apuesta de lo seco y de lo húmedo  
 que es preciso resolver para ganar la vida?

(de Conjeturas, 1951)

**AL CAER EL RAYO LILA**

Al caer el rayo lila  
 en el sofá dormido  
 y en la jarra y en el río sucio  
 donde estaban hundidos  
 brocados y deseos por la noche,  
 al doblar el rayo como un pétalo  
 todo su color sobre la seda  
 mientras el húmedo mercado se borraba  
 con su araña granate para entrar en el rocío  
 que brillaba junto al mar como un pecado,  
 y al extender el rayo su otro lila  
 dentro del viento puro de la madrugada  
 que va cantando siempre sobre el techo  
 hasta crear la desnudez más invisible,  
 yo preguntaba qué es la noche  
 y la forma de caer sin fin desde algún puente  
 y la palabra oscura que repito  
 igual que allá en Empalme cuando ardía  
 mucha esfinge de patria en el conjunto  
 del verdor aciago, del coloquio antiguo,  
 y repasaba un tren con su penacho melancólico  
 hasta llenarme de rocío la mirada,  
 igual que siempre yo respiro  
 no como un dulce transformista ni un mendigo  
 que baraja deseos con escenas,  
 y preguntó como alguien que no existe  
 sino muy pocos, muy sagrados minutos, y le toca  
 testificar entonces un trémulo sofá  
 o un rayo interrogante en la voz de su oculto corazón.

(de La ráfaga, 1946)

**AQUILEA**  
**Escuela de cine**  
 dirigida por  
 Angel Faretta

- Teoría y estética del cine
- Producción y realización
- Capacitación práctica: cámara, edición y sonido

**Abierta la inscripción primer año**

Buines 1937 4º piso "D"  
 Tel.: 84-5685 • 83-3610

"El cine es un medio de conocimiento"

**DISEÑO Y PRODUCCION GRAFICA**

- Libros
- Revistas
- Folleto
- Volantes
- Catálogos
- Servicio de tipeado
- Armado de originales
- Edición láser



Ecuador 609 2º G Te. 961-8563



**NUMERO 42 • ABRIL 1992**  
 UTOPIAS. POLITICA Y MODERNIDAD/  
 BUENOS AIRES 1930/ ARLT,  
 LE CORBUSIER, ACOSTA: SRÜNER •  
 GUARIGLIA • SCHMUELER • BALLENT  
 • SARLO • GORELIK • SILVESTRI  
**POLITICA E INTELECTUALES EN  
 LOS AÑOS 60: SIGAL Y TERAN**  
 HUYSSÉN: GRAMUGLIO/ OZU:  
 FIUPELLI/ LYNCH: PADIS

**PUNTO DE VISTA**

Castilla de Correo 39, Sucursal 49,  
 Bs. As., Argentina • Tel.: 953-1581

REVISTA DE CULTURA

## Arturo Carrera/ D.G. Helder

### Taller de poesía

- Seminarios teóricos.
- Temas y procedimientos.

Tel.: 311-0727

## Susana Poujol Susana Szwarc

### Taller de escritura y lectura crítica

Guía de trabajos  
Corrección de textos

Individual y Grupal

Tel.: 701-3042  
772-7710

## La teoría literaria del romanticismo alemán.

(Schlegel, Novalis,  
Jean Paul, Hölderlin)

### Introducción a la literatura del Siglo XX

(Proust, Kafka,  
Joyce, Borges)

por  
Ricardo Ibarluúa  
para informes y  
programa:  
tel.: 804-5980

(Viene de pág. 20)

Eliot, Valéry, Saint-John Perse, pero en Lezama todo empieza después, cuando tú empiezas a unir todo aquello: Rilke, la corriente órfica griega, Dante, los poetas cristianos de la Edad Media, entonces son tantas cosas que uno dice ¿dónde está la influencia? Porque hay un magma, un magma cultural que él convierte en una poesía absolutamente original. Yo creo que es el poeta más original de América, no digo necesariamente el más grande.

—¿Hasta dónde, Cintio, su propia poesía tiene que ver con la de Lezama?

—Bueno, pues, para hablar de mi poesía pienso en la palabra "testimonio". Y pienso en un artículo que se llama "Poesía como fidelidad", está en la *Poética*, un libro que se publicó en el 61 y después en España en el 73. Eso sintetizaría la cosa: fidelidad a la realidad y testimonio. Eso diferencia, en alguna medida nuestra poesía, con independencia de los valores literarios, de lo de Lezama. Lezama es un poeta de la creación, nosotros somos más poetas del testimonio. Eso no quiere decir que no haya un testimonio en la creación y que no haya cierta creación en el testimonio, pero estamos acentuando lo más característico.

—En su obra, de todos modos, se notan varias etapas, ¿Está de acuerdo en que hubo cambios de actitudes y de lenguaje, o de, digamos, formas de "testimoniar"?

—Yo tengo un librito que se llama *Extrañeza de estar*, por lo menos el título es bastante sintomático, del año 44, precisamente el año en que empieza *Orígenes*. Y pienso que a través de los títulos se pueden ir rastreando un poco las intenciones. En total tengo tres libros —que no son libros sino colecciones de cuadernos escritos durante varios años—: *Visperas* (que incluye a *Extrañeza de estar*), *Testimonios* y *La fecha al pie*. Fíjate el título, *Visperas*: son las visperas históricas y las visperas espirituales...

—¿*Visperas* de qué?

—A nosotros nos costó mucho trabajo llegar a la Iglesia, la sacramental que es la única en la que realmente creemos. No la Iglesia del Vaticano, que rara vez coincide con esta cosa fundamental de la iglesia que son los sacramentos, la comunión de los fieles, la comunión de los santos, la pobreza y el servicio, que son fundamentales en el cristianismo, sin lo cual realmente todo se aduletra. Bueno, este libro se termina en el 53 ¿qué pasa ese año? El asalto al Moncada, son coincidencias raras: visperas. Y *Testimonios*, que se publica después del triunfo de la Revolución, y después *La fecha al pie*, que yo quisiera que como tercer volumen se llamara *Nupcias*, sería el último título con que yo me voy a despedir de este mundo, a ver si hay otro, en el cual creo. A ver si él cree en mí...

**C**on respecto a palabras como "testimonio" o "fidelidad a la realidad", habría que aclarar de qué se trata, porque a primera vista harían pensar en una poesía naturalista o didáctica, que de ningún modo

es su caso...

—Yo creo que mi poesía podría describirse, si no es demasiado ambiciosa la palabra, como una *mirada participante*. No es la mirada distanciadora, que establece un distanciamiento entre mirada y objeto, y en eso creo que Finá y yo somos *martianos*, inclusive desde antes de darnos cuenta de que lo éramos, lo que es más bonito. Practicamos la poesía y la crítica *participantes*. Ni una crítica normativa ni una poesía programática. No una poesía con ideas previas sobre las cosas, digamos, sino recibiendo, recibiendo y devolviendo. Nosotros somos bastante materialistas en el sentido de que la *materia misma es la que nos dice cómo hablar de ella, cómo hablar del asunto*. Y todo eso está en la poética de Martí, después nos dimos cuenta.

—¿Cuál sería la teoría poética de Martí?

—Lo que pasa es que él no se proyectó a sí mismo como un hombre de letras, aunque lo era en un altísimo grado, y hay que buscar sus pensamientos sobre la poesía y la literatura dispersos en toda su obra. Fíjate en los *Versos sencillos*, que la gente los canta, que los recita de memoria, sin embargo él dice, al comienzo, "a qué exhibir ahora, con ocasión de estas flores silvestres, un curso de mi poética..." pero al mismo tiempo da a entender que sabe bien por qué repite un consonante en lo que gradúa "de modo que vayan por la vista y el oído al sentimiento". Para explicar-se la forma de los *Versos sencillos* habría que recorrer toda su experiencia de la palabra, lo que él busca en la palabra. Y toda esa elaboración no se siente: los niños, los campesinos, cantan los *Versos sencillos* sin notarla, pero cuando se acerca un verdadero crítico como Angel Rama, que con un aparato técnico moderno desmonta esa joya, te das cuenta de la sabiduría que hay ahí cuando él dice que no quiere exhibir "un curso de mi poética". En Martí hay todo un pensamiento sobre la poesía. Una de las cosas que más me interesa como crítico es la búsqueda del pensamiento sobre la poesía que hay en todo poeta.

—¿Eso implicaría percibir cómo ese pensamiento aparece en la práctica de la poesía aunque el poeta no alcance a definirlo con claridad?

—Es que no todo se puede explicar. Mariano Brull, que era un muy buen poeta, contemporáneo de Lezama, de Guillén, de Ballagas, decía *la prosa la hacemos con lo que sabemos, la poesía con lo que ignoramos*. Me parece una síntesis bastante buena, pero siempre es interesante buscar qué pensamiento sobre la poesía hay en una obra poética. Claro que están los "poetas pensadores": sería inútil buscar el pensamiento de Goethe, porque él lo expresó mejor que nadie, pero siempre hay un pensamiento. Hay un pensamiento de la forma, Martí decía que la forma era una idea. Eso yo lo sintetizaría con un título que le di a un viejo trabajo, "Mnemosyne", que está en la *Poética*: nosotros fuimos realmente poetas de la memoria, los que venimos de Orígenes, tanto

Eliseo Diego como Octavio Smith como Finá, como yo. Ahora, la memoria no como nostalgia, sino como esperanza: en el sentido agustiniano de la memoria.

—¿Qué es ser un "poeta de la memoria"?

—Lo que decía en aquel trabajo es que la memoria no son los recuerdos. La memoria está en esencias que después de la vida de lo sucesivo frustra y que quedan casi como utopías, las utopías de la memoria. Eso es otra concepción que no es la meramente nostálgica del pasado. Algo hay también de esa nostalgia, sin duda, porque es inseparable, pero en su último sentido, el sentido más dinámico, esta poesía de la memoria es el de una poesía de la esperanza.

—Lo que me parece ver, en general, en sus poemas, es un intento cuidadoso, amoroso, de presentar experiencias muy sutiles y complejas de algo que se percibe no solo con los sentidos y la inteligencia, como sabiendo que no le van a bastar las palabras.

—Sí, claro, siempre la realidad desborda. Sobre todo, la realidad en sí, como tal, siempre desborda la palabra. Salvo en el caso de grandes genios de la palabra. Pero además la realidad específicamente histórica en Cuba, a partir del '59 empezó también a desbordar la palabra. Porque pasaba un poco al revés, fíjate. Durante mucho tiempo la poesía estuvo por encima de los hechos. Los hechos eran la política, la frustración, la mediocridad de la vida nacional. Y habían grandes poetas como Lezama, Guillén o Samuel Feijóo. Pero cuando llega la Revolución la cosa cambia, porque los hechos fueron mayores que las palabras. Entonces hay una especie de jaeo de la palabra de los poetas y es una cosa muy bonita, porque se empezaban a acercar poetas de todas las generaciones para expresar aquello. No hablo de lo que está pasando ahora, estoy hablando del año 59, fue una iluminación histórica. Después viene la historia y ya es otra cosa.

—Entonces la palabra fue insuficiente para la realidad. ¿Y ahora qué pasa?

—Y ahora pasa que hemos entrado, desde hace ya mucho tiempo en esa historia universal que desconocíamos, con todos sus peligros, sus trampas, sus equívocos, sus problemas de muchos de los cuales no tenemos ninguna responsabilidad porque son problemas de otros países, de otras culturas, y sin embargo estamos necesariamente ligados ya. Y eso empezó con el Descubrimiento, desde que se redondeó el planeta empezamos todos a ser responsables de todo. Se lo debemos en parte a don Cristóbal Colón, con independencia de que después hayan masacrado a los indios y hayan cometido un crimen cultural espantoso. Lo digo porque hoy están sobre el tapete las dos cosas: el hecho cultural, científico, que incluye un momento revolucionario, y el crimen. El descubrimiento trae como consecuencia que esta redondez, esta publicidad del planeta, tenga a todos atrapados en la misma programática. Te digo esto porque los cuba-

nos vivimos durante mucho tiempo verdaderamente aislados, como una isla, comunicados con muchas cosas pero al margen de la corriente central de la historia. La revolución nos metió en esa corriente central. Y nos ha llevado a esta problemática internacional de la que no hay quien se escape ya. La pugna de poderes y de corrientes ideológicas, etc. Pero bueno, yo pienso que la salvación está en José Martí, la gente que no entiende esto no lo entiende nada de Cuba. La revolución fue declarada desde el principio martiana y lo es. Y tiene que serlo cada vez más. Ni Finá ni yo no somos marxistas, somos martianos. Aunque los marxistas, en Cuba, son también martianos, no marxistas stalinistas sino marxistas martianos.

**L**e oí decir que cada vez le gusta más la poesía y menos la literatura. ¿Cómo debe entenderse eso?

—Eso realmente me viene pasando desde hace mucho tiempo, yo mismo ni sé bien por qué. Pero yo no... nunca parte de conclusiones sino uno tiene que tener vivencias. Y lo primero que me di cuenta hace mucho tiempo tiene que ver con algo que dice Roland Barthes. Dice que la literatura dice lo que dice, pero al mismo tiempo dice que es literatura ¡qué horror!

—¿Qué sería entonces "poesía" y qué sería "literatura"?

—Literatura es eso de lo que habla Barthes, es la palabra como ficción, mientras que la poesía es la palabra como encarnación. Eso también es muy martiano, Martí perseguía la palabra-acto. Entonces de pronto uno siente leyendo o releendo autores que lo fascinaron a uno en su juventud, como Marcel Proust, por ejemplo... o Mounet es un poeta ¿no? porque no hay duda de eso, pero al mismo tiempo llega un momento que el vampiro de la literatura empieza a sorberle la sangre. Porque la literatura se alimenta de la vida, no la produce, no sé si me explico. Se alimenta de la vida, le va sorbiendo la sangre a estos hombres que han caído en la trampa, o que a lo mejor hemos caído. Porque quizá todo esto sea una suerte de revanchismo cómplice de mi parte, porque estoy metido en esta trampa. Esa trampa es la incansancia de la palabra, es lo que ha estudiado muy bien Maurice Blanchot: la palabra literaria es por esencia *incansante* y se alimenta de la sangre. Es un vampiro de la vida de los hombres. La poesía no, la poesía siempre es un nacimiento, siempre una esperanza, por sombria que sea, o triste, hasta por pesimista o por qué se yo, por trágica, como es el caso de Vallejo. Porque la poesía siempre libera una esencia dichosa. La literatura es un vicio, es una droga. Ahora, qué pasa, que casi nunca se dan en estado puro estas dos cosas. Entonces está la literatura poética o lo que hay de poesía en la literatura. Esta mezcla es lo que hace que, como digo Cristo en otro sentido, no podamos separar la cizaña del trigo. Pero trigo es sin duda la poesía que es el pan, y la cizaña sería la literatura, pero cómo la separas. Bueno, hasta ahí he llegado.

# Un mapa del 91

Como una manera de dar cuenta, aunque sea arbitraria y parcialmente, de un cierto cuadro de situación, las siguientes páginas incluyen la sexta edición de la encuesta que *Diario de poesía* realiza cada año. El mapa de lecturas formado por las opiniones de poetas, críticos y escritores tiende a presentar una reflexión polifónica, con la esperanza de que, si se lo sabe leer, quede insinuado un diseño capaz de sugerir cómo se lee, desde sí misma y desde sus alrededores, la poesía argentina.

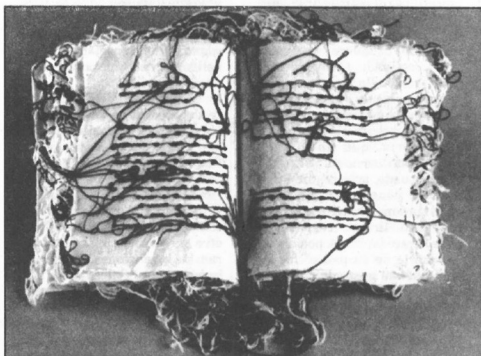
habitual; en Zelarayán, por la distorsión y desarticulación de registros lingüísticos orales y escritos. A esta lista cabría

**S**e requirió a cada encuestado que indique qué libros de poesía de autor argentino aparecidos en 1991 le gustaron más y por qué. No necesariamente todos los que le gustaron y sin importar si leyó poco, mucho o casi nada. La apelación al gusto personal fue deliberada, suponiendo que podía funcionar como un "disparador" de ideas y reflexiones alejadas. El criterio que sigue esta encuesta es radicalmente contrario a la idea de que la poesía debe ser una actividad secreta, de catacumba, y que cuanto menos se hable de ella mejor. Parte de creer, por el contrario, que la exposición pública de opiniones y la discusión ayudan a pensar las cosas mucho mejor que mantener intacto un tramado de diálogos de mudos y sordos exento de controversias a partir de suponer que todo vale, con el resultado de que casi nadie lee de veras a nadie. Lo que se pretende es que el mosaico cático resultante —con sus contrastes, huecos, roces, superposiciones, cacofonías y redundancias— sea leído como una guía, pero como se lee la *Gata Peuser*, para saber por dónde pasan las líneas de colectivos y decidir por cuenta propia cuál conviene tomar o qué combinación hacer o si, eventualmente, no sería mejor ir a pie o quedarse en casa. Para mejor información se adjunta en un recuadro la lista de los libros mencionados, sus autores y sus datos de edición. En cuanto a la pequeña muestra que las ilustra, la componen poemas representativos de los libros más mencionados en las respuestas. Las no pocas excepciones (*La ansiedad perfecta*, *La calma*, *Camafeos*, *Roña criolla*, *Acapella*, *Vida de living* y *Paraguay*) se deben a que anticipos de estos libros fueron ya publicados en otros números de esta revista.

★ OSVALDO AGUIRRE: Destaco cuatro libros: *Cerro Wenceslao* de Rafael Bielsa, *La ansiedad perfecta* de Daniel Samoilovich, *Acapella* de Estela Figueroa y *Roña criolla* de Ricardo Zelarayán. Libros extraños entre sí, pero que ponen en cuestión, con términos diferentes, hechos esenciales. En Bielsa, a través de la búsqueda de una "luz ecuaníme" para el tratamiento de las cosas; en Samoilovich, con la discusión, la práctica de las posibilidades de un nuevo realismo; en Figueroa, con la creación de un orden, mundo fuera del orden

del. En el de Pasini, en particular, no entiendo cómo se puede dejar que se ablande el "motivo" (siempre excelente) en el afán de abarcarlo. Me gusta el poema de las nenas de *Paraguay*, de Sergio Bizzio. Me gusta en particular. Y 1989-1990, de Alberto Girri: sin explicación.

★ LUIS BACIGALUPE: En una suerte de inabils lucidez *Eunoe* de Luis Thonis expresa, como quería Valéry, "los signos de un pensamiento de potencia equivalente a la del lenguaje mismo". Del lado del goce —contra esa "práctica confortable



Sin título, obra de María Lai, 1980

agregar los poemas de Juan Manuel Inchausti incluidos en el presente *Diario de poesía*.

★ JORGE R. AULICINO: Me gustó globalmente *La ansiedad perfecta*, de Daniel Samoilovich, y en particular los poemas donde el intento de verificación moderno —moderno es aquello donde las cosas sólidas se esfuman, digo, citando más o menos a Marx— produce un estrechamiento que, mutatis mutandi, se trasmite a las cosas y las confiere vibración. Me gustó en una línea parecida *Cerro Wenceslao*, de Rafael Bielsa: aquí se sabe que las cosas se esfuman, de manera que en ese escenario se intenta detener la caída del telón o, más bien, la permanencia del flash en la retina. Y me gusta porque es Bielsa el que monta el decorado o dispara el flash, pero finalmente no lo entiende. Me gustó *Roña criolla*, de Ricardo Zelarayán, mundo de suburbios y quemazones donde la atmósfera se logra a fuerza de una delectación malsana con los desechos (lo que queda, lo rutinario del habla, retorcido, lo que resta). Me atrae y me rechaza, todavía, el libro de Luis Thonis, *Eunoe*, que tengo sobre la mesa. Algo me gusta y no sé qué es. Sin duda me gusta que tiene una lógica dentro de lo cultural. Algo así como hablar permanentemente, generando zonas de nueva metaforización de la convivencia de infierno y paraíso en la historia, recreada a cada momento, de la cultura humana. Impresión parecida con *Títire sin cabeza*, de Delia Pasini. Parecida en cuanto a la indecisión. Si tienen algo en común es que, a mi gusto, sobra mucho en

de lectura"— funda una rara relación entre libro edito y lector inédito, aún éste en etapa de borrador. A su típico repertorio temático añádesse una excelencia formal que hace del autor un escritor por sobre la lectura de nuestras rasas circunstancias. Con *Títire sin cabeza* Delia Pasini demuestra que "las manos saben lo que hacen" (la cabeza también). Hay aquí las voces que a cierta profundidad dan el tono que nos dice que "la forma se ha vuelto una cuestión de ética". Voces en el sueño de la piedra de Héctor Freire es un libro de una especulativa busca emparentada a la filosófica pero cuyo poético rigor viene a poner luz en esos "restos de alguna plenitud": las palabras, o esas voces que resueñan nuestras porque la poesía así lo quiere. *Camafeos* de Susana Pujol me gusta por el trazo de su pluma que no teme al riesgo. Este es su tinta. Rítmica sí las hay, pero ante todo indeleble. La risa aquí se abisma.

★ SERGIO BIZZIO: (fragmento del texto de la presentación efectuada por S.B. a *Roña criolla* de Ricardo Zelarayán) Por lo demás... Las frecuencias o ausencias del vocabulario, la engañosa transparencia de leer intenciones o alusiones en la obra, la influencia de la poesía dramática (de la acción, que es esencialmente prosa), en fin, la alianza de una forma, de una materia, de un pensamiento, de una acción y de una pasión, importa menos que uno solo de esos *ja* o de esos *ajá*: pestañeos en el curso de una frase. Pero yo no puedo hablar más que de mi experiencia, el resto sería de pe-

dantería y estupidez. Con *Roña criolla* he experimentado, como con muy pocos libros, aquello que decía Valéry: la precisión absoluta del placer. Acaso Zelarayán no se haya limitado a entregar a desconocidos lo que viene de lo desconocido, pero es como si yo pudiese leer en una lengua que ignora. Eso es lo que *hace Roña criolla*. Honrar al lector con su música, su brillo y sus enigmas.

★ ARTURO CARRERA: 1989/1990, de Alberto Girri; *Apuntamientos en el asham*, de Hugo Padeletti; *Agua aérea*, de Néstor Perlongher; *Exvotos*, de Edgardo Russo. *La ansiedad perfecta*, Daniel Samoilovich.

★ SUSANA CELLA: Es probable que esta encuesta, como casi todas, sea mucho más útil para quien se ponga a estudiar los sistemas de alianzas, pactos, ghetos, deudas y otros rasgos propios del campo poético en la sociología mirada de Pierre Bourdieu, que para descubrir valoraciones estéticas. Con todo quiero responder apuntando al eslabón débil que rompe la cadena. De lecturas desaparejas, de atención diferente, voy a señalar —en arbitrario orden alfabético, pero inverso— tres libros, no en detrimento de algunos y sí de otros. Destaco, *La ansiedad perfecta*, de D. Samoilovich por su ritmo y su hondura reflexiva, contra la chantada de escribir cualquier cosa efectista o porque sí. En particular un poema: "Horror Vacui", *Exvotos*, de E. Russo, por la densa complejidad encastrada en la concisión de estas frases estructuradas admirablemente. Y *Matices*, de Mirtha Defilpo por las mismas razones que los textos de Samoilovich y de Russo y además porque muestra cómo una mujer puede escribir sin caer ni en la ideología de la insatisfacción, ni en la exaltación o la denostación de la costurera u otras manías de gineceo fálico y autocomplacencia. Celebro la edición por parte del sello Circe de las cassettes con las voces de Francisco Madariaga y José Lezama Lima. Y, si se me hubiera pedido mencionar la "revelación del año", habría dicho por supuesto *Apuntamientos en el Asham* de H. Padeletti.

★ EMETERIO CERRO: Variaciones de Raúl García. Don Raúl García, apellido de conquistador encalla y su pierna embarrada, su atadura, nos es esplendente abanico. Como la muerte del magro español entre las mandibulas excitadas del indígena, así esta lengua brinda y brinca su osamenta. *Vida de living* de Tamara Kamenzain. Carne de ama, alcor, aloba, cerrada flor, cerco, asedio, halo, desnuda especie, una mujer atada al aro incesdente de familias y padres y larga ristra de historia tediosa. Una mujer, loca de amor amuebla minuciosas; pirañada su voz. Mijer ser triza de luz ciega cuando apunta el alba en destrozos de cuerpo, afeites y aprietos, reñidos tragaluces de... "madre maestra

del horror". *Estaba la muerte sentada* de E. Jorge Paolantonio. Negro estruendo de noche banderada. Noche acumulada a tajos de estrellas abiertas. Noche provincial, suspiro de vida embarazada. Estaba la noche con... "gorriones en la nuca" y "sus grillos monótonos". Estaba la noche empesada de olor, surco, tucú vanidad donde vinieran los hombres a deponer codiciosa belleza.

★ JAVIER COFRECES: *Apuntamientos en el Asham*, de Hugo Padeletti. Poeta argentino que gozo con un placer reservado a poquitos en mi gusto y mi sensibilidad. Recorro los matices de su poética con un afán terminal. De todos modos, lo que realmente me mata de Padeletti lo trataré de definir de la forma más prosaica, que juzgo sumamente demostrativa: lo que me da vuelta de Padeletti es que hace de las palabras lo que se le canta el culo. Honor y gloria. *La calma*, de Irene Gruss. Por estos dos poemas: "Ella creía que todo debería ser heno" y "El único conversador". Creo que estos dos poemas justifican el libro. Con respecto al resto, me parece que no es tan parejo como los anteriores. *Matices*, de Mirtha Defilpo. Con el Defilpo me ocurre casi siempre lo mismo. Siento la obligación cada vez que puedo de citar sus libros porque me parecen francamente buenos, bien escritos. Pero me ocurre también en lo personal la sensación de que me emocionan poco o nada y en el caso de lo poético se trata de un déficit que juzgo crucial. Esa paradoja se instaló en mi gusto poético como una costumbre: Defilpo, buen libro que no me emociona. ¿Entonces? *Ningún lugar como*, de Aida Roisman. Son las primeras noticias que tengo de esta poeta. A pesar de su espantosa tapa, el libro me gustó por lo que definiría como un aplomo poético que resuelve situaciones e imágenes con soltura y eficacia y con un tono que me resultó atractivo.

★ MARIA DEL CARMEN COLOMBO: *Títire sin cabeza*, Delia Pasini. *La calma*, Irene Gruss. *Tabla rasa*, Jorge García Sabal. *Eunoe*, Luis Thonis. Entre la gran cantidad de material inédito (caso signo de los tiempos que corren) que leí durante el transcurso de 1991 menciono: *Los nubas*, Patricio Thorne; *Músicos de frontera* y *Los más débiles del expreso*, Marcos Herrera; *La saga del pez* de Alfredo Rosemblum; *El último libro* de Miguel Angel Lens y *El jardín* de Diana Bellessi. Joyita del año: reedición de *Circe* de Victor Redondó.

★ ANGEL FARETTA: *El viento de la luna*, de Ricardo Molinari. Porque es el último libro de uno de los más (si no el más) exigentes, perfectos y también puros y cristalinos poetas que ha dado nuestro país en el siglo, y tal vez que ha dado lo que todavía convenimos en llamar castellano en el mis-

(Segue en pág. 24)

## BEATRIZ VITERBO EDITORA

### Colección **El escribiente**

- César Aira: Copi
- Alberto Laiseca:

Por favor, plágienme!

### Colección **Tesis**

- Alberto Giordano: Modos del ensayo (Borges - Oscar Masotta)

### En preparación:

- Arturo Carrera: Nacen los otros
- Georges Perec: Tentativa de agotar un lugar parisino (Traducción, prólogo y notas de Jorge Fondevrid)

VITERBO S.R.L.

Laprida 2086 • Tel.: 041-827560 (2000) ROSARIO

## TALLER DE PINTURA de Hugo Padeletti

- Cursos para principiantes: jóvenes, adultos, profesionales, tercera edad.
- Cursos especiales para niños de 9 a 12 años. No se requieren conocimientos previos; sólo el deseo de dibujar y de pintar.
- Aprenda "improvisando" a partir de simples y eficaces consignas. Uso del "pensamiento lateral". Ejercicios zen para desarrollar la capacidad creadora.

Rodríguez Peña 1352, 6º B  
45-1579

## Ediciones BAJO LA LUNA

—Rosario—

"Apuntamiento en el ashran y otros poemas- 1944-1959" de Hugo Padeletti

Aparece en abril:  
*El affair Skeffington* de María Moreno  
*"Guantes de gamuza y otros poemas (bilingüe)"* de Ana Cristina César  
*Seda terrestre* de Lele Santilli

(Viene de pág. 23)

no lapsos. *Apuntamientos en el ashran y otros poemas*, de Hugo Padeletti. Porque puede estar en camino de llegar a ser algo parecido a lo dicho más arriba sobre Molinari, aunque no compartamos su "univertalismo". La *Antología de poemas* de Horacio Armani hecha por el *Diario de Poesía* (acompañada por un reportaje de los más lúcidos que he leído en mi vida), que me hace "descubrir" a uno de los más grandes poetas confidentiales de la Argentina. También me han gustado: *Titere sin cabeza* de Delia Pasini. Bellos poemas que me recuerdan a un Pasolini bien leído y asimilado. Objetaré la inclusión de "Invocación" y de "La Venus en el espejo", por su afán didáctico-declaratorio. *Tabla rasa*, de Jorge García Sabal. Una voz sobria que a veces recae en los ecos más temibles del coloquialismo de la generación del 45-55. *Amianto* de Javier Cofreces. Especialmente por algunos bellos poemas (los tres primeros), por los llamados "Poemas de la epopeya" y por alguno de otras secciones como "Entre otras cosas" y "Posición exacta". Hay todavía bastante "sesentismo" no lo suficientemente excretado, aunque su autor está en condiciones de hacerlo.

★ **ROBERTO FERRO:** La decisión está avalada por la permanencia. *Cuaderno nocturno*, de Jorge Quiroga, y *Voces en el sueño de la piedra*, de Héctor Freire, me abrieron a redes de resonancias, de desplazamientos, de derivas sin clausura. Ya leídos, fueron textos que regresaban en evocaciones e insistencias, de ahí, entonces, que mi decisión esté avalada por la permanencia. *Cuaderno nocturno* trama su textualidad en el fragmento, tematiza la memoria como el refugio último de algunos restos que resisten, de algunos restos duros de letra dura. La escritura de Jorge Quiroga se despliega en el asedio al cuerpo desde la memoria. El cuerpo como monumento en perpetuo deterioro, la memoria como registro emblemático de una identidad que se disemina en los textos, siempre otra. *Voces en el sueño de la piedra* se construye en la vacilación entre el origen y el complemento. Vacilación que el texto exhibe en la insistencia con que articula y privilegia en la partícula de lo indecible del no-lugar, del origen borrado y de la fuga del complemento, que agrega a la palabra una determinación siempre marcada por la fugacidad. Menciono, además, los textos poéticos de Leandro Araujo y Esteban Pkiewicz, que pasan de mano en mano, en un circuito diferente al libro. Por lo menos hasta 1991.

★ **JORGE FONDEVRIDER:** Lo mejor que leí en 1991 todavía no se ha publicado en forma de libro. Se trata de poemas de D.G. Helder, de Juana Bigozzi, de Gerardo Gambolini, de Oscar Taborda, de Fabián Casas y de Jorge Aulicino. La encuesta, sin embargo, pide la mención de libros, y yo no quiero hablar de libros, sino de poemas que me gustaron, incluidos en libros. La puntualización viene a cuento porque no tengo la sensación de haber leído textos completos que me

hayan gustado, sino poemas que preferí al conjunto. Señalo, entonces, cuatro poetas: Delia Pasini, Estela Figueroa, Daniel Samoilovich y Sergio Bizzio. En Delia Pasini me impresionaron la cantidad de ideas importantes que incluyen sus poemas y la nitidez con que se destacan cuando esas ideas van acompañadas de un tono despojado. En esos momentos me da la sensación de estar delante de gran poesía. En otras oportunidades, Pasini privilegia cierta manera grandilocuente que, a mi gusto, ocurre lo que quiere decir. Pero no sé si siempre entiendo; cuando creo haber entendido, me entusiasmo. Es el caso de "Vísperas" y de "Titere sin cabeza". En Estela Figueroa me gustan la nitidez con que presenta las circunstancias dramáticas que le sirven para estructurar sus poemas y su enorme capacidad de observación; dicho de otro modo, me asombra su sentido de la realidad. ¿Quién podría decir, como ella dice hablando de la muerte de su padre, que se compró un reloj "para medir el tiempo / de su agonía" o, en otro poema, que "lo habían acomodado / como a una tortuga"? Quién puede, acto seguido, remontar esas observaciones abrumadoramente prosaicas con tanto lirismo como ella? Precisamente, "Tres poemas a la muerte de su padre" fue lo que más me gustó de su libro. Como contrapartida, en otros poemas noto un cierto descuido o negligencia en la elección de algunas palabras; creo que, por muy poco, lo que ella escribe no es todo lo rotundo que podría ser. En el caso de Samoilovich, su mayor acierto es la construcción de imágenes. No creo que me vaya a olvidar de ese poema en el que la noche entra a la playa por la cuña que va dejando la estela del nadador, o aquel otro en que un panadero se nos presenta como un asterisco del paisaje. Sin embargo, me molesta la excesiva recurrencia a referencias culturales: se me cuelean en el paisaje —y entiendo que el paisaje es fundamental en Samoilovich— y me lo convierten en escenografía. No percibo el paisaje de esa manera y, por lo tanto, me siento excluido. A diferencia de lo que contienen sus tres primeros libros, los últimos poemas de Bizzio me gustaron. Me da la sensación de que Bizzio ahora escribe más cómodo, menos preocupado por lo que pasa alrededor —digamos, en las modas de la época— y más concentrado en sus propias percepciones. Mi ejemplo, en su caso, es el poema "Dos nenitas".

★ **DANIEL FREIDEMBERG:** Participé durante el año en las presentaciones de cuatro libros: *Matices* de Mirtha Delfino, *Exvotos* de Edgardo Russo, *Amianto* de Javier Cofreces y la reedición de *Circe*. De cada uno tengo motivos de lector para celebrar su aparición, pero lo mismo podría decir de otros diez o doce si no fuera que acá no se pide celebrar actitudes dignas, admirables o compartidas ante la escritura o ayudar a divulgar obras o autores que deberían ser conocidos o valorados mejor. Cuatro libros me gustaron mucho más que los otros: el ya mencionado *Exvotos* (la intertextualidad entendida como fricción de restos para

producir la explosión de una voz bronca entre dientes; la posibilidad de un barroco actual denso e intenso, no leve ni evicerado, imposible de confundir con el barroco entendido como combinaciones de letras que no atraviesan nada). *La ansiedad perfecta* (creo que no por amistad, sin duda sí por la conmocionante expresión estética e intelectual que fue su lectura por todo lo que me llevó a poner en juego, y que recomienza con dirección y ramificaciones impredecibles cada vez que releo el libro o lo recuerdo). *Apuntamientos en el ashran* (hay algo que se llama la voz de un maestro, no puedo decirlo de otro modo, y que es una presencia, una evidencia en ciertas líneas, ciertas frases, una sensación impresionante, algo así) y *El viento de la luna* (hay algo que llamo *dicha de leer*). Si se lo pudiera considerar un libro, mencionaría también *Paraguay*, de Bizzio, porque es bellísimo y conmovedor.

★ **HECTOR J. FREIRE:** *Titere sin cabeza*, de Delia Pasini. Una violencia conmovedora, que aparece gracias a una refinada intensidad. Libro regido por el doble principio de la variedad dentro de la unidad. Frases e incidentes se repiten como motivos musicales. En el otro extremo están las rupturas, las invenciones y, en fin, lo inesperado. "Celebración del nacimiento por el ritmo". Pudor de la soprano. Fundación de una voz. *Eunoe*, de Luis Thonis. Poema-río. Se extiende a la vez que se esparce y se desenvuelve. *Eunoe*: fórmula lúcida pero, a su vez, necesita desarrollarse. "Alienación de la esperanza", la poesía de Thonis que comienza ahora sin comenzar, busca la intersección de los tiempos. En especial, hay en este libro un brillante poema "Heróicos temores", donde parece cumplirse la ecuación de Barthes aplicada a la palabra "sapientia": *ningún poder, un poco de prudente saber y el máximo de sabor. Lo que tanto ha muerto sin dolor*, de Daniel Calmels Duguet. Poemas semillas, gérmenes de pensamiento vivo. Son ricos no por lo mucho que poseen sino por lo poco que necesitan para existir. Cuerpos que representan un conocimiento fragmentado, y que incitan al lector a seguir indagando en las formas encarnadas del verbo. *Roña criolla*, de Ricardo Zelarayán. Celebro la aparición de este tan postergado libro de un gran poeta.

★ **ELVIO E. GANDOLFO:** *Roña criolla*, de Ricardo Zelarayán, y *La calma*, de Irene Gruss.

★ **FRANCISCO GANDOLFO:** *Viajeras del belemo*. Empezando y terminando con citas recordaré que Macedonio decía de un amigo que estaba un poco triste porque acababa de publicar un libro de versos y todos se lo habían entendido. Por otra parte, Raúl Gustavo Aguirre expresa que de la poesía sólo podemos decir lo que no es. Y Sócrates a través de Platón: "La poesía es un trastorno divino de las reglas acostumbradas". Irene Gruss, en la contraparte de *Viajeras...* sugiere que parecería enunciarse: "Usa la máscara, la gruesa pátina del maquillaje, una escenografía

recargada para que a través del artificioso aparezca lo que se es". A poco de empezar nos sorprende esta interpolación de Onetti: "los senos de la *mulipara eran incomparablemente orgullosos*". A continuación un verso breve puede regocijarnos si le agregamos humor: "Un budín de canas"; De qué seccional? Y un mallarmano: "Adopto la forma tribal más rotunda". Finalmente, y sin ir más lejos, el encanto de lo entendible: "...si pudieras coser / mi vestido a lunares / en la Singer...". *Vagido* de Verónica Zondek. He aquí un libro sintéticamente pleno de maternidad lírica y de carne y hueso. Bien escogida la potente escultura de Bill Reid y su excelente reproducción en la tapa. *La ansiedad perfecta* de Daniel Samoilovich. Según *Reconocimientos* del propio Samo, trece personas (todas ellas nombradas) aportaron sugerencias sobre este libro impecablemente presentado, embellecido por el arte plástico de Renzi, al cual sólo le faltaron las solapas para quedar once puntos. La persona 14 es Helder, a quien se le dedica el libro por ser su aviador lo sobrevolarlo con el valor de sus observaciones, y de quien parece haber recibido la influencia concretamente descriptiva de *El faro de Guereño*. Como el poder de sugerencia de la poesía es infinito, no haría falta aclarar en la página 125 que el tema de la página 23 deriva de una noticia publicada en el N° 43.211 de *La Nación*. Por ejemplo, los pájaros desconocidos de la página 41, sin explicación, por el solo hecho de ser pájaros desconocidos, me trajeron a la memoria el canto de un pájaro que oí en un bosque de pinos de Chapadmalal. Yo no vi al pájaro, pero su canto me pareció único en el mundo.

★ **JORGE GARCÍA SABAL:** *Leí poca poesía en 1991*. De los pocos libros que me llegaron y otros que me prestaron, no me interesó ninguno salvo *La calma*. ¿Por qué sólo ese libro? Porque "le creo". ¿Qué quiere decir "le creo"? Dice que vi y sentí en la lectura fuerza, intensidad, rigor, junto a una mirada sobre el objeto o el tema personal, propia. Cuando Irene Gruss dice en "Tatuajes" "y que mi perfume / se pareciera al dibujo" podría decir "y que yo / me pareciera al poema". En esos versos, en mi opinión, está el núcleo del libro: la cuestión de lo verdadero y lo falso, la imposibilidad de que coincidan vida y ficción (o literatura). Respecto a los demás libros leídos, la monotonía es el rasgo común: ser *modernos*; lo que no está mal, pero con teoría literaria o un toque gauchesco o un aire de tango no se hace poesía. Ese severo régimen de estar a la moda hace que estos poetas se abstengan —y hagan abstenerse a algunos lectores poetas— de la misma poesía.

★ **IRENE GRUSS:** Describir la lectura de los libros que quiero nombrar aquí, en el espacio exigido, me parece, además de oneroso, de poco respeto para con cada autor, cada libro. Porque son varios, y lamento no agregar a la lista los buenos que todavía no pude leer. Descarto las reediciones, obras completas, los autores "grandes", el espacio es oro.



Quizás el denominador común de los que mencione sea la crudeza. Esto es, una elaboración admirable, el lujo de dar —explícito o implícito— lo que hay para dar, para decir, en gran forma, sin "fábrica" ni negocio concebidos. Subrayo *Tabla rasa* y *Titere sin cabeza*, a modo de ejemplo. Entonces: *Tabla rasa*, de Jorge García Sabal; *Cerro Wenceslao*, de Rafael Bielsa; *Titere sin cabeza*, de Delia Pasini; *Matices*, de Mirtha Defilpo; *Viajeras del beleño*, de Claudia Melnik; *La bandera de Chile*, de Elvira Hernández; *Otro animal*, de Elsie Vivanco; *Lumiere*, de Christian Kupchik, y desearía compartir la lectura de tres inéditos y que vendrán: sin título aún, de María del Carmen Colombo; *Donde muere la lógica*, de Patricio Torne y *Cuántos*, de David Wapner.

★ LILLIANA HEER: Poemas como estalactitas, deconstrucciones en busca de la materia misma de la letra. Otras lenguas atraviesan *Poemas elegidos* de Nicolás Peyceré, lenguas y cadencias que marcan hincias en el burilado del preciosismo, como si Peyceré utilizara guijarros esparciéndolos sobre el humor espeso de la lengua. En *Enuoce*, Luis Thonis condensa el tiempo lógico de las alegorías y pulsa el ritmo de la tempestad donde el vértigo propicia el arte de dialogar con las tradiciones poéticas: Dante, Shakespeare, Joyce. Sus referencias teológicas no conducen a la redención, giran sobre el tono de una plegaria incesante hacia las series de la infinitud. Teatral, poético y salvaje (por fuerte): *La jaula bajo el trapo* de María Negroni deslumbró. El título del libro (único título) retrata a todos los poemas en el ángulo de la situación exacta y límite, comienzo de una nueva incógnita, poemas de frontera, de lo inmóvil a lo móvil o como escribiera el poeta: "una mirada mantiene unido el mundo". Novela muy próxima a lo poético: *Otro animal* de Elsie Vivanco, libro de excesos y descubrimiento de nuevos espacios y figuras. Hace pensar en la *Antología de Spoon River* de Lee Masters. Asistimos al nacimiento, vemos crecer y llegar a la resolución de poemas hechos de instantes de luz que arrojan preguntas hacia todos los tópicos: *Viajeras del beleño* de Claudia Melnik, un poemario que transmite la certeza de una escritura permanente.

★ D.G. HELDER: Del libro de Padeletti quisiera destacar la "Oda", que no estaba en la primera edición de 1959. Esta composición en endecasílabos rimados inocula, en cierta corriente neoclásica argentina (poemas de Lugones, Banachs, Borges, etc.), cierto aire fresco. Al rimar *edén* con *sartén* se pone más allá de los prejuicios que ataban a aquellos tres, de los que también se distingue al justificar mediante una serie de hipogramas la idea estoica (también el brahmanismo y el taoísmo participan de ella) de que todas las cosas son manifestaciones de una única cosa (el *logos spermatikós* o *ratio seminalis*): "si todo es todo en todo lo que es/ la escala es cala, hay cal en la escalera", etc. Por otra parte, *Paraguay*, la plaqueta de Bizzio, con todo lo insustancial —filosóficamente

hablando— que me resultan sus poemas, posee en conjunto una gracia y una presteza no siempre concomitantes a la falta de sustancia filosófica. Son cualidades evidentes, para las que no hay receta. Samoilovich, al contrario, en *La ansiedad perfecta* consigue —es cierto que muchas veces a expensas de tales cualidades— poner en crisis el realismo ingenuo desde una postura no antitética sino más bien superadora que yo llamaría realismo complejo. Caben en esa postura tanto la frialdad abstracta de las matemáticas y la alta astronomía como la emotividad del recuerdo, el temblor de la duda, etc. *A capella* de Estela Figueroa contiene poemas de los que se desprende —como el perfume de la madera— la idea de un sujeto reconcentrado, sereno, para el cual percepción e intuición no se disputan el objeto. Lo único de lamentar es que el vocabulario, como el modo de representación, sean a veces imprecisos, prosaicos y hasta risibles (de esto último tal vez sea una muestra el adjetivo *despanzurradas* aplicado a *latas*). Para el que conoce la obra anterior de Bielsa, *Cerro Wenceslao* no ofrece ninguna sorpresa, sino que por el contrario confirma su preferencia por ciertos motivos propios o proustianos, y, en cuanto a lo técnico, un rumbo, que es hacia una mayor precisión en los *sfumatos* (aunque parezca, no hay nada de antitético en esta proposición); Bielsa, como Da Vinci, para que el efecto de sus "pinturas" sea indeleble y a la vez inaprensible necesita que los contornos permanezcan difusos (como el de sus mismos versos, que rayan en la prosa).

★ RICARDO IBARLUCIA: Temo, al prestarme a esta encuesta, que mi opinión termine convalidando alguno de esos jóvenes talentosos que con escolar aplicación repiten los textos de historia argentina a fin de ser publicitados en las adocenadas páginas de algún suplemento dominical. No me gustaría que los bardos por mí seleccionados consiguieran rápida fama apareciendo en las portadas de ciertas revistas junto a los ídolos de la TV, las modelos más cotizadas, las bandas de rock and roll, los editores de libelos, las animadoras de programas infantiles, los empresarios de la coca y todos los hombres del presidente. Dado que es preciso emitir un juicio, me pronuncio en favor de los siguientes libros: *En el alto desierto*, de Gloria Ghisalberti, por la soledad que resplandece en sus páginas evocando algunos versos de Emily Dickinson y el clima de *Wuthering Heights*. *Enuoce* de Luis Thonis, a pesar de las erratas y las errancias del texto. *La ansiedad perfecta* de Daniel Samoilovich, por su minucioso trabajo del lenguaje, por que es natural que me guste el libro de un amigo y entiendo que sería una injusticia no mencionarlo alegando que dirige *Diario de poesía*. *El viento de la luna* de Ricardo Molinari, porque, cualquiera sea el resultado de la encuesta, nadie podrá dudar que se trata de un poeta. Hago constar que no he leído aún *Exvotos*, de Edgardo Russo, del que tanto se ha hablado este año, ni *Apuntamientos en el ashram*, de Hugo

Padeletti, cuya excelencia hoy por desdichado.

★ JORGE ISAIAS: *Apuntamientos en el Ashram* (Hugo Padeletti), *Flor azteca* (Graciela Cros), *Antología poética* (Joaquín Giannuzzi), *Mandatos de octubre* (Mauricio Trenti), *Cria de cuervo* (Carlos Echevoy), *A capella* (Estela Figueroa), *La caída* (Oscar Gavotti).

★ CHRISTIAN KUPCHIK: Amparado en el sacrosanto manto de la distancia, me veo obligado a centrar la elección entre el intenso maná poético argentino en las manupías de una peculiar Trinidad Profana. Responden a la misma las siguientes estrellas del malhadado sur: a) los paisajes felinos/fluviales que emergen de las *Viajeras del beleño*, de Claudia Melnik, cuyo exuberante maquillaje visual transporta al transeúnte a nuevas dimensiones sensoriales; b) la colorida sonrisa de un *Titere sin cabeza* atribuido a los oficios musicales de Delia Pasini; y c) la tensa ansiedad que ejerce *La calma* de Irene Gruss, en el tejido que traman patos y heroínas de un mundo tan palpable que acaba por clavarse como una estaca en el corazón del vampiro más querido. Ya instalado en tales alturas, quisiera rescatar también la viril austeridad del *Cerro Wenceslao*, del no menos viril Rafael Bielsa, mentor de una orografía poética significativa a la que le ha llegado la hora de ser rescatada de la letra indiferente de la crítica. Esta elección (como todo lo sagrado) posiblemente sea imperfecta. Esta elección (como todo lo profano) posiblemente alcance el paraiso de la duda o el infierno de la certidumbre, pero en todo caso no merece el purgatorio de inscribirse en un nuevo callejón sin salida de la palabra en verso. Amén.

★ LILLIANA LUKIN: *Paisaje y otros poemas*, de Julio Salgado; *Titere sin cabeza*, de Delia Pasini; *Camafos*, de Susana Poujol; *La jaula bajo el trapo*, de María Negroni. Porque son escrituras que me interesan.

★ FRANCISCO MADARIAGA: *Itinerario del fuego*, de Graciela Nidia Aráoz; *El cielo tan temido*, de Fernando Sánchez Sorondo; *Forma oculta del mundo*, de María Rosa Lojo; *Paisaje y otros poemas*, de Julio César Salgado; *Oscuro tierra*, de Pablo Narral; *En el alto desierto* de Gloria Ghisalberti.

★ JOSE LUIS MANGIERI: En primer lugar destaco la aparición de un nuevo sello editor de poesía: "Bajo la luna", que en Rosario acaudilla la poeta Mirta Rosenberg (*Madam*). Además, la presentación de una nueva revista del género, esta vez en Neuquén, que dirige el poeta Ricardo M. Costa (*Casa mordaza*). Y en Mendoza, la editorial "La soapilla" se inicia con el libro de poemas *Persona* de Luis A. Villalba. En cuanto a esta verdadera cabalgata de opiniones que instiga anualmente *Diario de poesía*, por razones de modestia mayor evitaré mencionar títulos de mi colección. Eso sí, vale la pena reparar en el alentador hecho que supone la reedición de un título de autor argentino: *Circe*. (Sigue en pág. 26)

Hugo Padeletti

## Apuntamientos en el ashram

ODA

No cubre el año todo inmóvil hielo  
las llanuras armenias, dice Horacio,  
ni siempre llora el Fresno su follaje.  
Ni siempre, sé, procura el mismo celo  
la misma forma, siempre el mismo espacio  
la misma dicha. Hay miedo y hay coraje.  
Hay cadente virtud de la verbená  
y el agua y, como hay feria y hay faena,  
suben la llama y la azucena, baja  
la ilusión con la edad.

Cuna y mortaja  
—a todos por igual y diferentes—  
y entre las dos, menguantes y crecientes  
diversas, son las fases del destino.  
"La partida fue oscura y el camino  
será de gloria; a veces, en la historia,  
hay cumbres que degradan la memoria  
y sombras que esclarecen el olvido;  
en la victoria el ánimo advertido  
cosecha espina, rosa en la derrotá',  
decían, tantas veces la esperanza  
con el esperado, el filo con la herida  
se cruzan. ¿Como robe la bellota,  
oculta permanencia la mudanza  
y apertura la muerte de otra vida?

Si todo es de otro modo,  
entonces todo es nada y todo es todo:  
en el grano el granado, la granada,  
rubi, colmena, sangre y escocada.  
La piedra que buscaba el alquimista  
está, con cualquier nombre, ante la vista;  
no el secreto, la forma solamente:  
quieres asirlo, es otra diferente  
y es la misma; es todos los metales  
y es, bipolar e incorruptible, el oro:  
impotencia y poder, gloria y desdoro.

Es cierto, cuando busco en lo que veo  
lo que todos buscamos, ni el deseo  
ni la intención aciertan en la cosa;  
sí, a menudo, en la espina. Milagrosa,  
gratuita, fiel, oscura medianera  
de luz, siempre vecina y extranjera,  
de pronto, en el extremo, está la rosa.  
Así también, a veces, el Edén  
está todo en fragar una sartén  
—fray Lorenzo, por cierto, lo sabía—  
y a veces en comer una sandía  
como si fuera todo.

Como es,  
entonces: que la espera es pera,  
que esfumar es fumar, que espuma es puma  
son misterios, no juegos de la pluma,  
si todo es todo en todo lo que es:  
la escala es cala, hay cal en la escalera,  
vela es novela, este verano es Jano  
y el destino la palma de la mano.  
Si Dios es trascendente, sólo Dios,  
el que teje la urdimbre con la trama,  
conoce cómo es uno siendo dos  
—y cero— cuanto arde con Su llama.

Este árbol, con todo, que sería  
pino y espino, pampa y cordillera,  
es sólo mi palmera; esta bandera,  
que es argentina, sabe su frontera;  
esta moneda que le presto es mía.  
No hay nada más seguro que la fría  
sentencia que gobierna esta impostura.  
¡Solo rendido el colmo de la impura  
conciencia acaba el mí y empieza el Buda  
o fray Lorenzo? Antes ¡sólo hay duda  
y afirmación, destino persistente,  
secuencia de ratz y de simiente,  
dicha y desdicha!

Es cierto, su follaje  
no siempre llora el Fresno, ¡habrá coraje  
frente al colmo? Se va sin duda el cano  
señor del frío pero está el verano.  
¿Habrá siempre verano y siempre invierno?  
¿Siempre habrá de algún modo cielo e infierno?  
Todo está dicho, todo ya es amargo  
o dulce, pero vuelve y me abastece  
de lugares comunes, repetibles,  
aunque sin fondo, acaso reversibles,  
sin embargo.

Hugo Padeletti nació en Alcorta, Santa Fe, en 1928. Publicó *Poemas* (1959), *Poemas 1960-1980* (1989), *Parlamentos del viento* (1990) y *Apuntamientos en el ashram* (1991).

(Viene de pág. 25)

de Víctor Redondo. De los colegas señalo: *Tiere sin cabeza*, de Delia Pasini; *A capella*, de Estela Figueroa; *Cerro Wenceslao*, de Rafael Bielsa; *Abacerta*, de Néstor Groppa; *Días de seda*, de Ursula Le Guin (traducción de Diana Bellessi) y *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli*, de Diana Bellessi. Más dos antologías: *Nueva poesía jujeña y Poesía patagónica*. Otra vez, un buen año para el género, de cuya feliz y robusta exigencia apenas muestran hilachas los suplementos culturales, agobiados por testimonios y estudios coyunturales.

★ J.C. MARTINI REAL: Que dos poetas mayores de la poesía argentina, como Ricardo E. Molinari y Hugo Padeletti, hablen de la revelación en el tramo de la letra, más allá de la mística que profesan, no es casual, ni tampoco sucede con frecuencia. *El viento de la luna*, libro que reúne los últimos poemas de Molinari —tiene en la actualidad 94 años de vida—, muestra hasta qué punto el tono lírico, romántico, resume el itinerario de toda una experiencia en torno a la escritura. Paradójicamente, Hugo Padeletti da a conocer *Apuntamientos en el Ashram*, su ópera prima, ahora aumentada y corregida, que expone la consistencia de un estilo, tan personal y deslumbrante, que no hacía falta aclarar el período al que pertenece el poemario. Cada uno en lo suyo, de diferente manera, parecen decir que no hay final ni principio, allí donde la poesía es convocada por un hecho íntimo, pero que trasciende como una causa impersonal. Molinari y Padeletti se aferran al "yo" gramatical, aunque el sujeto poético se diluye en persecución de la belleza y queda expandido en la trama de las palabras que lo sostiene: ¿cómo la lucidez, por encima de la creencia, se convierte en objetividad a través del fenómeno de la escritura?, es una pregunta que sugieren ambos libros.

★ CLAUDIA MELNIK: *Cerro Wenceslao* de Rafael Bielsa da la sensación de que el yo que recuerda es un yo fantasmático; lo real no quiere aparecer allí sino en la más cruda de sus versiones: la inanimada. Una de las cosas que más me atrajo fue el juego de luces que hay en este libro: "fuegos al pie de la escalinata", "olas de luz de lava", "resplandor de mármoles". El libro me pareció exquisito, por su fuerza centrípeta, endógena, un estado de gracia reconcentrada que anima objetos, mirando su imposibilidad gravitatoria. *La calma* de Irene Gruss es la calma de quien sabe que dice sin veladura lo que piensa. Me gustó por su crudeza, pero también por el humor, su tono coloquial y sencillo vuelto a su centro, al corazón de la experiencia. Tengo la impresión de que alcanza mayor profundidad en los poemas más largos, donde el efecto inmediato que producen los poemas cortos se desplaza por una proposición más "metafísica". El gran valor de *Tiere sin cabeza*, de Delia Pasini, reside, a mi juicio, en la sensualidad de la sentencia, en un tono que fuga materia remota, la inmolación del poeta. Reescribir la historia de la

Rafael Bielsa

## Cerro Wenceslao

### ESCRITURA DE UNA CARTA

Como si un cántiz apesadumbrado le hubiese  
estallado bajo la nariz  
—dados de polen amarillo, brazos que giran  
sobre fondo blanco—,  
como si una procesión de personajes de linterna  
mágica  
lo requiriese, lo llamase a gritos,  
personajes huérfanos y sin fortuna,  
después de que brotara un géiser  
de la tierra,  
como si la leve luz concedida  
a los ojos  
segará las columnas a la altura del capitel,  
trémulo de amor y de furor y de imprudencia  
escribe una carta que enviará  
a un hermano.

### ALGUIEN QUE LEE A CALIMACO (Celos)

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

### CANCIONES DE CARAVANA

El sol era abrasador, a pesar  
de la hora,  
y había por allí sillas de mimbre, reposeras  
laqueadas,  
y el viento sacudía los grandes toldos color de  
pavo real  
(oigo esos golpes).  
A un balcón empinado, en forma  
de pecho de oca,  
se asoma mi madre; pestañas  
blancas de polvo,  
pasos  
por la calle estrecha.  
De atrás de los ricinos llegaban  
canciones bárbaras  
de caravana;  
no recuerdo haber necesitado menos  
en otro momento de mi vida.

### CERRO WENCESLAO (autorretrato)

Una habitación vacía; allí  
me sentaba  
a escuchar los ruidos que provenían de los  
trabajos  
en el patio,  
a entrever el escondrijo  
sobre los cerros violeta.  
Había un costado de mi rostro, atravesado  
y duro como un eje,  
que el viento hacía temblar en la ventana.  
Después estaba la silla, en un ángulo,  
las blusas y las enaguas dobladas con alcanfor.  
Y el serrar de la madera, en el patio,  
y la visión del rostro, la más atroz, la más  
simple.

Rafael Bielsa nació en Rosario en 1953. Publicó *En mayor medida* (1979), *El sol amotinado* (1980), *Un rumor descalzo* (1981), *Palabra contra palabra* (1982), *Tendré que volver cerca de las tres* (1983), *Espejo negro* (1988) y *Cerro Wenceslao* (1991), todos bajo el sello rosarino El Lagrimal Trifurca. Reside desde hace años en Buenos Aires.

Mirtha Defilpo

## Matices

### DOS SIGNOS PARA EL CREPUSCULO

"Lo verdadero en bruto  
es más falso que lo falso"  
Valéry

Desde un lenguaje bárbaro  
a signos sin cabestro  
fiar las claves de un instante matherido.

Y por buen uso del trovar  
gravite  
el huevo de la historia en el silencio.

### ESTADO DE GRACIA

En la obra de la forma  
a cada quien su parte.

De las partes

reclamo mansamente  
las dos piernas.

En su revés  
andar cría raíces.

### ABREQ AD HÁBRRA

Preguntar al cuadro  
si la luz  
tiene el preciso dibujo de su horario.

Es profundo el verde

El centro  
tinta de oro de un tejido

Brilla el sol:

Si remonta la curva  
o la desliza mediante meridiano  
no lo puedo saber

Y pierdo el tiempo  
abreviando el proverbio del espacio:

A teja vana  
sin rosa de los vientos  
oculta dos destinos sin albergue.

### DESORDEN DE ASIMIENTO

"Quien negocia con un déspota,  
él es realmente su esclavo por  
más libre que se crea."  
Sófocles

¿Y no más  
que el Logos sea el Padre?

No juega los motivos  
del cazador implícito en el tigre  
de los buitres impresos en los prados.

Mayorazgo vacío de la especie  
su grimorio de letra filicida.

Más delira  
más pregona la zozobra  
circundada de emblemas interinos.

Luego  
qué mujer  
no va en huida  
o emplaza su furor y su desgracia:

De los dos  
sabe al cabo  
cuál deviene sin cómplice  
humillado.

Mirtha Defilpo nació en Buenos Aires en 1944. Publicó *Después de Darwin* (Último Reino, 1983), *Malezas* (Último Reino, 1985) y *Matices* (Libros de Tierra Firme, 1991)

Edgardo Russo

## Exvotos

## LLAMA AL AMOR LA SOMBRA QUE CARECE

Llama al amor la sombra que carece  
cuando sobre una vela se pasea  
dulce cuerpo soñado que se incendia.

## BIFIDA ALMA O ESPEJO DE LA CARA

Bífida alma o espejo de la cara.  
Vinagre a la insaciable sed, caricia  
si en el lugar impropio pobre estaca.

## SI ROJA RAJA SANGRA EN POBRE LIENZO

Si roja raja sangra en pobre lienzo  
en la aceitada sed o en el vacío  
sombros suele vestir el bulto vello:  
botella rota zanja ese baldío.

## SE EXHIBE EN ESE ALTAR UN GENUFLEXO

Se exhibe en ese altar un genuflexo  
sazonado pernil con mandolina (Ingres).  
Un cornudo cordero con baldío  
sobre mesa dispuesta para el hambre.

## ANTE INCENDIADO ALTAR DE AMOR

Ante incendiado altar de amor  
no hay pierna en la baraja de la mano.  
Reina de Corazones (bien lo sabes):  
bajo esa manga un as es nada.

## GERONTION

Here I am, an old man in a dry month,  
Being read to by a boy, waiting for rain.

T.S. Eliot

Si de la vida un párramo se aduna  
florece silvestre la verbena,  
ardida de una parra que medra bajo tierra  
zarcillos en un tronco simulado seco.

## PAPAGAYO II

Como el gallo del tango  
o la mujer que el tango  
compara con un gallo  
se despluma en la hamaca:  
el cuello picoteado.

El sábado a la noche  
le dan pan mojado en vodka.  
De allí su locuacidad dominguera:  
canta lo que no sabe  
dice lo que no debe.

El lunes de madrugada  
flotan en el bebedero  
plumas fosforescentes:  
azules, verdes y amarillas.

Claudia Melnik

## Viajeras del beleño

## OMAMA CHRISTINE

Algo como una uña, semejante a la navaja de Abraham,  
al pinche de jugos de aquel casquete abominable  
de la ómama Christine.

Algo delicado, esa fina punta de corcel asesino,  
asteagueada  
en un estómago endomingado de terror.

Algo que perfora el silencio,  
la punta aguda, cítrica,  
asfíxia.

Como faisana en cópula,  
la vena de cuchillos, raya punzante, agujero de espasmo y  
quijada, el pinche histérico,  
me engarzan en monograma teutón.

La noche de los germanos habita en mis dientes.  
Una pletórica y avasalladora ironía,  
un desfile de rapaces nocturnos  
convertidos en ánimas blancas,  
otro tifus que me abandona al estupor  
del almidón en la sangre.

Le tengo miedo a esa caballería alemana, ómama.  
Debo recostarme, aspir la noche,  
descansar.

¿Cómo morderé ese sueño, abuelita?  
De pequeña no mordía, se me salían los dientes.  
Y ellos, exoftálmicos y aventados,  
salían de mi boca  
en ráfagas e impulsos.  
sin pudor vociferaban en mi cuerpo, como bastidor,  
y luego partían en evidente despilfarro.

Esas noches, ómama, donde nadie intercedía por mí.

Son las fuminationes de la noche, pequeña.  
Aun que sabía que existía un surtido de fluidos  
que liberaba a los pájaros  
y me abandonaba a la invasión.

Nadie sale de tu boca por el sueño,  
son sólo vecindades amables, burbujas, o tal vez  
tus propias palabras mientras duermes.

No, ómama, no fueron mis palabras. Jamás serán mi agua de olor.  
Ellos viajan en éxodo desde el Elba  
por mis dientes  
hasta el depósito de ocultismo familiar.

No pude tenerle, quieta, contemplando la luna,  
abuela de ojos bálticos.  
No pude acariar sin temor  
a la peregrinación de ancianos  
desde tu blanca voz hasta mis piedras.

Omama, si pudieras coser  
mo vestido a lunares  
en la Singer,  
filo, la aguja, atraviesa.

Soy la dama del lago, sin dientes, sin vestido, ómama Christine.  
Soy el cráter de una explosión intrusa,  
las láminas de fuego de un águila imperial  
que lame los cadáveres.

Acaba de una vez con tu síntesis,  
con tu coma,  
acaba con aquella manía de ausentarte por las noches,  
acaba, acaba, la noche.  
Síntame a la orilla de un bosque,  
apriétame las sienes, define, cierra  
la inmensidad.

fundación del yo bajo el efecto de la indignación de una "fundación maldita" es una nueva epopeya que devuelve esa tierra, si no a sus primeros habitantes, a la cuencia del lenguaje. Tuve la oportunidad de leer *Las nubes*, de Guillermo Piro, libro aún inédito y maravilloso. Escuché los poemas de María Moreno, que me resultaron interesantísimos y bellos. El libro *Matices*, de Mirtha Defflo, aunque su acceso no me resultó fácil, me pareció firme, fuerte y sensible.

★ RODOLFO MODERN: *Paraiso en tinieblas*, de Liliana Díaz Mindurry. *En el alto desierto*, de Gloria Ghisalberti.

★ JORGE MONTELEONE: De los libros que pude leer recuerdo: *Laboratorio central*, de Alfredo Veiravé; libro final, que perfecciona el orden circulatorio y expansivo de los anteriores y *Apuntamientos en el ashram*, de Hugo Padeletti: libro inicial y, por ello, anacrónico, que induce cierta atemporalidad de la poesía posterior. Rara ambivalencia de la lectura: placer de hallar en las variaciones la recóndita confirmación de lo mismo o la diversa novedad de lo único; tristeza de percibir en las mutaciones lo irremediadamente ido. Me interesó también el efecto de subjetividad, articulada en voz femenina, que producen *Forma oculta del mundo*, de María Rosa Lojo (como máscara y agonística de lo escondido); *Vida de living*, de Tamara Kamenszain (como superficie del lugar común, sentido suplementario en el seno de lo familiar) y *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli*, de Diana Bellessi (como pluralidad de voces en cierta épica y política del gineceo). En fin, *Eunoe*, de Luis Thonis, libro de belleza excesiva y hermética, de epifanías y jactancias de soledad, me produjo el deslumbramiento irritante a los ojos —no me importa la hipébole— que siento al leer algunos *Cantos* de Pound.

★ HUGO PADELETTI: De los libros de poesía que he leído este año retengo cuatro, que mencionaré sin orden alguno. Empiezo con *Exvotos* de Edgardo Russo (después de *Reconstrucción del hecho* una presencia poética insoslayable). De las tres partes de que se compone el libro, los prietos y barrocos endecasílabos de la primera ("Exvotos"), las perlas exudadas por los libros ("En la biblioteca") y la de forma más libre, "Animales en la casa", prefiero esta última: "Murciélago", "Papagayo II" y "Vampiro" son poemas de antología. En *La ansiedad perfecta* de Daniel Samoilovich atrae la esmerada artesanía de lo objetivo —como de reloj o taracea— que pone en buenos versos ideas poéticas que parecen nacidas —lo cual no es necesariamente peyorativo— antes que el verso. Sobresalen los poemas breves. En algunos de los otros, incluso en un poema como "La cáscara", que se salva por la astuta cita que lo cierra, interfiere un poquito lo incidental. Pero aquí también hay poemas de antología. Cito al pasar, sin elegir: "El pavo real", "Agosto", "La flor del cardo", "Autorretrato", "La herencia", "El cenejo" (Sigue en pág. 28)

Edgardo Russo nació en Santa Fe en 1949. Publicó *Poesía y vida: sobre un panfeto de Gonbrouicz* (ensayo, 1986), *Reconstrucción del hecho* (poesía, 1988) y *Exvotos* (poesía, 1991).

Claudia Melnik nació en Córdoba en 1959, pero reside en Buenos Aires. Hasta la fecha publicó *Furia de Asia* (Ed. Último Reino, Bs. As., 1987) y *Viajeras del beleño* (Ed. Último Reino, Bs. As., 1991).

(Viene de pág. 27)

que burló a Aristóteles", "Discusión". Menciona a continuación *Mitologías*, de la poeta rosarina Lina Macho Vidal. Se trata de poemas bien recortados, dedicados casi todos a poetas, con acertadas citas a los mismos, salvo en el dedicado a Verlaine donde, por exceso, consigue el efecto contrario. Señalo los dedicados a William Blake y al excelente poeta rosarino Willy Harvey, que terminó sus días pidiendo limosna en la puerta de la catedral. Quisiera referirme a *Vida de living* de Tamara Kamenszain, pero no puedo releerlo ahora porque lo he prestado. Recuerdo que me llamó la atención, en esta original poeta, la importancia que concede a la métrica en detrimento del ritmo. La métrica, como sabemos, es la pauta más o menos rígida de sílabas y acentos; el ritmo es el aliento que va de pausa a pausa del sentido, saltando, por encabalgamiento, de un verso a otro. A mi juicio, cuanto más rico y diferente de la métrica sea el ritmo, mejor la calidad del verso.

★ DELIA PASINI: Durante 1991 disfruté, con variado interés, de la lectura de algunos libros que renuevan mi convencimiento de que la voz poética, a pesar de artificios ingeniosos y laboriosamente estructurados, sólo surge del desgarramiento, que hace estallar un valor de verdad allí donde se instalaba la convención. *Camafos*, de Susana Pujol, cuya gracia no soslaya la melancolía, escenifica la degradación; *Cuaderno nocturno*, de Jorge Quiroga, revive los disfraces con que encerramos los sueños que ya no podremos recordar; *Voces en el sueño de la piedra* de Héctor Freire, busca en los elementos "las llaves de los mundos"; *En el alto desierto*, de Gloria Ghisalberti, resig-nifica la vida en ese lugar extremo de metáforas; *Viajeras del Beteño*, de Claudia Melnik, con su lenguaje a modo de cuchillo para escarbar un origen irremediablemente emponzo-nado. Quisiera destacar el último libro de Luis Thonis, *Eunoe*, de conmovedora profundidad, que revela, si no "la vía del Paraíso", la urgencia del escritor por descifrar los dogmas de la cultura, explícitos o no, cómplices de todo exterminio, y la necesidad, ineludible para la mejor literatura, de excluirse de la complacencia. Debo mucho a la lectura de este libro que me ha dado, como ningún otro, la posibilidad de *comprender*.

★ NESTOR PERLONGHER: *Vida de living*, de Tamara Kamenszain. *Poemas inéditos*, de Nicolás Peyceré *Eunoe*, de Luis Thonis.

★ GUILLERMO PIRO: Me gustan los libros que se parecen a sus autores. *Viajeras del beteño* y *La calma* son a la poesía lo que el dibujo a la pintura o los apuntes de viaje a la novela. Son, antes que nada, diarios. Diario íntimo cuando Irene posa su mirada sobre una piedra. Diario de a bordo cuando Claudia atraviesa la zona italo-turca de la calle Reconquista o cuando espera. Hay una mirada de Claudia sobre la espera. Una mujer supone que espera a un hombre con el

Gloria Ghisalberti

## En el alto desierto

### JUNTO AL PERFIL DE ESE PERRO

En memoria de Dylan Thomas

*Sonrisa del padre sigue en el viento Ayúdame a cruzar*

*Cruzar el mar de las hostilidades Llegar al valle de la infancia*  
Es preciso Cruzar  
puño voraz en el pecho niebla memorias clandestinas memorias  
/del miedo  
memorias de la desventura error confusión

*Pueblo recibe hostile pueblo gris cielo gris trazo gris*  
viento viento aterida música antigua bosta seca arrastrada a mis  
/pupilas  
secas  
secas porque voy a cruzar

*Yo oso cruzar —conozco aviones que galopan lejos y vuelven y*  
/vuelven—

*Osar cruzar llegar*  
al valle de los ibis —rapsodas voces de oboe navegando el cielo—  
valle que recibes —en todas partes el mismo aeropuerto—

*Reposar en el valle*  
junto al perfil de este perro —eres todos lo perros—  
fauces riendo conmigo en los veranos  
atenuaban las humanas miradas de medusa  
tu perfil lobuno

*Saludan unos rayos quietos ojos de agua*  
murmuran retrocede el desierto  
huele el verde dormitan los flamencos besos llegan por el aire  
olor a pan desde la vieja cocina sonrises desde allí padre  
desde el jardín  
desde el sillón de siempre  
desde tu muerte

*Intactos de silencio y puras gravedades los callados pastos azules*  
con sus milenios pesan sobre hombros sorprendidos

*Un cosmos de brisas suaves se abre paso*

*Pero he abandonado el vestido de la maravilla*  
ceremonias —despedidas al sol cada noche— ya no repetidas  
presenciar su decline junto al perfil de ese perro contra un delirio  
/de rojos  
Soledad de una frente entre las lilas oscuro esplendor de una frente  
las manos de la lluvia te alivian y los fósiles marinos brillan  
al ojo del desamparado en el cenáculo tendido del anochecer quieto

*Pero un cosmos de brisas suaves se abre paso*

*Deseos oscilantes perderse en la rotunda calma animal*  
no rastrear más (¿qué rastros persigo?) entre piedras gentes  
/aerpuertos  
descansar ese momento de la fogata en la costa y aguardar  
que se presente la sonrisa de algún dios

*Un cosmos de brisas suaves se abre paso*

*Pero las fuerzas ya no son*  
cansancio de cruzar  
cansancio de llegar  
este mar es muy fuerte

*En el valle de los ibis*  
junto al perfil de ese perro

Gloria Ghisalberti nació en Santa Cruz en 1941. Escribana, poco o nada ejerció su profesión y cursó estudios de antropología en la UBA. Vivió en Suiza e Inglaterra, donde asistió al London College. Actualmente reside en Capital Federal y en la zona del Río Pinturas, localidad de Perito Moreno. En septiembre de 1991 publicó *En el alto desierto* (Ediciones Ultimo Reino).

Delia Pasini

## Títere sin cabeza

### VISPERAS

*Un mosquito muerto dejó su huella en el papel*  
y pienso, irremediablemente, en Katherine Mansfield.  
Jamás dejaría un tintero al alcance de una mosca  
condenada a morir de un golpe de palmeta.

*Zafadurias de Varèse hay esta noche*  
cuando la estufa irrumpe el destemplantar  
y es sagrada y profana al mismo tiempo  
la música que pasan por la radio.

*Ninguna salvación.*  
Ninguna pena donde entibiar la punta de los dedos  
en el solaz de alguna ausencia.

*Y había sido tan remoto ya,*  
teñido de irrealidad,  
algún momento cuando la sonrisa apacentaba  
un mundo que parecía promisorio.

*Recuerdo una veleta sobre una cúpula del barrio del Congreso*  
y también hombrécitos que martilleaban un reloj,  
hora tras hora.

*Observaba el desfile sentada sobre los hombros de mi padre.*  
Temía el aliento de los bellos,  
la cercanía de los cascos,  
los sables envainados de momento,  
el estruendo del tropel precipitado a su destino.  
Los ceros impedían el paso de la gente absorta en  
los morriones y en los cueros.  
Ya no una calle cotidiana  
el escenario marcial del desvarío.

*El gallo de metal preanunciaba el ciclo de los vientos.*  
Todavía no era música que habría de extinguirse  
en vigilia sembradas de voces en destierro.  
La figurita temblaba a merced de las tormentas  
y era remota su silueta y también permanente.  
Pero el mayor de los misterios,  
el que deso intacto para siempre  
es el autorretrato en un papel en blanco,  
colgando de un caballete de pintor  
y que uno firmó: Antonio Moro.

*Allá, en el Prado, el rostro de Moro respondía*  
a su inscripción,  
y se ocultaba, descifrable.  
¿Fumaría en pipa y sería rechoncho y embreado como el  
gentilhombre de Rembrandt?

*¿O de perfil adusto, complaciéndose en la salvación*  
por el castigo?  
Creería, sin duda, en la desnudez del hombre  
frente al eco.  
Creería en el holocausto convertido en  
dogma de soldados.  
Creería en la armonía de imaginar partiendo de la nada.  
Y pudo ver cómo los tonos y matices armonizaban  
entre sí su sinfonía.

*Por aquel entonces, el descubrimiento quedaba prendido a las*  
/palabras.  
No sabía aún que el horror tiende a permanecer inominado.  
Porque el mundo estallaba en sensaciones  
y se ofrecía y se alejaba.  
Todavía sin la fatídica sentencia de fundación  
como un campamento precario,  
sin destino.

*Con los años, la asimetría destruyó a las figuras.*  
Otros los ojos posándose en los restos.  
Es posible pensar el temblor sobre el paño  
de quien inscribía un universo  
e ilusonar el deseo de otras bocas  
ante el tañido ineludible de un campanario en ascuas.

Delia Pasini (1947) lleva publicados cuatro libros de poemas: *Un decir se repite* entre mujeres (Calidón, Bs. As. 1979), *Los peces de ceniza* (Ed. Sudamericana, Bs. As., 1984), *Adiós en el original* (Xul Ediciones, Bs. As., 1985) y *Títere sin cabeza* (Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1991).

Luis Thonis

## Eunoe

## LUCRECIA

*Privada de la noche que hay en la noche  
otro destino en otro canto  
hiedra que se enreda al ropaje  
ímpetu ciego entre guirnaldas trémulas  
¿Por qué los himnos ya no susurran  
el tablado o vacío  
y toda parábola más que sol, imperio  
es tiempo, noche, oportunidad...?  
Nada en el tiempo está falto de sentencia  
salvo esta noche: morir de arena  
es partir más de dos veces  
morir en una playa es atisbar  
la región más interdicha  
el saludo de Jonás al seal  
Cambiar en pleno aire  
nacimiento por muerte  
mientras el séquito de los días  
no disminuye, ni se recuerda  
se une sin freno a la extraña fiesta  
de la perpetuación de dos sangres  
en la que el puñal es el heredero  
la voz de la mujer más triste  
no trae otras, onda de damasco  
suenan en una ola anterior  
a todo cetro y hora presente  
un eco guarda el acero  
disparez olas de una playa vacía  
un rayo helado recuerda lo gélido  
hay boca llena de sal  
de un animal que todo lo contempla  
pero no mira: un asno virgen  
Esto ha sido la violación de un canto*

## ENTIERRO DE LA DONCELLA

*Caminó entre los montes  
acariciando un mar  
dejaba a flor de aguas  
signos de un despertar  
ella que cruzó  
mares de fuego  
descifró unos signos  
entre tierra y cielo*

*Hachar los montes nos impide ver  
sueno que Juana dice conocer  
Juana, Juana, dinos qué ves  
por qué se encienden tu pelo y tu piel*

*Venimos de Flandres  
sólo sabemos hachar  
Juana dinos  
qué es lo que vendrá  
Sólo tenemos brazos  
mira nuestras manos  
de los bosques a la guerra  
venimos y vamos*

*Hachar los montes nos impide ver  
sueños que Juana dice conocer  
Juana, Juana, dinos qué ves  
Normandía están tan roja  
como tu pelo y tu piel*

*Doncella de Orleans  
tu rostro se nubló  
tal vez hablabas  
en los brazos de Dios*

*Doncella de Orleans  
él te entendió  
esmeralda de mayo, turquesa de junio  
te fuiste sin decirnos un sí, un no*

*Juana, Juana, te enterraré  
más allá de los montes  
que nos impiden ver*

Luis Thonis nació en Buenos Aires en 1949. Publicó *Siglo de Manos y la Criatura* (1987) y *Eunoe* (1991), ambos bajo el sello Último Reino.

Jorge García Sabal

## Tabla rasa

## SOLEDADES

*Es confuso lo que uno podría ser  
para otro cuando uno no conoce  
aquello que oscuramente quiere,  
pero sabe que lo perderá; como algo  
que no está sino en uno, que hace daño,  
pero como uno se hace daño a sí mismo;  
que humilla y da miedo. Un miedo  
que parece una pregunta de inicio  
y despedida; mejor: un permanente adiós.  
Es confuso; después uno vive la vida  
lleno de miedo ante su piel, un miedo  
de murciélago solo encerrado en una casa  
de luces, un miedo como una mancha oscura,  
otro.*

*Y pasa el tiempo y de a poco uno  
va cambiando palabras intrascendentes  
o palabras de búsqueda cada día, y  
de a poco quita los espejos, descuelga  
los cuadros, vende los muebles de la casa.*

*Con las puertas arrancadas, las ventanas  
abiertas, agachado en un rincón lleno de frío,  
uno termina preguntando a uno ¿qué vio? ¿qué?  
¿quién?*

## MANIOBRAS

*Ahora esa mujer habla del mar.  
Sorpresiva, casi sin voz, dice y mezcla  
unas palabras incomprensibles, ajenas.  
Dice y tartamudea que el mar, que la noche,  
que un día, que pájaros, que el amor  
y el silencio del silencio, que la muerte.  
Dice y se va, como si nada.*

*Que sea así. Prefiero que no esté  
con sus anuncios inconsolables y emigrada,  
sin respuesta —mientras la vida avanza  
a grandes pasos, lejos de uno— vuelta  
y mire, lúcida, un objeto material  
hecho de un grupo de palabras abstractas,  
de nombres propios y voces:*

*sólo una escritura en voz baja, hecha  
de arrepentimientos, agregados, decepciones.*

## PASANTE

*Que parezca que se ha plantado. Que parezca  
que hay árboles en el jardín y flores y también  
mala hierba. Que parezca que se plantó y creció  
un árbol y flores, hierba. Que parezca, siempre,  
porque es verdad, que hicimos lo necesario para  
alcanzar, ahora, a esta hora, lo que somos:  
un desvío, algún remordimiento.*

## EN LA VENTANA

*Los patos, al amanecer, se van. En vuelo  
despiden el agua, la escarcha, el musgo.  
Los patos son como peces tranquilos  
que no creen en el anzuelo; son patos,  
solos, y sólo saben de la escopeta que mira:  
por eso vuelan hacia ninguna parte, por eso  
golpean, como a una puerta, el aire.*

## FINALES

*Podemos dejarnos caer y llorar  
ahora  
después de muchos años  
en este instante  
podemos  
caer y llorar  
dejarnos  
hasta que la piel cambie  
y duela  
al oído la voz  
a la lengua la lengua  
y como peces  
junto a los fríos húmedos cuerpos  
de otros peces  
dejar que llueva  
un rencor*

Jorge García Sabal nació en Balcarce, provincia de Buenos Aires, en 1948. Publicó *El Fuego de las aguas* (1979), *Figura de baile* (1981), *Mitad de la vida* (1983), *Lugares propios* (1987) y *Tabla rasa* (1991).

cual soñar es mejor que vivir. Desafío a quien pueda escribir con tanta desazón, tanta agitación, tanta confusión. Hay demasiadas cosas que decir. Sería como hablar del brillo de las facetas de un diamante. Son auténticos y naturales. Ahora bien: esa autenticidad corresponde en ellos a algo muy preciso: estas mujeres hablan de lo que conocen. Escribir consiste en escuchar con los oídos el sonido de nuestra propia voz, que estamos acostumbrados a oír con la garganta. La poesía no es una cosa y la vida otra. Ellas viven su propia poesía. Un día vi a Girri entrando con su pequeña carpeta en las oficinas de la editorial Corregidor: cualquiera hubiera dicho que entraba en una compañía de seguros.

★ SUSANA POUJOL: *Vida de living* de Tamara Kamenszain. *Eunoe* de Luis Thonis. *Tiere sin cabeza* de Delia Pasini. *Aguas aéreas* de Néstor Perlongher. *Viajeras del beleño* de Claudia Melnik.

★ MARTIN PRIETO: Dígamos: los poemas de Samoilovich, pero los del Samoilovich mentalista, inteligente, y no los del sentimental ni los del músico. Además, algunos poemas de *Flor azteca*, de Graciela Cros, los más limpios: "Instantánea", "Jazmines", y algunas cosas de los más "sucios": "Flor azteca", "Galán venezolano". Los poemas de Bizio, de *Paraguay*, por una hora, o un poco más. Y un poema que loco Carrera en un encuentro de poesía, que hablaba por allí de una mujer con una toalla anaranjada en la cabeza: el poema, Carrera leyéndolo, y la toalla anaranjada.

★ ROGELIO RAMOS SIGNES: Los cuatro libros que verdaderamente me conmovieron en 1991 lo hicieron con fuerza y prepotencia; confirmando otras cuatro sospechas previas. *Abacerta*: Néstor Groppa sabe que el libro de poesía no es sólo la poesía contenida en él, sino la simbiosis de esa poesía con el continente que la alberga. *Abacerta* es un objeto poético perfecto en su concepción. *Viajeras del beleño*, de Claudia Melnik: como tengo la tranquilidad de haberle recomendado la lectura de *Furia de Asia* hasta a las piedras, fui el primero en respirar aliviado cuando estas *Viajeras* vinieron a socorrerme en lo que hasta este momento había sido uno de mis exabruptos. No sé que libros habrán elegido para esta encuesta los otros lectores, pero estoy seguro que quienes leyeron *Viajeras del beleño* le habrán puesto su primer voto de confianza a este segundo libro de Claudia Melnik. *Lumiere*, de Christian Kupchik, es un libro de necesidades personales, de homenajes, de historias y de anécdotas que sintetizan a su vez otras historias. Los poemas de este libro son movimientos detenidos en su curva ascendente; instantáneas de un sueño por el que alguna vez pasamos y al que tal vez nunca regresemos. *Amianto*, de Javier Cofreces, muestra una voz diferente a todas las otras muchas voces que ya tiene Cofreces, y no sólo en cada uno de sus libros, sino en cada sección de cada uno de sus libros. Creo que esa búsqueda permanente

(Sigue en pág. 30)

(Viene de pág. 29)

es uno de sus rasgos más destacados.

★ ANTONIO REQUENI: A fines de 1991 murió mi gran amigo Alfredo Veiravé, una suerte de hermano espiritual durante casi cuarenta años. Pocos días después apareció su magnífico libro *Laboratorio central* con el que quiero encabezar esta lista. Los restantes libros de poemas que fueron para mí los mejores de 1991 (no leí todos, por supuesto), son *Abacera*, de Néstor Groppe; *Es un largo camino*, de Perla Rotzait; *Antología poética (1976-1991)*, de Eduardo Álvarez Tuñón; *Forma oculta del mundo*, de María Rosa Lojo; *Paraiso de tinieblas*, de Liliana Díaz Mindurry; *Oscuro tierra*, de Pablo Narral; *Itinerario del fuego*, de Graciela Aráoz; *Resplandor de lo oscuro*, de Ana María Manno; *En el alto desierto*, de Gloria Ghisalberti y *La piedra azul*, de Juan María Alfaro.

★ NICOLÁS ROSA: *Diario de poesía* pregunta por el gusto, por mi gusto, de poesía. Entiendo que algo tan personal, subjetivo, inarticulable, propio de la másmécula — así sobre-escrújula — puede estar, si es que está, entre el placer virtuoso y el desenfado goce, entre la irrigación de la sustancia que podríamos llamar aristotélicamente *gustosidad* y el desmayo (objeto de descripción de la novela erótica del siglo XIX) que provoca la laceración del goce (si es que creemos a Teresa Cepeda) o quizá entre la comida (esofágica y ventral) y la gestión intestinal, entre la ingestión y la evacuación, la deglución terminal. Me gustan, si así lo prefieren y más allá de Dellavolpe y de Schüking, casi como una delicia del paladar provocada por la lengua voraz para más datos, *Vida de living* de Tamara Kamenszain (la veo a Tamara tejendo la arteria del sueño), *Trenzadas* de Susana Szwarz (dicen que es una novela, qué atrevimiento: de fuegos fatuos se consume), *Eunoe* de Luis Thonis (me gusta su semblante de claridad), *Otro animal* de Elsie Vivanco (cimbrea, brioso, brillante, el negro...), *Cartas de Andrea de Azuénaga*, de Juan González (allí donde alienta el oscuro vestigio del último reino de las sombras perdidas...), *Titere sin cabeza* de Delia Pasini (último círculo del ¿fuego? ¿paraíso?). Me gustaron el deleitoso arbitrio, libertad si se quiere, de tantos versos que en la penumbra de tantos libros elaboran una gastronomía de la palabra poética, una verdadera glotonería del significado que *acaba*, si es que estamos dispuestos, en una alquitarrada gastrosofía. A los comensales del festín, que son pocos, me remito...

★ EDGARDO RUSSO: 1989/1990 de Alberto Girri, legado. *Apuntamientos en el ashram*, de Hugo Padeletti. *Aguas aéreas*, de Néstor Perlongher. *Matices*, de Mirtha Defilpo.

★ GUILLERMO SAAVEDRA: De los varios libros interesantes, elijo *Apuntamientos en el ashram* de Hugo Padeletti. En primer lugar, porque permite el reencuentro con los primeros pasos de una obra fun-

damental. En segundo lugar, porque es un libro excelente, más allá de su carácter iniciático. Por último, porque significa la aparición en la escena editorial de un sello que, como "Bajo la luna", merece la mejor de las suertes en esta tierra impidiada. Por lo demás, prefiero no abundar en conceptos y menciones de otra naturaleza que como módica forma de protesta frente al adocenamiento y el amiguismo en que se han ido convirtiendo en los últimos años las encuestas sobre gustos y opiniones literarias. Da la sensación de que, para la mayoría, el horizonte de reflexión y discusión coincide perfectamente con el de sus amistades e intereses inmediatos. Y es una pena, porque de este modo el aburrimiento se torna previsible y la literatura se convierte en una suerte de ranking deportivo-sentimental.

★ DANIEL SAMOILOVICH: *Apuntamientos en el ashram* de Hugo Padeletti, *Cerro Wenceslao* de Rafael Bielsa, *Exvotos* de Edgardo Russo, *Eunoe* de Luis Thonis y *A capella* de Estela Figueroa.

★ GIANNI SICCARDI: La encuesta de *Diario* es exigente. Me obliga, todos los años, a preguntarme si sé leer. Se da por entendido que el juicio de cada uno abarca sólo lo que ha leído, claro, pero subsiste la duda sobre la agudeza, la profundidad, la justicia de esa limitada lectura. Me gustaría tener la sabiduría de "ser tan imperfecto como Dios pero preocuparme por él". Pero no la he alcanzado aún. Pido disculpas entonces por esto y por aquello. *Titere sin cabeza* de Delia Pasini es un libro que seguramente voy a releer con frecuencia. No sé hacer — sería bueno saber hacerlo — un análisis serio y claro de estos textos, sólo sé que voy a releerlos con frecuencia. Me gustan y me gusta sobre todo desde dónde están escritos: un lugar que no es los peores barrios de su ciudad psicológica. Y estoy seguro de esto porque a pesar de su gravedad son jubilosos, ¿jubilosos? Me parece que la ingenuidad consiste en la fe en la capacidad para penetrar el misterio. Y spongo que debe de ser muy difícil conservar la inocencia después de aceptar que el misterio es impenetrable; una operación prodigiosa pero asequible, al menos para algunos. Pensar que alguien — acá cerca — lo ha logrado y puede producir, entonces, estos textos gozosos, jubilosos, luminosos, es uno de los pocos hechos que nos hacen creer que esta frivola, indiferente, desmemoriada, pretenciosa, aunque afortunadamente ridícula región es todavía un lugar habitable.

★ SUSANA SZWARC: *Apuntamientos en el Ashram*, de Hugo Padeletti; *Aguas aéreas*, de Néstor Perlongher; *Viajeras del beño*, de Claudia Melnik; *Eunoe*, de Luis Thonis; *Camefeos*, de Susana Pujol. Nombro estos libros porque, aunque poéticas diferentes, en ellos hay un desajuste del sentido "común", oficial, y alguna cosa (singular) se descubre-me dicen.

★ LUIS THONIS: Leí con detenimiento a *Titere sin cabe-*

za: continuidad de una obra sostenida, decir trino — melódica, armonía y ritmo — y suspiro único por la adopción, con poemas irrepetibles como "El pudor de la soprano", dicho en el magnánimo paréntesis del odio entre dos mujeres. Su autora: Delia Pasini. *Voces en el sueño de la piedra*, de Héctor Freire. Es el lugar donde viene a grabarse lo que no alcanzan los puentes, piedra que se torna escrito del tiempo, para que un viento Norte no se lleve las palabras. Llamadas a veces por un pasado en plural, sorteando las pupilas de un monitor uniforme, una laguna que no debió ser vista — al revés de Manet, destainado a fuerza de comentarios que no son los de Saint Victor, quien pudo "ver" *La lecture*, un Fragonard, su hacer una mujer de "rien" —, una niña, Rusia Ajmátova, son efectos de fábulas que dialogan conflictiva, irónica y plástica en la ataraxia — *La ansiedad perfecta* — de Daniel Samoilovich. Fuera de escena hay un ángel de Apollinaire que creo permanecerá inadvertido. Supe también de un *Camefeo* sonoro, el libro de Susana Pujol, flecha en el césped raso, y de las *Viajeras* de Claudia Melnik que seguirán su errancia hasta tanto ciertos tartufo — que desoyen la suavidad de San Pablo para espigar el tópico — reafirman — ¡todavía! — que Sodoma y Gomorra significó una palmaria condena de la homosexualidad y no una catástrofe de la común idolatría. Maldicen. Bien: la "indefendible" poesía de estos libros dice de un acceso del sujeto al amor por la figura en vez del hierro.

★ JUANO VILLAFANE: *Roña criolla* de Ricardo Zelara-

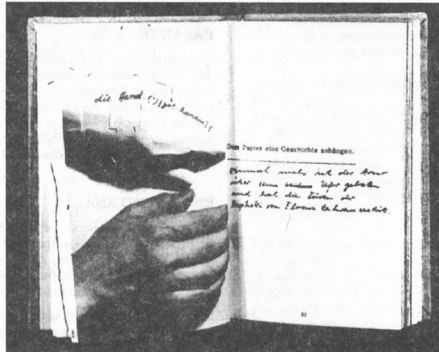
plación y el equilibrio. Y *Camefeos*, de Susana Pujol, una cálida escritura del mundo femenino, que maneja con soltura el humor, el desparpajo.

★ DAVID WAPNER: Hubo varios libros que hubiera querido leer pero no pude, como el de Irene Gruss, cuya poesía aprecio mucho, y el de Tamara Kamenszain. De entre los que leí, el libro más importante del año me parece la recopilación de los poemas de Alejandra Pizarnik, con todos los reparos que me merece el modo en que fue hecha. A pesar de que faltan textos me parece importante que reaparezcan poemas de Pizarnik. Lo que sí leí fueron varios textos inéditos que me gustaron mucho, como los de Daniel Durand — que me parecen de lo mejor que leí este año —, un poema de Tito Colom que se llama "Argentino hasta la vida" y otro que se llama "Mece el mar" y que no recuerdo su autor.

## Lo que se leyó

Estos son, en orden alfabético, los libros que nombraron quienes respondieron a la encuesta:

*Abacera*, de Néstor Groppe. Ediciones Buenamontaña, San Salvador de Jujuy. *A capella*, de Estela Figueroa. Ediciones delanada, Santa Fe. *Aguas aéreas*, de Néstor Perlongher. Ediciones Último Reino, Buenos Aires. *Amianto*, de Javier Cofreces. Poemas de Tierra Firme, Buenos Aires. *Antología poética*, de Eduardo Álvarez Tuñón,



Die Beschreibung des Papiers, obra de Jochen Gerz, 1973

yán, *Tabla rasa* de Jorge García Sabal y *Titere sin cabeza* de Delia Pasini.

★ PAULINA VINDERMAN: Cito los libros que más me gustaron, por orden alfabético de sus autores: *Matar a un hombre*, de Héctor Miguel Angeli; una mirada lúcida y sarcástica sobre los años de plomo. *Tabla rasa*, de Jorge García Sabal: de rara perfección en el dominio de esa zona reflexiva — aparentemente en sordina — e intensa del ejercicio poético. *La calma*, de Irene Gruss, que ajusta lenguaje y existencia con una tensión muy sabia y conmovedora. *Parlamentos del viento*, de Hugo Padeletti, por su alto lirismo: la conquista de la belleza mediante la contem-

plación y el equilibrio. Y *Camefeos*, de Susana Pujol, una cálida escritura del mundo femenino, que maneja con soltura el humor, el desparpajo. *Nusud*. El ciclo tan temido, de Fernando Sánchez Sorondo. Sudamericana, Buenos Aires. *El viento de la luna*, de Ricardo Molinari. Ediciones Corregidor, Buenos Aires. *En el alto desierto*, de Gloria Ghisalberti. Último Reino. *Es un largo camino*, de Perla Rotzait. Grupo Editor Latinoamericano, Bs. As. *Estaba la muerte sentada*, de E. Jorge Paolantonio. Rundi Nuskin Editor, Bs. As. *Eunoe*, de Luis Thonis. Último Reino. *Exvotos*, de Edgardo Russo. Último Reino. *Flor azteca*, de Graciela Cros. Ed. del Dock. *Forma oculta del mundo*, de María Rosa Lojo. Último Reino. *Itinerario del fuego*, de Graciela Nidia Aráoz. Grupo Editor Latinoamericano. *La ansiedad perfecta*, de Daniel Samoilovich. De la Flor, Buenos Aires. *La bandera de Chile*, de Elvira Hernández. Tierra Firme. *Laboratorio central*, de Alfredo Veiravé. Sudamericana. *La caída*, de Oscar Gavatti. Ediciones Gaudier, Rosario. *La calma*, de Irene Gruss. Tierra Firme. *La jaula bajo el trapo*, de María Negroni. Tierra Firme. *La piedra azul*, de Juan María Alfaro. Ediciones Comarca, Paraná. *Lo que tanto ha muerto sin dolor*, de Daniel Calmels Duguet. Ediciones La Papiroila, Buenos Aires. *Lumiere*, de Christian Kupchick. Último Reino. *Mandatos de octubre*, de Mauricio Trenti. Ediciones Firmatenses, Casilda. *Matar a un hombre*, de Héctor Miguel Angeli. Tierra Firme. *Matices*, de Mirtha Defilpo. Tierra Firme. *1989/1990*, de Alberto Girri. Fraterna. *Mitologías*, de Lina Macho Vidal. Editorial Vinciaguera, Buenos Aires. *Ningún lugar como de Aída Roisman*. Último Reino. *Nueva poesía jujeña*, de varios autores. Editor Reynaldo Castro, San Salvador de Jujuy. *Otra completa*, de Alejandra Pizarnik. Corregidor. *Oscuro tierra*, de Pablo Narral. Último Reino. *Otro animal*, de Elsie Vivanco. Último Reino. *Paisaje y otros poemas*, de Julio César Salgado. Último Reino. *Paraguay*, de Sergio Bizzio. Ediciones Mickey Mickeranno, Buenos Aires. *Paraiso de tinieblas*, de Liliana Díaz Mindurry. Torres Agüero, Buenos Aires. *Parlamentos del viento*, de Hugo Padeletti. Rinzi, Buenos Aires. *Persona*, de Luis A. Villalba, editorial La Sopapilla, Mendoza. *Poemas elegidos*, de Nicolás Peyceré. Último Reino. *Poesía patagónica*, de varios autores. Editor Gerardo Burton, Neuquén. *Resplandor de lo oscuro*, de Ana María Manno. Ed. Correo Latino, Bs. As. *Roña criolla*, de Ricardo Zelara yán. Tierra Firme. *Tabla rasa*, de Jorge García Sabal. Ed. del Dock. *Titere sin cabeza*, de Delia Pasini. Último Reino. *Trenzadas*, de Susana Szwarz. Editorial Legasa, Buenos Aires. *Vagido*, de Verónica Zondek. Último Reino. *Variaciones*, de Raúl García. Ediciones Correo Latino, Bs. As. *Viajeras del beño*, de Claudia Melnik. Último Reino. *Vida de living*, de Tamara Kamenszain. Sudamericana. *Voces en el sueño de la piedra*, de Héctor Freire. Tierra Firme. *La Antología de Joaquín Giannuzzi y Parlamentos del viento*, mencionados en las respuestas, fueron publicados en 1990. Las autoras de *Vagido* y *La bandera de Chile* son chilenas, residentes en su país, aunque ambos libros fueron editados en Buenos Aires, al igual que *Días de seda*, cuya autora es norteamericana. 1989/1990 apareció a fines de 1990, aunque mayormente se distribuyó en 1991. Con respecto a *Trenzadas*, se trata (al menos así aparece presentado el libro) de una novela.

# Perlongher: El barroco cuerpo a tierra

Néstor Perlongher (Avellaneda, 1949) afirmó la originalidad de su voz desde la aparición de su primer libro, *Austria-Hungría*, publicado por Ediciones Tierra Baldía en 1980. En 1987 su segundo libro (*Alambres*, Último Reino) fue distinguido con el premio Boris Vian. Luego publicó *Hule* (UR, 1989), *Parque Lezama* (Sudamericana, 1990) y *Aguas aéreas* (UR, 1991). Precisamente, en ocasión de esta última publicación fue entrevistado por *Diario de Poesía*.

Reportaje de Daniel Freidemberg y Daniel Samoilovich

**E**n tus poemas es notoria la presencia de palabras no tradicionalmente tenidas por poéticas, es decir, palabras que raramente se encuentran en poemas coexistiendo con otras que sólo se encuentran en la literatura escrita y escrita hace mucho. La construcción de este léxico, ¿la podés relacionar con una estrategia poética más general?

—Bueno, yo quiero aclarar que esas observaciones sólo pueden ser hechas a posteriori del acto de creación: a posteriori puedo constatar que en mi caso hay cierta disposición a que aparezcan ciertas palabras o sonidos. Se trataría de un lugar singular, porque yo me estaría analizando a mí mismo, ¿no?, sería como un autoanálisis. En ese sentido, yo una vez pensé en una construcción que sería como una especie de "barroco de trinchera", una especie de barroco cuerpo a tierra, o ligado a la tierra. Entonces, de ahí puede venir cierto gusto por introducir esas palabras comunes, o vulgares, tal vez, ¿no?: no hacer un, digamos, un barroco erudito, tipo Siglo de Oro. Esto es —insisto— una observación a posteriori y por ahí un crítico lo lee de otra manera.

—Sin embargo, en la pintura barroca, por ejemplo cuando Rivera pinta un Arquímides vestido como un idiota de pueblo, el uso del anacronismo y la desacralización también podría configurar una suerte de "barroco a tierra", no culterano, no erudito.

—Me acuerdo que hubo una discusión parecida en un encuentro de poetas en Sao Paulo, donde Roberto Echevarren planteó que si uno examina los significantes de Góngora, no es verdad que Góngora de ningún modo pueda decir "gallina", como dice Sarduy: Echevarren piensa que sí, que hay gallina, que el juego es por otro lado. No sabría reproducirlo exactamente, pero él desmentía que fuese por el lado de una pura evitación de significantes desconsiderados.

—Otro tema que llama la atención es el uso, en tus poemas, de pequeños bloques de conversación raramente recogidos en la literatura.

—Eso se da en "Cadáveres", sobre todo, ¿no? Y otro poema de ese tipo puede ser "El cadáver de la Nación", donde también aparece la charlita. Sin

embargo, no es lo más común, me parece, en mi poesía. Aparece en ciertos poemas que son como más populares; más



Néstor Perlongher

"popularescos", dirían en Brasil, no sé si así existe esa palabra...

—¿Sería "populistas", o tal vez "populacheros"?

—No sé, digamos, se trataría de jugar con ciertas cosas del habla popular. En "Cadáveres" eso está muy claro, y esa especie de fragmentos prosáicos descargados serían parte de ese juego. A mí se me ocurre que uno puede, en cierta disposición de creación poética, arrastrar cualquier tipo de referentes; y que en ese caso el efecto poético estaría dado más por un trabajo de montaje y de construcción que en la propia intimidad de las palabras; en este caso lo que vale no es la sonoridad o el sentido de una palabra, vamos a decir así, bella, sino su posición en un fluir.

**A**ntes mencionabas tu visión a posteriori de tus propios poemas. En el momento de la escritura, en cambio ¿dirías que tratás de abandonar cualquier reflexión crítica?

—Sí, sí, yo trato, yo trato de abandonar, sí, sí. Yo no me pongo en una postura de "voy a escribir tal cosa", o sí, a veces de un modo muy general. Pero lo que a mí me interesa es lo poético, la inspiración poética como una especie de trance, aunque sea leve. Eso a veces se da, a veces no. Por ejemplo, en el caso de "Cadáveres", yo estuve en Argentina en un momento en que estaban apareciendo los cadáveres y estaba horrible todo... creo que era a final del

'82, una cosa así, que era un momento muy feo. Y yo me volví a Brasil en ómnibus, y durante el viaje empezó a aparecer ese poema, y después, una vez que llegué a Brasil, en mi casa, vi una especie de inspiración de la que surgió el poema completo. Tengo el original y hay pocos cambios. Entonces, yo diría que me dejé llevar, inclusive por un poema que es un poco diferente de otros que yo estaba escribiendo en ese momento.

—¿Te acordás en torno a qué empezó a hilarse ese poema, por ejemplo, si el ritornello

fue un elemento detonante, de condensación del poema?

—Claro, porque la sensación era que aparecían cadáveres continuamente: era la sensación de ese momento, había gente que hasta ese momento no hablaba del asunto, y de repente empezaba a contar que sabían que en la casa, que en la esquina tal se fusilaba, y que en el cementerio de no sé dónde se enterraba, y empezaron a aparecer como cataratas, ¿viste?, que hasta ese momento estaban como medio enterradas. Y por todas partes aparecían cadáveres. Así empieza a aparecer el poema, en torno del estribillo, y con la idea de hacer un poemita, vamos a decir así. Por eso empieza como un poema escolar, esa es un poco la idea.

—¿Qué querés decir con "poema escolar"?

—Mirá como un poema... ¿qué quiere decir? Ahora no sé, ¿qué quiere decir un "poema escolar"? Digamos que "Cadáveres", tiene como punto de partida una rima tonto, y a partir de ahí empieza como un torrente. En ese sentido es como el típico poema de escuela, de esos que se recitan en los actos.

—A partir de lo que contás, parecería que tu manera de escribir tiene que ver con la composición musical: ir encontrando a medida que vas escribiendo, como quien compone y retoma el tema...

—Tiene que ver con un ritmo, pero eso es intuitivo, yo no

sabría decir eso en otros términos. Yo veo que hay un ritmo que tiene que ver con cortes, con sonoridades. Me parece que no siempre es fácil agarrarlo, por eso a veces alguna gente me dice que se le revelan cosas cuando yo leo, porque si la persona no encuentra el lugar de la escáncion puede perder el ritmo.

**D**ecías de que hay pocas correcciones en "Cadáveres". ¿Pasa lo mismo en otros poemas?

—Es así: yo desecho mucho. Mucho. Quizás ahora menos, pero en la época de *Alambres* yo debo haber recogido una mínima parte de todo lo que tenía escrito. En los poemas que sobreviven, generalmente no hay muchas correcciones, pero a veces hay bloques o frases o fragmentos que resisten mucho y yo puedo pasar meses luchando con un pedacito, porque no me satisface. Pero a veces pasa lo contrario, que la cosa acaba quedando porque no hay manera de que sea diferente. Además, releo muchas cosas, eso sí, releo mucho.

—¿Y hay algún cambio en este método de trabajo, desde *Austria-Hungría* hasta los últimos libros?

—Bueno, el último libro, *Aguas aéreas*, es singular porque está inspirado en una experiencia con una religión que es una ritualización del uso de ayahuasca, entonces yo escribía después de la ceremonia, generalmente, o al otro día. Entonces ahí hay un pequeño cambio, pero no es un cambio esencial. Quizás el cambio principal es que se trata de un libro unitario, a diferencia de todos mis otros libros. Todo habla más o menos de lo mismo, y hay muchas repeticiones, cosas que yo —en *Alambres* sobre todo— evitaba; procedía con un método más antológico, y si tenía varios poemas parecidos el que quedaba era sólo uno. Elegía uno, de una serie, y entonces el trabajo de ejercicio se borraba.

**A** lo largo de tus libros hay una presencia persistente de la historia. ¿Sos vos mismo un lector persistente de textos históricos?

—Una de las cosas que yo llegué hacer es leer textos de historia, pero leerlos no como historia, leerlos como quien lee el diario, y entonces ahí montar ideas poéticas, de repente. Es una de las cosas que también puede funcionar como una inspiración. Yo pienso que esa alusión a la historia aparece más en los primeros libros, después se va disipando un poco, aunque en *Hule* reaparece con el poema de Evita que es un leit motiv que yo tengo, siempre reaparece ese mismo tema. Algunas veces también, poniéndome yo como autoanalista de mí mismo, diría que habría una intención de hacer una conexión entre deseo e historia, y que ahí hay una inspiración muy grande en el libro de Enrique Molina, *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*, como que él descubre las vetas desearantes que en

el discurso histórico no se ven.

—¿Podría decirse que tratás de sacar a la historia de la historia, sacar los hechos históricos de la Historia y colocarlos en otro lugar?

—Es una buena lectura: a veces la referencialidad histórica está mantenida pero funcionando como un referente más, no como lo que define el curso del poema. Como que el deseo mina la historia. Estoy pensando en un poema de *Alambres* donde hay un encuentro entre Rosas y Lavalle, eso está en Saldías, pero ahí eso me inspira toda otra cosa. Aparece la dimensión desearante como algo tan microscópicamente importante, como el acontecimiento histórico resaltado por los especialistas en Historia. Te voy a dar un ejemplo: en el libro de Molina, en el momento en que se le llevan a Camila O'Gorman aparece un vestido de terciopelo negro flotando en la sombra. Cuando yo leí el libro de Bonasso *Recuerdos de la muerte* —que a mí me gustó mucho, también — pensé que faltaban los vestidos de terciopelo negro flotando. El elemento desearante, el elemento alucinante estaba, porque es un real novelado, pero no estaba presente con la misma dimensión que estaba en el *Camila O'Gorman* de Molina.

—Decías hace un momento "lo microscópico"...

—Lo microscópico entendido a lo Deleuze como "molecular", como partícula, y no como concepto. El detalle, pero detalle no apenas imaginario, detalle de partícula. Entonces, hay jueguitos que son equívocos, que revelan otra cosa, por ejemplo párpado—pámpano, se me ocurre en este momento. Si uno busca está lleno de cosas así en los textos.

**H**ablaste antes también de inspiración. Es interesante, porque la idea de inspiración sufrió en las últimas décadas ataques fuertes de la crítica, que la hacían aparecer como un anacronismo.

—Pero, ¿cómo decirlo?, ¿cómo decirlo? Es un estado, y es un estado físico, porque hay un estado de emoción particular en el que se escribe. Yo en este momento estoy trabajando el tema del éxtasis, y veo que para los griegos lo poético era una forma de trance.

—La razón por la cual Platón recusa a los poetas es porque no hablan por sí sino por la Musa.

—Exacto, exacto, muy bien. Entonces, yo creo que en el estado de creación poética hay algo parecido a la posesión. Es una especie de no—yo, es otro que escribe, o por lo menos uno se pone en una disposición para que aparezca algo que no sea exactamente una expresión del yo, ¿no? Como un torrente en el que se mezcla todo. Pero se mezcla todo al servicio del propio flujo. Esa es la diferencia con otro discurso: en la poesía habría una especie de inmanencia, es un discurso que vale por el efecto poético, que es di-

(Sigue en pág. 32)

(Viene de pág. 31)

fácil de definir, que tiene algo de inefable, de luminoso. Entonces, los referentes ajenos, o ajenos en principio, están al servicio de ese efecto.

—Como elementos de la composición.

—Como elementos de la composición, exactamente.

—Yo quisiera hacerte una pregunta al respecto. En ese fluir del que hablas, ¿ves una relación con la escritura automática de los surrealistas?

—Pienso que hay una similitud. Con la diferencia de que yo intento, con esa especie de inclinación barroca, darle un poco más de rigor, y no dejar un puro flujo donde valga todo. Por ejemplo, me parece que en el propio Lezama, por momentos, aparece una base surrealista, y después, en *El puente, el gran puente...* a vos te parece que no.

—El lo niega.

—El lo niega. Bueno, entonces no digo nada, eso tachalo.

**C**ambiando de tema, yo me preguntaba por el uso de algunos restos sentimentales, kitsch, etc. Pensaba en lo que Flaubert le escribió a una de sus amantes: "¿Qué sería de alguien que nunca hubiera charlado con algún imbécil, de alguien que nunca hubiera leído la horrible prosa de un periódico?" ¿Vos pensaste alguna vez tu poesía en relación con esta fascinación flaubertiana por los lugares comunes, esa relación de atracción—rechazo que él tiene por lo degradado, lo sentimental? ¿Podrías establecer algún parecido o diferencia?

—No, no sé, eso: son referentes que se van arrastrando. Y además es algo que yo no estoy haciendo en este momento. Bueno, en este libro, por lo menos. Yo pienso que el kitsch puede ser una forma degradada, desvalorizada o plebeya del barroco. Entonces, por momentos, se da algún saltito posible. Y hay algunos momentos de fascinación por cierta femineidad. Eso está muy presente en *Alambres*. Entonces el kitsch aparece como parte de esa fascinación... por un devenir mujer, sería, una cosa así.

—Varias veces dijiste que la reflexión tuya sobre tu poesía es posterior a ella. Es raro que un poeta de hoy trate de separar tanto el terreno entre el pensamiento crítico y el momento de la escritura.

—El hecho de que sea raro, para mí no es un dato tranquilo. Yo pienso que hay un destino de los poetas o de los escritores, de ser universitarios. Si uno se pone a contar, la mayor parte están ligados a la crítica literaria universitaria. Entonces hay como una obligación de que el poeta tenga otro discurso además del propio de la poesía, y por eso mi preocupación por tratar de separar. No es una oposición a la crítica, es reconocer dos lugares diferentes. Porque el riesgo de eso es que si uno habla sin tener los elementos de la crítica, que son muy sofisticados, muy avanzados, y fruto de un trabajo muy intenso, el riesgo es que se transforme en una especie de retórica que no es nada.

Néstor Perlongher

## Poemas inéditos

## STRIP TEASE

"...entrepiera lisa, oscura de pachouli"  
Roberto Echavarren

Yertez iliaca la yacencia falsa  
esconde entre drapados la eminencia  
de la emulsión, su devenir dorado:  
martas, marsopas desde sus banquetes  
relamen atibando la agilidad montés  
del que en cada vibrar captura el ojo  
traicionero de la almohada.

(Falaz, porque no presta  
a sus andares de indio esbelto la consistencia de un molusco  
erguido en andas de éter rococó o salivares  
glándulas de pato en la laguna repleta de  
cangrejos, hacia atrás, hacia el origen  
de lo sensual, llevándolas, cual lluvia  
oreada de la ardilla entre carbunclos  
de una ofuscante luminosidad).

Aguas del musto entre los telones  
insinúan la befa del eco de la fiebre  
uterina entre manteles de lino fino cuyos maternas  
centros son flores o ikebanas para ocultar el  
rubor acampanado de manzanas, que siguen  
al escenario fijas el crisper del que arroja  
las prendas a las íes, al aullido in crescendo de las doñas  
conmovidas por esa constricción de ingles a la luz  
ambarina del palo.

Cuyas escalinatas eran los calzoncillos las bombachas  
los alborotos de organdi en el fragor de la entrepierna el músculo  
avanzaba:

desgarrando  
las fibras en el nylon, en la tensión del nylon en el hilo, en la  
especie de Java o en la jaba de lata de las gambas  
que se iban bamboleando entre los  
rizos.

Chusco contorsionista de la idea, el mancebo  
los lustres se peinaba:

por hacerlo de brillo mil estelas  
invertían en las borlas los pliegues de la doblez, mas sin  
rimel o mengua sus anzuelos a las lenguas cabecearas de las  
conchas echaban una red de aves lascivas, cisne negro o  
bronceado:

más de mil huevos en la empresa rósea.

La mescolanza de los huevos a los huecos del ojo en la huevera  
bandadía de días pasados a la banana caribeña liaban  
cual gorgoritos o chamuyos de desnudo quetzal tornado boto:  
si de aguas amarillas surgía solozando el espinazo  
los ataviados de pantera por un rumor de short sus justas  
así levantan el pie para quitarse la bombilla de brin como una  
bomba

nácar  
tirábanle a las flacas desgarradas en almenas de spray:  
metal perfecto

para estas lidias calamares  
donde se juega el ojo en el ojeté y liman  
las cascanueces los batracos ásperos.

Yerran, si se pudiesen despertar  
de la ilusión acusa envuelta en opalina  
que se les sube a la cabeza y les destrenza los rulos  
para descubrir alambrecitos que no se tienen por qué ver  
y que nada tienen que ver con ello.

Leo-  
pardo de gasas aceitunadas, su betún al heder  
les hacia salir una fragancia interna  
que si se la cantase desataría un ánsar en la oca,  
una ocarina en el bretel, un sistro en el capullo  
de la concha.

Y el vericueto del orín por la alfombra de persia una persiana  
entrebria ascendiendo  
a través de la red de cairelitos foscos:  
vena venal su tos convulsa anclas  
en narvales clavaba, como un pico  
de femenina astucia en la feindidad.

## ALBAÑILES DESNUDOS (1)

A César Aira

Con temple atisbo desde la ilusión de los tules bíceps lardos  
lerdez de movimientos en el aire desnudo tachonado  
de cuerpos que se tasan a la luz espléndida del cuelgue  
de las cuerdas tonsado el hábito frío de la brisa  
vespertina agitando calzones desde lo alto de sí, donde  
se arroja.

Cata la turmalina rociada trepidez  
de polvos que se echan al vacío desde arriba  
de un mueble:

cuéce andamios la costa  
inefable su jade borronero,  
en balde la cosquilla de la roca en la nube.  
Vecina a las inspiraciones abre los brazos socorriendo  
la distracción de la pupila en las hamacas paraguayas.

Tizne del morenillo y el resbalar oleoso de los huevos.  
Los huecos en la cima, el portland rellena con su balde  
irguiendo toscamente las arenas del sueño en el serrallo.  
Hay una confusión de abedules erectos, la contorsión, la  
distorsión arquean  
arqueros apostados en las almenas liminares  
cuyo salto dobla al malandrín en el torneo desecante.

Y húmeda flecha moja la entretela sudada.

## ALBAÑILES DESNUDOS (2)

A Reynaldo Jiménez

Cantan en suspensión las ajorcas del vuelo.  
El redondel la trama del batracio tendido  
es, humanas alturas en el jagüel ahogadas.  
Desde el azul celeste nada se ve sino unas sombras  
desvaídas, hormigas locas en el lodazal.

Ruedan en flotantes escalinatas la escarlatina del cilicio.  
Computertas danle al nomeolvides para que bórrese de sí  
con una ilusión (distante). Sobre todo distante. Desde los  
ventanales del hospital se les ve cagando plumeros,  
hormigas gordas acariciadas por la mirada que las unta

y forma a través del salto inmóvil.

CHORREO DE LAS ILUMINACIONES  
EN EL COMBATE BICOLOR (FRAGMENTO)

"mensajero de puños entre rivales dorados"  
Eduardo Espina

El reloj de los reflectores sobre los poros goteantes  
o lamparones que satina el linimento engominado,  
las emulsiones de la ilusión recolectaban lo amarillo  
del fondo de los ojos inyectadas de una barata  
sanguinolencia, o somnolencia, dependiendo de las horas  
del gong, del movimiento de los cinturones en la  
falsa arena que es portland pisoteado con polvo  
de estrellas marinas ahogadas bajo las sandalias  
de los luchadores preparándose al manoseo bajo las luces  
que filtran en su desmesura el vello más diminuto  
del blanco mientras el negro en su altivez descomunal  
los bucles irisa bajo los focos.

En la mariposa del cinturón dos perlas de falsa granadina  
se divierten remedando lo que cloquea bajo las pieles  
engrasadas en exceso para resbalar a la captura  
y una inquietud de labores amontonadas en el olvido  
sorprende a los gladiadores. Eriza su musculatura  
el huevo chirle, unos champiñones madados en la foresta  
de piernas ágiles y fibrosas la danza del empeine  
atizan pero embarcan como si invisibles hilos  
enmadejaran el ritmo donde las pulsaciones ya no pueden  
consigno y se encabritan fabulando la inminencia  
de lo eminente, del sopapo rayano en la revelación,  
éxtasis doblegante en la pequeña posesión arriba  
de unas mantas.



# Del otro lado de la cordillera

(Valparaíso) Con la organización de los poetas Verónica Zondek, María Teresa Adriasola—verdadero nombre de Elvira Hernández—, Eduardo Correa y Virgilio Rodríguez y el auspicio del Proyecto Educación para la Democracia (PRED), entre el 21 y el 23 de noviembre de 1991 tuvo lugar, en la Universidad de Playa Ancha de la ciudad de Valparaíso, la Primera Bienal de Poesía Latinoamericana.

Por Jorge Fondebrider

La convocatoria de esta primera edición se presentó como un "Debate chileno-argentino: Propuestas poéticas de la última década". Para el mismo fueron invitados poetas cuyas edades oscilan entre los cuarenta y ocho y los treinta y dos años, con varios libros publicados o, en su defecto, con alguna trayectoria ya cumplida. Este criterio, aplicado por la organización tanto para chilenos como para argentinos, se completó tratando de que ambos grupos fueran variados o, al menos, representativos de algo. Respecto de los chilenos, las diferencias entre unos y otros resultaron evidentes en las intervenciones y lecturas, con lo que, sumado el testimonio de público y de asistentes, puede asegurarse que la consigna de variedad se cumplió.

El encuentro se articuló a partir de mesas redondas y lecturas de poemas. Para las primeras, los organizadores habían solicitado a los participantes, con alguna antelación, la escritura de una ponencia que no superase las cuatro páginas y que se constituyera en algo así como un ensayo personal de poética. La consigna no siempre se cumplió (Victor Redondo, por citar un caso, prefirió, con mucha humildad y sentido común, trazar un muy ajustado panorama de la actividad poética argentina a los fines de informar a los chilenos sobre lo que pasa de este lado de los Andes). Digamos a favor de la organización que el sistema propuesto permitió una primera intervención de unos diez minutos por orador, dejando luego el tiempo necesario para el debate. Las lecturas se realizaron posteriormente, intercambiando a los participantes de los diferentes debates, con lo cual el público pudo, en un mismo día, escuchar a diversos invitados.

En los encuentros de poetas y escritores paradójicamente la falta de ideas es proporcional a la vanidad. Mi experiencia en encuentros y congresos literarios (incluso en los que me ha tocado ser parte organizadora) me ha permitido comprobar que, en líneas generales, y más allá de las hipotéticas posibilidades turísticas o económicas que presenten, no interesan a casi nadie. Es razonable que así sea ya que, con demasiada frecuencia, las convocatorias suelen ser poco específicas, las mesas redondas revisten un carácter meramente protocolar si no abierta-

mente exhibicionista, lo cual trae aparejado que nadie escuche a nadie, que es lo peor que le puede ocurrir a un encuentro. Así, sólo a medias se satisface la curiosidad de los asistentes, y el público, entre abrumado y aburrido, poco colabora a que el espectáculo mejore. Muy de vez en cuando alguna ponencia o intervención arrojan alguna sombra de inteligencia—las excepciones de rigor—, pero no sé si esto justifica el gasto.

Creo que el éxito o el fracaso de un encuentro o congreso radica en la organización; vale decir, en la capacidad de aquellas personas que convocan para prever los mil y un detalles y las mil y una situaciones que pueden presentarse y arriararlo todo: un boleto mal emitido, un cambio de cuarto de hotel, la falta de un micrófono, un corte de luz inesperado, la promoción de las actividades, la falta de público, la repentina desaparición de quien financia el encuentro. Una buena organización implica también una buena selección de los participantes. Los organizadores no pueden poner las manos en el fuego por los invitados, pero al menos tienen que saber cuáles son los potenciales riesgos que implica una invitación y hacerse cargo, por ejemplo, de la ebriedad de un panelista, la negligencia de otro que se queda dormido cuando le toca hablar, la extrema susceptibilidad de un tercero, las necesidades clínicas de un cuarto, etc.

Vuelto a Chile, quiero decir que el éxito de la Primera Bienal de Poesía Latinoamericana se fundó en su excelente organización. Con muy poco dinero y muchísimo trabajo Zondek, Adriasola y Correa (Virgilio Rodríguez sólo fue visible cuando le tocó leer sus propios poemas) hicieron que todo haya salido bien; por lo tanto, suyo es el mérito principal y suya la paciencia ya que les tocó lidiar con algunas de las situaciones expuestas más arriba, que sortearon con la máxima discreción. Agregó, no sin vergüenza, que tengo serias dudas sobre la posibilidad de que algo igual hubiera podido ser llevado a cabo, con idéntica prolijidad y buena disposición, por argentinos.

La elección de Valparaíso fue sin duda acertada. Tanto los argentinos como la mayoría de los chilenos que participaron de la Bienal éramos visitantes. Terminadas las actividades, todos íbamos al mismo hotel y teníamos allí la oportunidad de charlar lo que nos había quedado pendiente o lo que no se había dicho en las mesas re-

donadas. En otras palabras, no había manera de librarse de la obligada confraternidad, extendida a los desayunos, almuerzos, cenas y ocasionales paseos. Esto permitió que sucedieran discusiones más reales que las que se tienen delante del público y, asimismo, el establecimiento de vínculos sólidos entre personas dispuestas a explicarse y a tratar de conocer puntos de vista ajenos.

Afortunadamente fue así, porque el imperativo de aprovechar el tiempo al máximo para cumplir con una muy ambiciosa agenda, dictada por la necesidad de justificar el esfuerzo, obró en contra. Esto se tradujo en dos mesas redondas diarias—la una diez de la mañana y la otra cuatro de la tarde—con ocho participantes por vez y en dos lecturas diarias—a las 18 hs. y durante las cenas—con seis participantes por turno durante los tres días que duró la Bienal. Para ponerle broche de oro al encuentro, en la cena de clausura leyeron diecisiete personas! Espero que se entienda que el efecto de sobredosis, de no mediar la mucha curiosidad y la posibilidad de compartir algo más que una tarima, habría podido terminar con la paciencia del más fanático.

Hubo todo tipo de ponencias: desde exposiciones modulares en las que se abordaron verdaderos problemas de poética hasta panoramas descriptivos de lo que ocurre en cada país, pasando por los inevitables y, por cierto, muy aburridos ataques de súbito y confuso lirismo. Por lo dicho, tengo la sensación de que hasta que no se lleve a cabo la edición de las ponencias no va a ser posible una evaluación definitiva de lo que se dijo en las mesas, ya que, más allá de una impresión parcial, dudo de que ninguno de los asistentes pueda sintetizar el conjunto. Retengo en la memoria—y el dato es subjetivo—una excelente intervención de Elvira Hernández (a mi gusto, el punto más alto del encuentro) y muy buenas ponencias de Claudia Melnik, Arturo Carreira, Mirta Rosenberg, además de la muy divertida y dramática participación de Mauricio Redolés.

Uno de los mayores créditos de la Bienal fue la posibilidad de percibir una clara divisoria de aguas entre chilenos y argentinos. Los argentinos abordaron prácticamente en su totalidad cuestiones vinculadas a la creación poética. Los chilenos, por su parte, se movieron, con las excepciones del caso, en los límites de la sociología. Así, hasta que esta circunstancia fue más o menos clara, los argentinos discutieron entre argentinos y los chilenos entre chilenos.

Por lo que me tocó ver, por lo mucho que traté de hablar con cada uno de los chilenos, ensayo una primera hipótesis: Chile sale de una dictadura; los chilenos perdieron la saludable costumbre de discutir en público, hábito que los argentinos hemos ido recuperando. Lo

curioso es que en privado todos tienen algo que decir, pero no basta. La falta de mutuo conocimiento entre chilenos se evidenció en la Bienal y, creo, asombró a argentinos y a chilenos. Por momentos dio la impresión de que había tribus difíciles de conciliar: los de Santiago y los del interior, los seguidores de Parra y los epígonos de Neruda, los que quieren saber más y los que ya saben todo, etc.

Una segunda hipótesis que arriesgo tiene que ver con la tradición personalista de la poesía chilena, que es muy distinta de la tradición argentina. De este lado de la cordillera prácticamente no hay nombres excluyentes. La poesía argentina es un conjunto en el cual cada quien señala preferencias que de ninguna manera clausuran el horizonte. En Chile hay grandes nombres: Huidobro, Pablo de Rokha, la Mistral, Neruda, Parra, etc., y da la impresión de que muchos poetas se supeditan a figuras estrictamente locales del pasado. Además existe la tendencia a confundir la figura del poeta con la poesía. Así, el gesto—Zurita y sus payasadas públicas son el ejemplo actual por excelencia—merece en muchas oportunidades más atención que lo que el poeta escribe. Esta circunstancia, que a algunos abruma y que en otros se presenta como veleidad, afecta a demasiada gente como para ser pasada por alto; es un lastre contra el cual muchos de los participantes del encuentro protestaron, generalmente en la intimidad. Aclaro, no obstante, que no todo fue así; hubo ponencias (y vuelvo a mencionar a Elvira Hernández, agregando ahora a Verónica Zondek, a Soledad Fariña, a Paz Molina y a Sergio Medina) en las que se trató de ir más allá de lo sociológico y de lo meramente gestual, evitándose el pase de facturas ante el cual, los argentinos, no pudimos menos que sorprendernos.

Con todas las diferencias que pudo haber tenido entre sí la delegación argentina, resultó evidente que el debate se planteaba en otros términos, lo que dejó pensando a los chilenos. Se vio claramente un manejo excesivo de la cita, una referencia más bien abrumadora al psicoanálisis y una cierta recurrencia a categorías críticas ausentes en las discusiones de los locales. Los chilenos nos lo hicieron notar, nuevamente en privado, luego de permanecer respetuosamente mudos y absortos durante muchos de las discusiones argentinas.

Dado que la Bienal fue propuesta como un encuentro que permitiera un mejor conocimiento entre chilenos y argentinos, y que ese objetivo no cumplió se hizo largamente presente en sobremesas y bares, finalmente llegó la reacción que, aclaro, fue tímida pero positiva. En la última mesa redonda se estableció un conato de diálogo en el cual se trataron algunos de los problemas enumerados. La iniciativa correspondió a las mujeres y po-

dría haber sido más fecunda de no mediar la asistencia inespereada de algunos curiosos llegados a último momento—entre los que se encontraba una tal Nelly Richard, aparente dueña de "la vanguardia" en Chile—, para escuchar a Néstor Perlongher. La charla, invariablemente distraída por el éxtasis destado en parte del público por el autor de *Alambres*, terminó por convertir la polémica en una serie de diálogos cruzados difíciles de seguir. La crítica chilena Soledad Bianchi, a poco de hablar desde la platea sobre la tradición chilena, sucumbió al excluyente interés de Nelly Richard por Perlongher. Este dijo en algún momento algo así como que los lectores estaban cansados de intimismo y de poesía social y que, por eso, había tenido que surgir el neo-barroco.

En cuanto a los poemas que se leyeron, también hubo de todo. Recuerdo especialmente un texto que leyó Elvira Hernández, recuerdo un magnífico poema de Claudia Melnik, algunos textos de Clemente Riedemann, de Arturo Carreira, un viejo poema de Victor Redondo y dos buenas lecturas: las de Mauricio Redolés y Reynaldo Jiménez. Spungo que cada uno de los asistentes tendrá su propia lista como yo tengo la mía. No obstante, conservo ciertas dudas sobre la oportunidad en que se llevaron a cabo algunas de las lecturas. Los chilenos demostraron cierta curiosa manía por leer en restaurantes, después o durante la cena, al cabo de jornadas agotadoras, lo que, a mi entender, perjudicó a los poetas. Tal fue el caso de, por ejemplo, Liliانا Ponce, cuya poesía de neto corte intimista poco tenía que ver con el ruido de cucharas y tenedores que se desarrollaba en su alrededor. Otro tanto le ocurrió a Irene Gruss.

Si hubiera que concluir algo, diría que esta Primera Bienal de Poesía Latinoamericana fue extremadamente útil. Quizás no tanto por lo que en ella se dijo públicamente, sino por lo que se conversó en los márgenes. La Bienal reveló virtudes y carencias de uno y otro país; asimismo, abrió la posibilidad de un intercambio real entre chilenos y argentinos, prácticamente inédito en las últimas dos décadas. Por último, mostró en qué medida la actividad poética de tradiciones diferentes puede ser complementaria y constituirse en un marco en el que confrontarse.

Es propósito de los organizadores continuar con la Bienal en 1993, y también ampliar la propuesta a otros países latinoamericanos (se habló de Perú, de Uruguay, de México). Sería deseable que los potenciales patrocinadores tomaran debida cuenta de su importancia y comprendieran que apoyar el esfuerzo de quienes la organizan es tomar parte en una verdadera y fecunda política cultural, cuyo rédito político excede con mucho la mera coyuntura.

Anna Ventura - Versión de Carlos Vitale

## "Tea Room" y otros poemas

## TEA ROOM

Si el azul de los pocillos  
o el trozo de tarta en el plato minúsculo  
o el humo, el calor,  
las voces de mil lenguajes  
incomprensibles y amigas,  
Mittleuropa que duras,  
a pesar de todo,  
y estás destinada a durar,  
si todo esto no bastase para convencerme  
de tu eternidad,  
el gran gato enroscado,  
con el que comparto la silla,  
sería la prueba segura  
de que somos viejos y sabios,  
de que somos viejos e inmortales,  
aunque más allá de los cristales a  
/cuadros  
disparen policías y ladrones.

**TEA ROOM:** Se l'azzurro delle chichere/ o lo spicchio di torta nel piatto minuscolo/ o il fumo, il caldo/ le voci di mille linguaggi/ incomprensibili e amiche/ Mittleuropa che duri/ nonostante tutto/ e sei destinata a durare/ se tutto questo non bastasse a convincermi/ della tua eternità/ il grosso gatto a ciambella/ con cui divido la sedia/ serebbe la prova sicura/ che siamo vecchi e saggi/ che siamo vecchi e immortali/ anche se oltre i vetri a scacchi/ sparano, le guardie e i ladri.

## LA OBEDIENCIA

Nunca sabré si es cierto  
que de niña me caí  
en el agua del acuario,  
espejo de árboles altísimos,  
asaeteado por el sol que se filtraba  
entre el temblor de las hojas.  
El agua estaba cubierta de pétalos de  
/flores,  
de semillas y pequeñas hojas, el fondo  
de verde cenagoso  
era blanco de piedras redondeadas,  
/sombrio  
de sinuosidades y de rocas.  
Una voz me llamaba allá,  
a aquella paz acuática  
que escondía un secreto.  
¡Como habré angustiado a mis  
/guardianes!  
—La obediencia  
ya era mi fuerte—.  
Y sin embargo estaba, está  
entre el agua y yo  
aquel oscuro llamado.

**L'UBBIDIENZA:** Non saprò mai se è vero/  
che da bambina sono caduta/ nell'acqua della  
parchegia/ specchio di alberi altissimi/  
dardeggiata dal sole che filtrava/ attraverso il  
tremore delle foglie/ L'acqua era coperta di  
petali di fiori/ di semi e piccole foglie, il fondo/  
limaccioso in verde/ era bianco di sassi tondi,  
cupo/ di anfratti e rocce/ Una voce mi chiamava  
là/ in quella pace acquatica/ che nascondeva  
un segreto/ Ma che angoscia avrei data ai  
miei custodi! —Era già il mio forte/ L'  
ubbidienza—/ Eppure c'era, c'è/ tra me e  
l'acqua/ quell'oscuro richiamo.

## TODA LA HIERBA DEL MUNDO

Dispersar la masa nubosa  
condensada por años sobre mi cabeza  
por pacientes artifices de lo gris  
es empresa  
que ni intentarse puede.  
Pero para mí  
una hoja verde  
con sus móviles bordes de encajes  
es aún  
toda la hierba del mundo.  
La naturaleza es la mosca  
que con pequeños pasos recorre  
obstinada la costa del cuaderno  
luego en el margen se vuelve  
y regresa,  
el paseo ha terminado.

**TUTTA L'ERBA DEL MONDO:** Disperdere la nuvolaglia/ addensata per anni sul mio capo/ da pazienti artefici del grigio/ è impresa/ da non tentare nemmeno/ Però per me/ una foglia verde/ coi mobili orli trinati/ è ancora/ tutta l'erba del mondo/ La natura è la mosca/ che a piccoli passi percorre/ ostinata la costa del quaderno/ poi al margine si volta/ e torna indietro/ la passeggiata è finita.

## COMO UNA FRAGIL TACITA

Como una frágil tacita  
de filigranas verdes  
es esta tarde vacía,  
qué horrible desperdicio  
/—imperdonable—  
de esplendor.

**COMO UNA FRAGILE TAZZA:** Come una fragile tazza/ a ricami verdi/ questo pomeriggio vuoto/ che orribile spreco —imperdonabile— / di splendore.

## LOS CARBONEROS

"Mira —dijo el cobrador al chófer—,  
en la montaña está el humo de los  
/carboneros."  
"No —dijo el otro—,  
es niebla; o una nube de paso."  
Tenía razón él.  
Pero qué hermoso que el primero  
haya hablado.

**I CARBONAI:** "Guarda, —disse il fattorino all'autista,— sulla montagna c'è il fumo dei carbonai."/ "No, —disse l'altro,— è nebbia; o una nuvola di passaggio."/ Aveva ragione lui./ Ma fu bello che il primo/ avesse parlato.

## VIAJE

Un viejo campesino  
pasó toda su vida  
entre la casa y el campo.  
La muerte fue  
su primer viaje.

**VIAGGIO:** Un vecchio contadino/ passò tutta la vita/ tra casa e campo/ La morte fu/ il suo primo viaggio.

Pietro Civitareale — Versión de Carlos Vitale

## Neniaton

1  
Enterrado ya como una semilla,  
he olvidado el color de tus ojos,  
padre, que de la tierra hiciste  
un emblema de tu existencia,  
refugio de silencio para tu humano  
dolor. Has desaparecido más allá del sendero  
abierto al viento de estas tardes,  
como una hoja otoñal, dejando  
que un desconocido estupor se adueñara  
de nuestros ojos y desde tu silencioso  
paso subiera a nuestro corazón el don  
de una secreta paciencia. Así, una  
vez más, has añadido algo  
a nuestra presunción de hijos,  
pero un abismo más amargo acoge  
nuestros días, ahora que todo vínculo  
terreno se ha roto y hemos quedado  
solos bajo el cielo que cae.

2  
La tierra ya duerme y un desmoronamiento  
de nubes ha borrado el azul,  
llevándonos de golpe al corazón  
del invierno. Recuerdo que espías  
su sueño, perdidamente fijo  
en la gema de rubor que desde lo alto  
se deslizaba por las colinas, ya presagio  
de aquella carga de luz que nos  
embriagaría la mente, como un sorbo  
de vino. Nunca como en aquellos días,  
el sentido de una resurrección parecía  
tan cierto, a nosotros que escrutábamos  
sus avisos en el curso del sol  
sobre los entibiados muros. Nos preguntábamos  
entonces si también sobre ti pasaba  
aquel golpe de viento, descendía aquel  
vértigo, se abatía el mismo  
escalofrío. Toda vicisitud se vive en primera  
persona y de nada vale obligarse  
a entender: la sientes como un destino,  
como un ardiente pecado original.

3  
Pero hoy la pena vence a todo estupor.  
Se ha aposentado a nuestro lado  
con dulce obstinación. Podemos  
tocarla en las cenizas del otoño  
como una luz quieta; aquí donde tus  
gestos y tus palabras han acudido  
a llenar el vacío que de pronto  
has excavado. Aunque sabemos, como  
las cosas desde hace tiempo nos han enseñado,  
que no durará mucho, que volverá  
a herirnos, fiel a la arcana  
e invencible geometría de la vida,  
con intermitencias cada vez más raras.

1: Interrato ormai come un seme/ ho scordato il colore dei tuoi occhi/ padre, che della terra facesti/  
un emblema della tua esistenza/ rifugio di silenzio al tuo umano dolore. Sei sparito oltre il  
sentiero/ aperto al vento di queste sere/ come una foglia autunnale, lasciando/ che un ignoto  
stupore s'impadronisse/ dei nostri occhi e dal tuo tacito/ passo salisse al nostro cuore il dono/ d'una  
segreta pazienza. Così, ancora/ una volta, hai aggiunto qualcosa/ alla nostra presunzione di figli/  
ma un abisso più amaro accoglie/ i nostri giorni, ora che ogni legame/ terreno s'è spezzato e siamo  
restati/ soli sotto il cielo che cade.

2: Già la terra dorme ed una frana/ di nuvole ha cancellato l'azzurro/ portandoci di colpo nel cuore/  
dell'inverno. Ricordo che spiaivi/ il suo sonno, perdutamente fisso/ nella gemma di rosso che  
dall'alto/ scivolava sulle colline, già presagio/ di quel carico di luce che ci avrebbe/ inebriato la  
mente, come una sorsata/ di vino. Mai come in quei giorni/ il senso di una resurrezione appariva/  
così certo, a noi che ne scrutavamo/ gli avvisi nel volgere del sole/ sui muri intipiditi. Ci  
chiedevamo/ allora se anche su di te passava/ quel colpo di vento, calava quella/ vertigine, si  
abbatteva lo stesso/ brivido. Ogni vicenda si vive in prima/ persona e non vale costringersi/ a  
capire: la senti come un destino/ come un ardente peccato d'origine.

3: Ma oggi la pena vince ogni stupore/ Si è insediata al nostro fianco/ con dolce ostinazione.  
Possiamo/ tocarla nella cenere dell'autunno/ come una luce ferma: qui dove i tuoi/ gesti e le tue  
parole sono accorsi/ a riempire il vuoto che d'improvviso/ hai scavato. Anche se sappiamo, come/  
le cose da tempo ci hanno insegnato/ che non durerà molto, che tornerà/ a percuoterci, fedele  
all'arcana/ e invincibile geometria della vita/ con intermitenze sempre più rare.

# Grado cero

"Apuntamientos en el ashram" y otros poemas (Ediciones Bajo La Luna, Rosario, 1991) es en realidad la segunda edición del primer libro de Hugo Padeletti: *Poemas* (Carmina, Bs. As., 1959). Además de encontrarle un título singular, Padeletti aumentó esta edición con poemas inéditos de la misma época, que va de 1944 a 1959.

Hugo Padeletti causó una conmoción en el ambiente con la publicación de *Poemas 1960/1980*, en 1989, y *Parlamentos del viento* al año siguiente. La conmoción fue perceptible en alguna opinión brindada para la encuesta anual de *Diario de Poesía* por un docente a la *page* que, precediendo la mención de un libro de Padeletti, colocó un revelador "por supuesto". O quizá haya sido un "lógicamente" o un "desde luego", incluso un "por cierto". El carácter de la conmoción fue, digo, lo perceptible. Ese "por supuesto" era un "no voy a ser menos". Es tautológico, y sin embargo necesario, decir que conmociones tan epidérmicas no garantizan nada. Menos tautológico resulta afirmar que la falta de conmoción tampoco garantiza nada. Pero las conmociones epidérmicas son más irritantes que la falta de conmoción. Y en general se piensa pensando que es mejor publicar *Trilce*, a continuación *Poemas humanos* sueltos, morirse de hambre y que la conmoción sobrevenga veinte años después; todo el mundo acepta entonces la conmoción y se discute más cómodo, porque el interesado no está presente. Difícil es rescatar a un poeta de la conmoción que lo rodea en vida, convencer al público de que el poeta es importante a pesar de la tilinguería que provoca sin quererlo y demostrar que, si su poesía es buena, la conmoción no tiene nada que ver con ella; y que si la conmoción fuera de otro género no estaría tan mal.

Una pregunta como final para esta introducción, ¿existe un tipo de conmoción mejor que otro?

Nació en Alcorta (Santa Fe) en 1928, Padeletti desenterró la casi totalidad de su obra entre 1989 y 1990. En un año, apareció en el firmamento una estrella nueva. No sé si las estrellas nuevas se distinguen de algún modo de las otras. Tengo para mí que no son más pequeñas ni más débiles, como los seres vivos cuando nacen, sino que aparecen enteras, desarrolladas y fuertes. Tampoco sé si las estrellas cumplen un ciclo vital. Pero el caso de Padeletti fue el de un poeta que de pronto se corporizó "hecho". Parecía además un eslabón perdido, un puente entre cierta poesía de la especialidad y el paisaje (Juan L. Ortiz) y una poesía de la mente y el tiempo (Alberto Girri). D. G. Helder sustentó esta tesis al comentar *Poemas 1960/1980* en *Diario de poesía* (número 14). Si para clasificar a los poetas utilizáramos como metáfora no el *ánima* y el *animus* como

hizo Helder en ese artículo (siendo el *ánima* la tierra, lo sensorial, lo femenino, y el *animus* el cielo, lo intelectual y masculino) sino la estructura de los hexagramas del *I Ching* (donde intervienen, además de cielo y tierra, otros seis elementos naturales, cuyas combinaciones entre sí y con los anteriores originan 64 figuras), no funcionarían la asociación de cielo y tierra de manera fértil. En el *I Ching*, cuando el cielo aparece arriba y la tierra está abajo, situación que para nuestra mente occidental parecería armónica, lo que se produce es "El estancamiento". "Cielo y tierra no se unen" dictamina el Libro. La inversión de este hexagrama —el cielo debajo de la tierra, que para nuestra mente occidental parece antinatural— provoca en cambio una situación en extremo favorable: "La paz". Esto es asimismo unión. "Cielo y tierra se unen", dice el *I Ching*. Para mi gusto, un poeta que pudiera identificarse con el hexagrama "La paz" sería un poeta ideal. ¿Por qué? Porque allí lo masculino y luminoso, que es también lo intelectual, se coloca dentro de lo sensorial, debajo de lo visible y perceptible, de manera que es invisible, aunque fuerte y rector. Pero tal ideal es eugénico, por lo tanto imposible. Ni Girri es el cielo absoluto (absoluta potencialidad absoluta del *I Ching*) ni Ortiz la tierra absoluta (absoluta receptividad del Libro). Tampoco Padeletti, en astuto giro, coloca a Girri debajo de Ortiz generando una nueva hexagrama, perfecto.

La posibilidad de leer estos *Apuntamientos...*, que son poemas anteriores, de juventud, permite ver de qué modo se formó la figura irrepetible de Padeletti. Están allí los problemas que debió resolver o que, mejor dicho, "se le resolvieron" con el transcurso de los años.

Como San Juan, para llegar a donde no conocía, Padeletti debió ir por donde no conocía. Su tendencia, el movimiento instintivo de su cuerpo textual, era hacer un texto que uniera *ánima* y *animus*. Ese texto que, como bien dice Helder, es perfectamente legible y a la vez profundamente incomprensible, de manera que haya que volver sobre él, fascinado además, una y cien veces. El modo en que tal texto se produce es por una aparente arbitrariedad en la asociación de las frases, a veces por la contradicción aparente entre una imagen y el concepto que le sigue, a veces por la unión de imágenes de distinta naturaleza. Como dice Helder, esto es una aplicación en el texto de la técnica zen del *koan*: una pregunta del discípulo era respondida de manera inopinada, a veces incluso con

un simple grito, otras veces con una frase sin sentido, incluso con golpes y patadas, por el maestro. El discípulo debía encontrar en la unión de la pregunta y la disparatada respuesta una iluminación.

El camino seguido por Padeletti para encontrar este tipo de iluminación ha sido consecuencia de un fenómeno fónico. En un lugar de este libro de juventud se produce el encuentro de Padeletti con la rima y ocurre entonces el mejor poema del libro. Se llama "Oda" y la libertad de imágenes y conceptos jugados allí es tan completa que sucede la iluminación. Sartén rima con Edén: sobre esta base, se construyen cinco versos geniales, donde se unen Fray Lorenzo fregando el utensilio con la idea del Todo. La tersura de casi todos los poemas anteriores a éste, en el orden del libro, desaparece, se hace añicos. Los añicos son los años que vienen, vendrán luego, cuando Padeletti descubre las delicias de la aliteración y apoya desde entonces su obra en un campanilleo que parece irónico, que define —hay que decir los poemas en voz alta— una especie de mundo infantil donde la arbitrariedad del *koan* funciona con plena seguridad.

Quiero decir: a Padeletti le faltaba la música de lo que buscaba. No se trataba únicamente de lograr el efecto objetivo-intelectual del *haiku*. El *haiku* debía tener su música. La de la aliteración contribuye a crear un mundo miniaturizado, artificial, que es el único en el cual legítimamente puede funcionar el efecto *haiku* (por que Padeletti no escribe *haiku* en sentido estricto, sino que se vale de esa técnica del *haiku*, que es la del *koan*, en poemas más extensos), en su versión semirónica.

En los poemas anteriores y posteriores —en el orden del libro— a la decisiva "Oda", el lector encontrará un endiablado juego en busca de un particular "grado cero" de la escritura. Para los lingüistas de formación marxista el grado cero —aquél donde la palabra corresponde neutralmente al objeto— sencillamente no existe. La ubicación del hablante determina que aquello que para él es el grado cero, para los otros no lo sea en absoluto. Puntos de vista, el único absoluto. Otros piensan, en cambio, que pueden establecer en general los grados de "desvío" desde el grado cero. Pero, desde luego, para eso hay que conocer el grado cero. Ni siquiera el diccionario sirve para ese fin. Y éste, a grandes rasgos, es el dilema de Padeletti en sus apuntamientos. Su código se inclina a suponer un grado cero particular a partir del cual se entendería qué significa el Todo. A menudo se conforma con alguna idea oculta sobre su grado cero y se produce poemas en los que *de debería* entender cómo funcionan los epítetos: rosa, por ejemplo, ola, trana, bergamota. En otros, se revela contra tal busca y entonces *formula*, pero no hace *funcionar*, su desparpado de fondo: la percepción del abismo que subyace en la llamada rea-

lidad; la imposibilidad de penetrar el sentido; la locura de querer atrapar la esencia.

El camino no es el de un túnel torso a cuyo término se produce la revelación de aquella "Oda". Hay revelaciones parciales. Por ejemplo, ésta: "Oda florece en mí, la pulmonaria/ y el pulmón averiado, / el destino de Judas, tu destino/ y el cadáver del gato"; gato que no aparece en ningún otro momento del poema y cuya irrupción es del tipo de las respuestas de los maestros zen. O, íntegro, el poema 10 de "El árbol de la culpa I". De todos modos, el libro es mucho más "terso" que los posteriores. Aunque está "interrumpido" por delicias como las citadas.

J. R. Aulicino

## IMÁGENES BELLAS Y FUGACES

Sergio Bizzio, *Paraguay*, Mickey Mickeranno, Buenos Aires, 1991, 10 páginas.

En 1990 Sergio Bizzio publicó una novela: *El divino convertible*. Uno de sus personajes es escritor y se llama Sergio Bizzio. Otro es periodista y se llama Ida Singer. Singer escribe sobre Bizzio, el personaje, y a través de este recurso los lectores nos informamos de que éste comparte con el autor no sólo su nombre y su lugar y fecha de nacimiento (Ramallo, 1956), sino también el título de un par de libros de poemas (*Gran salón con piano* y *Mimino figurado*); en la cronología del autor, estos libros fueron publicados en 1982 y 1989, en la del personaje, un año antes cada vez. Y hay un libro del autor (*A nosotros la alegría*, 1976) que la bibliografía del personaje no consigna. Pero los desvíos más importantes son otros: Bizzio, el personaje, publicó una novela (*Más allá del bien y lentamente*) en 1988, un libro de relatos (*Relato*) en ese mismo año y en el siguiente su segunda novela, *Los tres ministros*, prosas que provocan traducciones, fama, aunque su autor —el personaje— "no ha ganado tanto dinero como se dijo. Esta quinta, un auto caro y un departamento en el centro, al que va cada vez menos, y una asmática cuenta bancaria, conforman todo su capital (sin contar, claro está, el Kandinsky, dos platos pintados por Picasso y una buena cantidad de objetos de ceremonia antiguos obtenidos en El Yemen y en la isla de Java, dignos del British Museum)". Bizzio, el autor, en cambio, contó con el apoyo de la Fundación Antorchas para publicar *El divino...*, obtuvo con *Mimino figurado* lo que los franceses llaman "un succès d'estime" y, como la mayoría de los escritores, vive de otra cosa. Otra diferencia importante entre personaje y autor puede rastrearse en las figuras de artista que traza cada uno: el personaje Bizzio dice sobre su "iniciación literaria", manteniéndose en el marco de la

convención: "yo tendría unos doce años (...) y estaba en el patio, sentado en el suelo, que era de ladrillos, y quizá también estuviera observando distraído una casuarina en flor y oyendo el canto de un pajarito amarillo enjaulado, y de pronto ¡zas!, lentamente, suavemente, empecé a decir unos versos, creo que murmurando, hasta que decidí volver a mi casa y anotarlos. Después se los mostré a mi madre. (...) ese poema se publicó en una revista que hacían los del último año del colegio". Bizzio, el autor, prefiere trazar otro perfil de su "iniciación", y de esta manera distanciar de su personaje: "A los doce o trece años escribí una poesía y un cuento breve con una historia célebre pero desconocida para mí (*La metamorfosis*), y ya no dejé de escribir. ¡Es todo tan extraño!" (*El Cronista Comercial*, 29/12/91): a la gravedad del personaje, la sorpresa del autor, a la revelación, el simple suceso. Y esto, creo, tiene alguna relevancia a la hora de leer el cuaderno que nos ocupa.

El personaje Bizzio, a la pregunta de Singer "¿en qué trabaja ahora?", contesta: "Paraguay, un montoncito de poemas breves con un título dudoso". Y *Paraguay* se llama esta plaqueta publicada recientemente por el autor Bizzio y cuyo comentario o noticia parece retardarse y no: ya está trazado. Los ocho poemas que integran esta plaqueta, de entre cinco y veintiséis versos, pueden leerse microscópicamente en los dos primeros del primer poema, "El capital", como una cabeza de lo que vendrá: "Ocurre algo curioso: lora. / Sin embargo yo no apunto a eso." Un impersonal "ocurre", uno en tercera ("lora"), los dos sostenidos por la primera ("yo no apunto a eso"), y todo junto, como la imagen de un calidoscopio, en cuyo tubo ennegrecido, dos, tres, cuatro, varios objetos irregulares conforman una imagen única. Pero además, compartiendo con el tubo sus objetivos etimológicos: observar una imagen bella. Eso: imágenes bellas conformadas por pedazos irregulares. En una reunión sobre poesía argentina contemporánea celebrada recientemente en Rosario, Fabián Casas decía "los poemas de Bizzio me gustan una hora". Y está bien, es posible que no puedan "durar" más que eso: imágenes bellas, y fugaces. Eso es.

En algún momento pensé, se me ocurrió, que estos poemas de *Paraguay*, presentados como estaban en *El divino...*, eran en realidad poemas del personaje Bizzio: su sorpresiva aparición por afuera del texto, como si Bizzio, el autor, se hubiera propuesto una compleja heteronimia homónima o como si, enmascarado en su personaje, Bizzio, el autor, hubiera podido desarrollar mejor algunos procedimientos que ya estaban en *Mimino figurado*, el de 1989. Digamos, el paso que va de "La noche será hueca y yo seré casto, / pero bailé", a los versos citados más arriba: el mismo procedimiento, pero depurado (Sigue en pág. 36)

(Viene de pág. 35)

y más intenso. Sin embargo, prefiero pensar lo mismo pero como una continuidad mejorada de la producción poética de Bizzio, el autor. Porque sospecho que Paraguy confirmará el "succés d'estime" que obtuvo *Mínimo...* aunque no contribuirá en lo inmediato a hacer de Bizzio un autor exitoso.

Martin Prieto

## DOS OJOS Y UNA MIRADA MÚLTIPLE

Delia Pasini, *Títtere sin cabeza*, Ed. Último Reino, Bs. As., 1991, 66 páginas.

En "Levedad" —la primera conferencia que integra *Seis propuestas para el próximo milenio*—, refiriéndose a un cuento del *Dcamerón*, de Boccaccio (donde aparece el poeta florentino Guido Cavalcanti), Italo Calvino dice que si quisiera escoger un símbolo propicio para asomarse al nuevo milenio, optaría por "el ágil, repentino salto del poeta filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempos ruidosa, agresiva, pifante y atronadora, pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de automóviles herrumbrosos." En buena medida, puede decirse que en el símbolo elegido por Calvino radica la calidad de *Títtere sin cabeza*, el cuarto libro de poemas de Delia Pasini.

Estructurado en tres partes ("De Profundis", "Día de la Cólera" y "Magnificat"), *Títtere sin cabeza* presenta catorce poemas largos, cuyos versos —también largos—, permiten, entre muchas lecturas posibles, ésta que propongo a través de una mirada múltiple. Uno de los ojos es interno, clava su pupila en las cosas más íntimas y las fija, es un ojo que ve a través de los recuerdos y, por lo tanto, tiñe lo que ve con su propia intimidad; el otro ojo es exterior, recoge el testimonio de lo que ocurre en el mundo, que es cruel. Ese ojo no deja mucho lugar a la esperanza y, sin embargo, mira. Pasini sostiene que es "imposible estar en este tiempo sin comprender aquello que otros hombres buscaron". Pasini descreo de una armonía que parta de la nada; se propone recuperar los ojos que tenía el ser. Con el peso del pasado en los hombros, Delia Pasini desea y ya no es como ellos. Funda (en el sentido de poner los fundamentos) un método contra la visibilidad, la repetición, el olvido; o sea, el sueño (aunque nunca el ajeno). Invoca para esto a todos aquellos que, como ella, creen imposible "no sumergirse en el universo que crearon otros hombres, no recordar las preguntas que ellos se formulaban".

Siguiendo a Calvino, podría pensarse que Pasini no trata simplemente de representar nuestro tiempo, de identificarlo con la "energía despiadada que mueve la historia de nuestro siglo". Sabe —como Calvino, que propone el mito— que el

único héroe capaz de cortar la cabeza de la Medusa, sin convertirse en estatua de sí mismo, es Perseo, que vuela con sus sandalias aladas, apoyándose en lo más leve que existe: los vientos y las nubes. Cuando mira a la Medusa, lo hace indirectamente, en el espejo de su escudo de bronce. Tanto las sandalias aladas como Pegaso, el caballo alado que nace de la sangre maldiva de Medusa, provienen del mundo de los monstruos. La fuerza de Perseo está siempre en un rechazo de la visión directa —apunta Calvino—, pero no en un rechazo de la realidad del mundo de los monstruos en el que le ha tocado vivir, una realidad que lleva consigo, que asume como carga personal. Así, en "De Profundis", primer poema de la primera sección del libro, se lee: "Habían la Gorgona y la Medusa", y más adelante, en la segunda parte del mismo poema: "Hacerlos construir estatuas, / solazarse en la música / celebrar una divinidad con los ojos ajenos a su historia". Estatuas (palabra clave en la poética de Pasini), que no imponen únicamente su pesadez, sino que indican el malestar de la autora ante la confrontación directa e ingenua que se hace de lo monstruoso, lo infernal, quedando petrificada la mirada y el mundo lleno de títeres sin cabeza que parodian la medusa de cabeza cortada.

La expresión de esta circunstancia —que no admite una salida evidente— exige un tono a la altura de lo que se dice. El tono de *Títtere sin cabeza* —cáustico, de imperiosa expresividad— parece comenzar a desplegarse en un libro anterior, *Los peces de ceniza*, en el que ya se reconoce esa gravedad en el testimonio, esa calidad de discurso terminal, apocalíptico, sobre todo en "La mujer prometida", su primera parte. Aquí, Pasini se abandona como primera persona del recuerdo, "lejos la infancia apelonada en pelusas de sol por los rincones", para ser testigo del derrumbe, de lo siniestro de un mundo derribado. Ese tono, propio de quien declama últimas palabras, se retoma con mayor urgencia en *Títtere sin cabeza*. Así, Pasini llega a decir: "Cuando no tenga por leer, / o haya olvidado lo leído, / será el momento de morir. / A los demás, los entiendo y ahuyento con mi sed de ver más lejos / y nunca es lo bastante".

Tengo la impresión de que Delia Pasini alcanza su mayor destreza en los textos más prosaicos. Con extrema agudeza llega a manifestar lo siguiente: "Desde hace un tiempo ya necesito pensar este lugar íntimo y ajeno que alberga mis raíces y mi muerte, tanto como necesito conocer aquello que ignoré por tantos años sin angustia. Aunque desee excluírme de tantas voces discordantes, soy alguien más en la sinfonía del destino. Quisiera celebrar con esos para quienes la vida es camino, no certeza".

Pasini, con esta saga, "entrega a los siglos" la tierra que era de todos; un libro que se extiende como la honda de fuego sobre la pólvora.

Claudia Melnik

## SORDOS RUIDOS

Ricardo Zelarayán, *Roña criolla*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1991, 48 páginas.

Publicar un libro es para Ricardo Zelarayán ocasión de reivindicar su condición de marginal. Definir el contexto contra el cual se recorta ese lugar puede ser un primer paso para acercarnos a su obra. Ante todo es un marginal casi inédito: tiene reservadas una serie de novelas cortas, dos volúmenes de cuentos y relatos y ocho de poemas; aparte, una novela perdida, otra interrumpida y otra escondida. *Travesando* (Kapelus, 1984), libro de cuentos infantiles para chicos y adultos, fue su única inserción redituable en la industria editorial. Este anormal distanciamiento del mercado resulta de las características de sus trabajos. Así, proponiéndose como poemas, los textos de *Roña criolla* guardan poca o ninguna relación con lo que suele ofrecerse como poesía.

El libro incluye veinte poemas, oscuramente titulados con palabras extraídas de los mismos. Los versos son extensos, ocupan casi el ancho de la página, y se reúnen en pares o tercetos, a manera de fragmentos. Dentro de ese conjunto hay cuatro poemas con dos versiones distintas cada uno y otro con tres. Se trata, más bien, de diversas combinaciones de un conjunto de frases. La segunda versión de "Pela", por ejemplo, es un reordenamiento sintáctico del texto primero. En esta ocasión: Zelarayán pone un punto donde había dejado puntos suspensivos, una coma en el lugar de un punto, asocia secuencias en principio separadas y las invierte, etc. Como consecuencia de esta corrección se producen, en otros casos, modificaciones léxicas (sustituciones, elipsis, agregado de complementos) y rítmicas. En el nivel de la frase obra el mismo procedimiento: el verso se arma y se desarma por combinación de un número reducido de palabras, las que reaparecen a lo largo del poema modificando su posición. En "Arisca" (p. 45) se lee: "lata herrumbrosa", "pura lata del cuerpo", "diente a la lata", "peine latoso", "latas ariscas". Configuraciones de este tipo pueden evocar la forma de la partita, es decir, el juego que se hace sobre un tema variándolo melódico, contrapuntístico y rítmicamente.

Si bien las remodelaciones de palabras y de frases parecen articularse en función del sonido, siendo el sentido generalmente formal (escuchamos armonías, disonancias, polifonías), no suponen un puro texto de la sonoridad. La poesía de Zelarayán extraña radicalmente las maneras de la lengua, de la lengua criolla (que es ya, dada la cantidad de obras producidas teniendo como referencia ese registro, una variedad de la lengua literaria). No a través de la parodia, recurso descansado. Recupera, mejor, tics lingüísticos, pronunciaciones, modismos orales, diversas alteridades tramadas en suma en la ejecución de la lengua, y las reelabora hasta el

desconocimiento. Un elemento visible en esa reelaboración es el uso de neologismos. Por una parte, la formación de gerundios a partir de sustantivos y adjetivos ("guaranguando", "chocoleando"): una forma convencional, puede decirse, del neologismo. Por otra, el emplatamiento de palabras en lugares inesperados y las atribuciones imposibles ("viento cuentero abribo", etc.): la expansión, o la ruptura, de las reglas combinatorias. A esto cabe agregar el tipo de encabezamiento de las frases, caracterizado por la supresión de artículos y pronombres. Lo cual refuerza el tono de la articulación, casi siempre grave y de sonidos "sucios" o sordos: "Pata lana, pata cuero, pata cuentero y a la pala, / pala, terrón entero al cuero" (p. 17); "Una pisada suelta entre tantas del montón, se quedó quieta y / terrón" (p. 45). El extrañamiento es correlativo, por último, a las imágenes e ideas explicitadas. Parece difícil parafrasearlas, decirlas fuera de los términos que las configuran. Además, no se observa un decir estable: sujetos a reformalizaciones, estos versos desconocen virtualmente el concepto de versión definitiva.

Los textos de *Roña criolla* fueron escritos en 1984. Por encima de ellos pasaron muchos libros y revistas de poesía; mientras abajo, en la cueva, el viejo topo escarbaba la tierra.

Oswaldo Aguirre

## BRILLOS DE LA CASA

Tamara Kamenszajn, *Vida de living*, Editorial Sudamericana, 1991, 48 páginas.

Living como lugar de la casa, lugar doméstico; living, también, del inglés, vivir. La traducción que propone el título del libro podría tomarse como posible vía de acceso a una escritura que ya se había cristalizado con rasgos propios en *La casa grande* (1986), el libro anterior de Tamara Kamenszajn. Esta escritura exige del lector una actividad similar a la de la traducción; que venza una dificultad, que tiene que ver con las formas adoptadas por el lenguaje, para alcanzar el placer de la lectura. Que el lector descifre, desmonte, acomode alteraciones del origen lógico, hiperbatos, bruscos encabalgamientos, ambigüedad de las palabras elegidas; todo aquello que bifurca al texto en diferentes zonas entrelazadas a manera de red, una red significativa que nunca queda completamente armada de red, una red significativa que nunca queda completamente armada o cerrada. Casi no sería posible el trabajo de profusificación que paradigmáticamente realizó Dámaso Alonso con ciertas obras de Góngora. El abigarramiento barroco de la escritura de Tamara Kamenszajn no lo es por sumatoria verbal o adición léxica sino por una operación diferente: la apertura de las palabras y las construcciones en sentidos diversos. La superposición como en esos montajes fotográficos que se

obtienen cuando se deja entrar por el obturador de la cámara más luz de la corriente. Trabajo con significados ausentes que se convocan o no se terminan de excluir de la escena creada por las palabras; a veces sentidos tapados, encubiertos en su carga erótica como en el poema "Fuelle subí quejoso de persianas" (p. 13) o en el que se construye con las figuras del tango bailado: "Estoy con vos bailando con tu nuca / enredo abajo —loca de los ochos— / la pierna al entrevero que me aprieta. En / tu botamanga al filo de sandalias / descuelga el taco aguja su caricia" (p. 19).

El living de Tamara Kamenszajn está habitado por cuadros de familia, hijos, marido, sobremesa, cierta claridad, leves conexiones con el afuera: "Por el bar de la esquina se desdoblaba / y entra mi casa en contubernio con la calle... salgo de mí o me cuelo en el destinde / de ese afuear adentro con ventana" (p. 15). Casa que pesa y de la que se pide descarga, aliviarse del peso institucional del matrimonio como en "a / campo abierto arrastra su valija. / La carga sola. Pido mi descarga" (p. 35). La escritura contribuye a esa descarga cuando se aliviana a través del humor: "Desanudémonos / sueltos / del festejo / que los casados son de cotillón" (p. 31). Con humor también ve (a la manera del folklore local, en estos casos) en la ceremonia de matrimonio un preanuncio de ahogo, de la atadura o de la hora: "en el acento del sicloga las cabezas" (p. 27); "Cuando te casaste / atado de frente al juez en su regamo / mis nervios rozaban en ramo tu antebrazo" (p. 27). La boda termina con la entrega de una "acta doble faz", reverso de hipocresía del matrimonio institucionalizado, doblez de una escritura que vive.

Vida de living, en el estar de la casa, en el espacio estrecho pero placentero que se dispone para la vida privada, la vida entramada con los más cercanos, y también imagen de la Argentina de los '80 que podría mirarse como postal. Paisaje acabado en el poema que cierra este libro con los esposos sentados en los sillones del living y "Anochecer de un día agitado" como música de fondo. Living donde el día agitado fueron los '60 de esos Beatles, con su happening "En esa cara estabas vos / girando por lo bajo / los ojos lunáticos en banda" (p. 47) fueron los años del Proceso con su razzia de muerte: "ESE PAR / que hundido en los resortes del tiempo / soportó el peso de los amigos / muertos viviendo aquí / en el living de esta charla" (p. 48). El living es lo que se ha puesto a salvo, un espacio para vivir y convocar ausencias.

Escritura barroca que ha pasado por Lezama Lima, sobre todo, pero que no ha perdido las construcciones, el armado del barroco español; que recupera también, el "trabajoso dos por cuatro" (p. 17) del endecasílabo. La discreción, en cuanto a la inclusión de arcaísmos y neologismos, ha reemplazado en esta escritura al deliberado rebuscamiento de palabras. El oro y las piedras preciosas, la utilería barroca se había silenciado en Lezama y sólo quedaban palabras como perlas, ha-

lazgos léxicos, nueva puesta en circulación de términos en desuso. El adelgazamiento de la suntuosidad barroca, de raíz culterana, en Tamara Kamenszain es aún mayor, los brillos del oro se han convertido, después de las sucesivas transformaciones, en los "brillos de la casa" (p. 25). Llama la atención que tantas escrituras en la poesía argentina actual abrevien en Lezama para producir modos tan diversos del barroco. En Arturo Carrera los detalles leves y minúsculos con los cuales construye sus diminutivos, o con los que vuelve diminuta su escritura en el espacio abierto del campo. En Néstor Perlongher la expansión de la sexualidad vista sin cargas morales, como en *Paradiso*, y que Perlongher lleva hasta la abyección. Más conectado con una concepción de la escritura, Lezama es para Kamenszain referencia recurrente del trabajo silencioso y artesanal que produce los textos; escritura que ella ha caracterizado con rasgos femeninos en su trabajo teórico: *El texto silencioso* (1983). La escritora fabrica una escritura con los mismos materiales que la lectora ha detectado en otros escritores, con esa arteanía y ese silencio que pide traducción.

Alicia Genovese

**UNA PIÑA PARA PIZARNIK**

Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik*, colección Mujeres Argentinas, Ed. Planeta, Bs. As., 1991, 254 páginas.

Puesto a hacer el comentario del volumen de Cristina Piña sobre Alejandra Pizarnik, uno corre el riesgo de sucumbir a la tentación de pretender ser gracioso, lo cual, con un libro de las características de éste resultaría fácil. Aclaro que no dudo de la seriedad con la que Piña devolió a cabo su labor, pero desconfío de los resultados que alcanzó. Puede ocurrir — y es el caso — que un trabajo serio concluya en un galimatías cuando parte de premisas equivocadas, y a eso quiero referirme.

Cristina Piña dice en el prólogo de su libro que "Hace muchos años que la historia, como ciencia, ha renunciado a sus pretensiones decimonónicas de objetividad, reconociendo que toda 'historia' es —ante todo— interpretación, y la imagen de los acontecimientos que cualquier texto histórico nos da tiene que ver con la subjetividad y la ideología de quien lo escribió." Por este camino, si no me equivoco, se llega a la historia de Mitre y no a la descripción del Mediterráneo de Braudel. Asimismo, por este camino, quien leve a cabo una crítica adversa al trabajo de Piña puede argüir que se trata de una "interpretación" debida a "la subjetividad y la ideología de quien la escribió". Cristina Piña aclara luego que su enfoque biográfico de Pizarnik "se organizará en función de su obra y de su estética". Luego confiesa que sólo hará públicos "aquellos aspectos de su vida que considere relevantes para la comprensión de su obra y la

constitución de su personalidad como escritora, sin detenerme en ciertas anécdotas o episodios que pertenecen a su intimidad y cuya 'publicidad' resultaría irrelevante." Y más adelante agrega: "(...) la biografía que hoy presento de ninguna manera pretende dar la imagen verdadera de Alejandra Pizarnik, sino apenas la imagen que me he ido formando de ella a través de la apasionada lectura de su obra desde la adolescencia y la tarea de investigación biográfica que emprendí para realizar este texto." Corresponde, entonces, agradecerle la sinceridad y señalarle a Félix Luna, director de la colección, que lea lo que presenta bajo el rótulo de "biografía" antes de publicarlo. Salvo que substitute "ensayo sobre la poética de Alejandra Pizarnik" o "imagen que se ha ido formando Cristina Piña sobre Alejandra Pizarnik", llamar biografía a esto es —dicho con delicadeza— un timo. Es claro que toda biografía

portante para el lector ingenuo, pero no todos los lectores son ingenuos, algunos prefieren recibir más datos decimonómicamente objetivos y hacer su propia interpretación de los mismos.

En otro orden de cosas, Cristina Piña manifiesta haber pasado horas conversado con amigos, parientes y conocidos de Alejandra Pizarnik, y yo le creo. Pero después dice que en este consistió "fundamentalmente" su labor. Con lo recogido, Piña armó una visión calidoscópica —son sus palabras—, que es lo que en buena medida se nos presenta. Mi pregunta es entonces si pueden considerarse documentos válidos los recuerdos de amigos, conocidos y parientes cuando no todos los que podrían haber dado testimonio fueron consultados, cuando las continuas citas a textos teñidos de emotividad —como el de Ivonne Bordoileis— se plantean como criterio de verdad indiscutible,

y de sus amigos hasta hacerlo trascendental (Woody Allen usó el mismo recurso en sus libros de cuentos, como cuando interpreta las listas de la lavandería de cierto filósofo). Parece chiste, pero no es chiste. Cito: "(...) Manucho le regaló uno de sus inefables poemas burlescos, para los que sacaba a relucir una prodigiosa y mítica capacidad de rimador que disfrutaba desplegando en cualquier ocasión propicia." (p. 170). Unos pocos centímetros más abajo, en la misma página, se lee que "(...) Olga (Orozco) cantó míticos tangos". Espero se haya advertido que "la palabra" en los párrafos citados es "mítico/o". Todo es susceptible de ser mítico para Piña, todo gesto, por insignificante que sea, encierra una razón oscura que se relaciona directamente con el genio, las oscuras fuerzas inconscientes que lo animan, etc. (uno piensa en Pancho Ibáñez cuando dice que "todo tiene que ver con todo"). El resultado de tanta inflación es convertir la eventual tragedia en parodia, la historia en cuento. El centro se desplaza de Pizarnik a los ojos asombrados de su biógrafa. El efecto de interpretación se superpone al relato de una vida. La vida termina por aburrir. Si uno no es devoto de Pizarnik, si uno no confía ciegamente en su hipotético genio, la lectura termina siendo soporífera.

Queda entonces esperar que el libro esté bien escrito. Yo no me animaría a afirmarlo. La técnica ya fue descripta; el estilo aburre. Cristina Piña se entrega con demasiada frecuencia a efusiones líricas que nos inflinge cuando se pone demasiado soñadora. Refiriéndose a la partida de Pizarnik a Argentina, después de su primera estadía parisina, Piña escribe al final del capítulo que, con derroche de originalidad titula "El barco obró o París era una fiesta": "Pero, como en toda fiesta, llegó el momento en que hubo que apagar las luces, recoger las pequeñas pertenencias personales y un universo casi infinito de experiencia interior, formar una última guirnalda de despedidas y promesas y abrazos conmovidos con los anfitriones o los invitados que permanecían que si se podían quedar y subirse al barco —que la partiría de sí, devolviéndola al 'duro' y arido seno familiar." (¿Qué es una "guirnalda de despedidas y promesas"? Párrafos como el citado abundan.

En fin, que las imputaciones que podrían seguirse agregando a las que aquí presenté son muchas, seguramente más serias y alguien más capaz que yo podría resumirlas en el poco espacio disponible. Por lo dicho, resultan al menos curiosas las hipotéticas lecturas, traducidas en reseñas favorables, que este libro recibió en algunos suplementos culturales y en revistas de actualidad. Pizarnik, acaso una de las figuras más controvertidas de la poesía argentina —aunque Piña parte del supuesto de su excelencia—, merece un trabajo serio que, de paso, sirva para equilibrar los desbordes apasionados de la autora de esta interpretación.

Jorge Fondevibrer



**Concursos**

• La Excm. Diputación Provincial de Huelva convoca el Premio de Poesía "Juan Ramón Jiménez", con arreglo a las siguientes bases: se otorgará un premio indivisible, dotado con un millón y medio de pesetas; los trabajos deberán ser inéditos, de temática libre, con una extensión no inferior a 500 versos, se presentarán los originales por quintuplicado y en ejemplares separados, en tamaño folio, numerados, mecanografiados por una sola cara y encuadrados bajo un título; todo esto deberá ir acompañado de un sobre, en cuyo interior se hará constar el nombre, apellido, nacionalidad, domicilio y teléfono del autor. Los originales deberán ser enviados a la Excm. Diputación Provincial de Huelva (España), indicando en el sobre: Premio Hispanoamericano de Poesía "Juan Ramón Jiménez". El plazo improrrogable de recepción terminará el día 15 de abril de 1992.

• La Caja de Ahorros de Jerez convoca al séptimo premio de Poesía, dotado con 500.000 pesetas, edición de la obra y diploma para el ganador. Podrán concurrir todos los autores que lo deseen, con obras originales e inéditas, escritas en castellano. El tema y la extensión son libres. Los trabajos deberán presentarse mecanografiados en doble espacio por triplicado, sin firmar y sin identificación alguna. En sobre cerrado se detallará el nombre y el apellido del autor, su dirección y teléfono, indicándose en el exterior del sobre el título y seudónimo. El plazo de admisión de originales quedará cerrado el 15 de septiembre de 1992. Los trabajos deberán enviarse a la sede central de la Caja de Ahorros de Jerez, Avenida A.A. Domecq, 5-7-9, 11405, Jerez de la Frontera, España, dejando constancia en el sobre la siguiente frase: "Para el VII Premio de Poesía".



**Libros**

• Abonizio, Adrián. *Casa de fieras*, Ed. Krass Artes Plásticas, Rosario, 1991.

"Acuafuerte porteña". Por pequeñas cosas / ya saciadas / Sendas antiguas (y en la palabra senda) / yacen los vasos / las violetas / la señorita lánguida / aquella dama lacerada por un beso ardiente / embacada en una pose subrayada / por el torvo marqués que está quieto y expectante / junto a la jaula de los tigres / allí en la capital! (Sigue en pág. 38)

**Aproximación a la Poesía PROBLEMAS DE LA ESCRITURA Y LA LECTURA**

Seminario-Taller coordinado por Daniel Freidemberg

- nociones de historia de la literatura poética
- elementos de técnica y retórica
- espacio abierto de discusión crítica de textos

Comienza en mayo

Informes: 953-9547 de 14,30 a 24 hs.

fía es una forma de ensayo, pero en este caso la Piña ensaya tanto y tan libre y enfáticamente que da la sensación de haberse pasado de rosca. Entiendo que la falta de elegancia en este primer párrafo es imperdonable, pero es directamente proporcional a la falta de respeto de la que fui objeto como lector cuando se me vendió una interpretación demasiado libre, haciéndola pasar por una biografía.

Tengo la impresión de que las biografías —género en el que los anglosajones son especialistas— suelen apoyarse en la abundancia de datos y en documentos, más que en interpretaciones. Los datos a veces son desagradables o directamente injuriosos para la memoria de los escritores que a través de ellos muestran su posible grandeza y también sus miserias. Cristina Piña decide por nosotros qué es lo relevante en la biografía de Pizarnik. ¿Qué idea podríamos habernos formado de, por ejemplo, Ezra Pound si Noel Stock o Humphrey Carpenter —dos de los más notables biógrafos del poeta— hubieran censurado, en sus respectivas biografías, los datos concernientes a las simpatías manifestadas de Pound por el fascismo? Ya sé que el dato puede parecer poco im-

portante cuando el recurso más frecuente consiste en citar un poema y adaptar lo que éste dice a una tesis previa como si se tratara de un comodín.

Ahora bien, si no tengo la impresión de que el *Alejandra Pizarnik* de la Piña sea una biografía, ¿entonces qué es? Creo haberlo anticipado: un ensayo con infusas de interpretación. La técnica es más o menos ésta: dato objetivo o chisme, parrafada pseudo-psicológica —generalmente un Lacan mal asimilado—, búsqueda de la cita en algún poema coincidente con lo que se quiere probar, conato de análisis microtextual y así. Si se exceptúa la frecuencia del chisme, podría tratarse de una de esas monografías que, de a miles, se entregan cada año en cualquier cátedra de introducción a la literatura. El problema es que las monografías no se publican en tiradas de mil o dos mil ejemplares por editoriales de moda; sùmese a esto que la autora tiene 43 años y que se promociona en la solapa como poeta, docente universitaria, crítica literaria y traductora. ¿No es mucho? No, no es mucho. Hay más.

Piña sufre de "trascendentalitis aguda", enfermedad que consiste en inflar cualquier gesto de su protagonista



1944-1959, Bajo la luna Ediciones, Rosario, 1991.

- Pasini, Delia. *Titire sin cabeza*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1991.

La aridez de la poesía de Pasini parece tener que ver con una elección ética que le impide deslumbrar, sorprender o contribuir a cualquier forma de gratificación inmediata. Líneas de prosa cortada en desconcertante montaje de tiempos, hechos y lugares arman el relato de una actividad mental radicalmente renuente a los subrayados y los énfasis. Desde su primer libro, *Un decir se repite entre mujeres* (1979), la autora viene trabajando de manera particularísima el ensamble de la imagen como registro casi neutro de lo percibido y la reflexión insomne para componer el espesor conflictivo de la existencia, pero con una mirada crítica que cada vez más se fija en lo colectivo y pregunta por una vida digna. (D.F.)

- Peluffo, Luisa. *La otra orilla*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1991.

- Peon, Lucas. *Los años lentos*, Ed. La Lámpara Errante, Bs. As., 1991.

- Perlongher, Néstor. *Aguas aéreas*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1991.

"Es en la boca donde esta poesía decide alargarse, detenerse, mover ciertos destellos de vacío. Parece estar completamente llena y sin embargo contradice, desplaza, jamás concluye. Es, así, gesto de la confianza en que el lector sabrá ganarse a sí mismo en una actitud, no similar, semejante: sin atributos, sin momentos estancos, en la pertenencia al cuerpo luminoso que se contempla. Pertenencia: procedencia. No ejercicio mental, del que se ha propuesto un proyecto, sino un proyectarse entero dentro de la luz—dentro de la materia. Perder los bordes, afnarse en la extrañeza, en la sabiduría—la más humilde de las aspiraciones—de tocar. Ser mirado: ser tocado. Tocar: mirar lo que se ve." (fragmento de "Templar" ensayo de Reynaldo Jiménez incluido al final de este libro)

- Peyceré, Nicolás. *Poemas elegidos*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1991.

- Quiroga, Jorge. *Cuaderno nocturno*, Ed. El Jugueté Rabioso, Bs. As., 1991.

Prosas breves, energías, precisas. Genuinos poemas en prosa en pugna con lo indecible para dejar huella del pensamiento o, más exactamente, de una pregunta a fondo por la existencia que parte del registro del entorno concreto, sin énfasis ni delectación. Como un diario de anotaciones donde la extrema luzcidez se juega por encontrar las palabras para que los hallazgos de la imaginación y la sensibilidad no se pierdan. (D.F.)

En el centro de la noche sube una luz, yo estoy aquí para abandonar todo pensamiento. No puedo sino embargo depender de ese imperceptible vacío. De lo contrario se recomienza con una destrucción. / Las estrellas inundan la casa, la torpe música de la mujer bajo el sol, la arena barrosa brillando, imágenes opacas, imprecisas. Los ojos recuperan la vacilación que nos une con el sentido, lejanamente.

- Ramírez de Scandroglio, Margarita. *Quiero saber quién es la desierta*, Ayala Palacio Ediciones, Bs. As., 1991.

- Rivas, Maribel. *Perspectivas de la memoria*, Eleusis, Bs. As., 1991.

- Rodríguez Mujica, Daniel. *Siete textos premortales*, Ed. El Caldero, Bs. As., 1991.

Nacido en Valentín Alsina en 1950, Rodríguez Mujica publicó cuatro libros de poemas antes de éste. Textos de aliento largo, con cruces de poesía anglosajona y referencias a claves del esoterismo—*I Ching*, astrología—, con matices irónicos e intención crítica social y existencial. (J.R.A.)

- Romero, Armando. *A rienda suelta*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1991.

- Rossi, Horacio C. *Región de las tenues voces*, Poetas de Santa Fe, Ediciones delanada, Santa Fe, 1991.

- Rotzait, Perla. *Es un largo camino*, Grupo Editor Latinoamericano, Bs. As., 1991.

- Russo, Miguel. *Ninguna noche en Storyville*, Ed. Correo Latino, Bs. As., 1991.

- Soria, Daniel R. *Suenia con mái*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1991.

- Staffa Morris, Carlos. *Poemas esquinas cuentos*, Botella Al Mar, Bs. As., 1991.

- Villalba, Luis Alfredo. *Persona*, Ed. La Sopapilla, Mendoza, 1991.

- Warley, Jorge. *Cuaderno del Libano*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1991.

- Yeats, William Butler. *Antología bilingüe*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

El gesto de Yeats, dice el prólogo, "oscila entre la humildad y la arrogancia ante una realidad que obsecadamente resiste todo esfuerzo de comprensión". Esa actitud propia de la gran poesía en idioma inglés de este siglo tuvo en el autor de *La torre* a algo más que un adelantado. Desde un inicial simbolismo que teorizó espléndidamente y del apego a las tradiciones irlandesas, William Butler Yeats (1865-1939) llegó a la densidad intelectual y la justeza verbal de los últimos libros. Mitos, cuestiones políticas y la variedad del mundo cotidiano se conjugan en busca de una imagen de la historia contemporánea, cargada de maledar, que no se desentienda de las trascendencia. Fue, según Eliot, uno de los pocos imposibles de obviar en la constitución de la conciencia de nuestra época. A pesar de ser uno de los poetas más mentados por quienes hablan o escriben sobre poesía en Argentina (o tal vez por eso, conociendo las mañas del medio), no había cómo encontrar hasta hace poco, en castellano, una antología bilingüe de Yeats. Hace unos seis años, Espasa Calpe de Madrid publicó la de Enrique Caraciolo Trejo, también autor de la traducción, selección y prólogo de esta edición con la que Alianza enriquece su vasta colección de libros de bolsillo, recientemente distribuida en Buenos Aires. (D.F.)

- Zelarayán, Ricardo. *Roña criolla*, Libros de Tierra Firme, Bs. As., 1991.

- Zondek, Verónica. *Vagido*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1991.

La autora nació en 1953 en Santiago de Chile, donde reside y donde publicó tres libros de poemas, a partir de *Entrecielo y entrelínea* (1984). Un cuarto libro, *El hueso de la memoria*, fue editado por Ed. Ultimo Reino en Buenos Aires, en

1988. Como su nombre lo sugiere, *Vagido* consta de poemas en torno al tema del parto desde una primera persona femenina y maternal.

*Hierves en el mio profundo. / La escapatoria tuya / buceas. / La mia libertad por mi pensada de antemano / la pensada pensamiento / en tu de deslumbré / para el yo y grande desconcierto. / Un camino que turbio / mi puja contralida / a tu cuerpo / entregó.*



### Sin distribución en Argentina

- Bocanera, Jorge. *Sordomuda*, Ed. Universitaria Centroamericana, San José (Costa Rica), 1991.

Séptimo libro del autor de *Los ojos del pájaro quemado* y *Pulvo para morder*. Bocanera, nacido en Bahía Blanca en 1952, reside desde hace casi dos años en Costa Rica.

"1958". *Sordomuda. / hoy la tarde sobre Ingeniero White es suave / como mi abuelo peinándose de niño. / Las calles que se traigan sus palabras de polvo, guían con luces tímidas. / El muelle se evapora como mi cuerpo de seis años enfundado en el abrigo de tu casa. / Y en mis sueños tu casa. / los muros descascarados de tu casa. / el perfume de flores de tu casa. / las risas de tu casa. / tu bicicleta afuera sobre la pared blanca.*

- Bousoño, Carlos. *Oda en la ceniza y Las monedas contra la losa*, Castalia, Madrid, 1991.

La colección "clásicos" de Castalia añadió a su catálogo, en un solo volumen, dos de los principales títulos de la obra de este poeta español, cuyo primer libro, *Subida al almor*, apareció en 1945. Originalmente publicados en 1967 y 1973, estos dos libros parecen evidenciar cierta cercanía con los renombrados "novísimos" de fines de los 60. La edición y el estudio preliminar estuvieron a cargo de la profesora argentina Irma Emiliuzzi.

- Cerro, Emeterio. *El Bristol*, Betania, Madrid, 1991.

- Cisneros, Antonio. *Dracula de Bran Stober y otros poemas*, Ediciones de Uno, Asociación uruguaya-peruana Juan Parra del Riego, Montevideo, Lima, 1991.

"Un perro negro. / Un perro. / Un prado. / Un perro negro sobre un gran prado verde. / ¿Es posible que en un país como éste aún exista un perro negro sobre un gran prado verde? / Un perro negro ni grande ni pequeño ni peludo ni pelado ni monso ni fiero. / Un perro negro común y corriente sobre un prado ordinario. / Un perro. / Un prado. / En este país un perro negro sobre un prado verde es cosa de maravilla y de rencor.

- Morales, Andrés. *Verbo*, Red Internacional del Libro, Santiago de Chile, 1991.

- Ruiz Rosas, Alonso. *La conquista del Perú*, Jaime Campodónico Editor, Lima, 1991.

Tercer libro de poemas de

Alonso Ruiz Rosas (Arequipa, 1959), con el que confirma una especial dote para extenderse en largas tiradas rítmicas enhebrando versos de 11, 7 y 5 sílabas con algunos toques de versos pares, todo sin rima. Este poema, dividido en diez partes y precedido por un epígrafe de E.P. Thompson ("*Toda conquista es una reconquista*"), es ex profeso una no muy clara relación épica salpicada, con suma prudencia, de anacronismos. Como épica, sin embargo, es una alegoría, porque más allá o más acá de los hechos o intenciones discontinuamente referidos se entiende que hay una historia de amigos, de tres amigos (el narrador y otros dos) que intentan reconquistar simbólicamente el Perú. (D.G.H.)



### Antologías

- Fernández, Ruth/Thüslér, Nina. *Doce poetas argentinos contemporáneos*, Ed. Eleusis, Bs. As., 1991.

Los incluidos son María del Rosario Andrada, Alonso Barros Peña, Carmen Escalada, Hilda A. García, María Leone, Elida Manselli, Leonardo Martínez, Jorge E. Paolantonio, Eduardo Poli, Oscar Portela, Graciela Racedo y María del Carmen Suárez. Todos ellos tienen que soportar que, en las "Palabras preliminares" de las autoras de la selección, se diga de ellos lo siguiente: "En esta muestra observamos un hecho curioso: poetas de distintas generaciones son semejantes en lo místico, tal vez en lo romántico, en lo existencial. Revelan una unidad de temática en cuanto a lo perenne del ser, a cierta hermandad cósmica o visceral." Y no contentas con esta referencia a las achuras, siguen diciendo: "Su canto se inserta asimismo en la búsqueda filosófica del hombre como criatura nutricia del Todo." ¿Qué significan estas palabras? ¿Por qué no dejar a los poetas con sus poemas en lugar de endilgarles párrafos tan vacíos de sentido? (J.F.)

- Varios. *Andenes interiores*, Marymar, Bs. As., 1991.

Incluye textos de Mercedes Montero, Silvia Pandolfelli, Alicia Galiardi y Adriana Vascelli.



### Ensayos

- Azcu, Eduardo. *Rimbaud. La rebelión fundamental*, Ed. Ultimo Reino, Bs. As., 1991.

La teoría de la teoría poética como "videncia" anunciada y apli-

cada por Arthur Rimbaud se prestó a interpretaciones muy disímiles que fundamentalmente se orienta en dos direcciones, no necesariamente antagonicas: la poesía como captación de algo superior al mundo visible o como forma superior de presencia en el texto mismo. Adscriptos a la primera línea, los dos ensayos que recopila esta edición-homenaje reconocen el vuelco decisivo que el autor de *Iluminaciones* produjo en la poesía contemporánea como alternativa al pensamiento pragmático del liberalismo pero prefiere considerar su obra como expresión frustrada de una búsqueda trascendente del poeta, a partir de las doctrinas esotéricas de Gurdjieff y Ouspensky. Se incluye una antología, bellamente traducida, de prosas y poemas de Rimbaud, una iconografía y una bastante completa bibliografía de y sobre el poeta francés. (D.F.)

- Cambours Ocampo, Arturo. *Poesía y matemática*, Marymar, Bs. As., 1991.

En los años 30, Arturo Cambours Ocampo alcanzó alguna notoriedad proclamando la emergencia de una "novísima generación" cuya existencia no pasó de algunas menciones en las historias de la literatura argentina. Autor de *Poemas para la vigilia del hombre* (1937), entre otros libros, Cambours Ocampo ha escrito ensayos sobre diversos temas, incluido el de las generaciones literarias. En este trabajo, se trata de presentar "algunas reflexiones acerca de las posibles vinculaciones y características comunes de estos dos campos específicamente distintos de la actividad creadora": los que indica el título.

- Carrera, Arturo y Arjón, Teresa. *Teoría del cielo*, Planeta Biblioteca del Sur, Bs. As., 1992.

Gombrowicz, Osvaldo Lamborghini, María Bethania, Piglia, Feisbert Hernández y otros "raros" nos son presentados, como en un lejano eco de aquel libro de Rubén Darío, de 1896, por Arturo Carrera y Teresa Arjón. La técnica es de estirpe barthesiana, y consiste en "hacer hablar" a cada uno de sí mismo a través de biografías, es decir líneas entresacadas de las obras de cada autor cargadas de indicios biográficos.

- Crossan, J.D. *Incursión sobre lo articulado*, Ed. Megápolis, Bs. As., 1991.

Se trata de una traducción, realizada por Ma. Teresa La Valle, de un libro de 1976, llamado originalmente *Raid on the articulate*. Es un análisis textual y no histórico de la Biblia, con tantas referencias a las palabras de Jesús como a las de poetas y escritores paganos; tanto es así que la versión española lleva como subtítulo "De Borges a Jesús". Sin negar su apoyo en las teorías estructuralistas, Crossan dice en el prefacio: "El filósofo francés Paul Ricoeur ha citado con aprobación la afirmación del crítico estructuralista A.J. Greimas en el sentido de que 'quizás haya un misterio del lenguaje, y ese es tema para la filosofía, pero no hay misterio en el lenguaje.' Este libro se dedica a ese débil quizás."

- Flores, Félix Gabriel. *Rostros de la poesía latinoamericana*, Corregidor, Bs. As., 1991.

Contiene estudios sobre Jorge Luis Borges, César Vallejo, Pablo Neruda, Octavio Paz, Enrique Molina, Ernesto Cardenal y Alberto Girri, como parte de una nómina a completar en nuevos tomos.

(Sigue en pág. 40)

(Viene de pág. 39)

• Giordano, Alberto. *Modos del ensayo*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1991.

"Si el especialista, lector indiferente, desatiende «la propia convicción, la propia emoción», el ensayista afirma siempre, por la modalidad de su lectura, una perspectiva. Para explicar el funcionamiento literario del exordio en una milonga Borges destina los efectos que la estrofa produce en el (...); para investigar lo que la fotografía es en sí misma-Barthes toma como único punto de partida aquellas fotos que existen para él, es decir, aquellas fotos que lo atraen." En *Punto de Vista, Diario de Poesía, La Papirola* y, sobre todo, *Paradoxa*, entre otros medios, Alberto Giordano viene publicando desde hace años sus originales y meditados ensayos sobre cuestiones literarias, en una línea que privilegia la experiencia de lectura como base para un riguroso trabajo de reflexión, pero esta es la primera vez que lo hace en libro, en este caso un libro de ensayos sobre el ensayo, en su mayor parte ocupado por trabajos sobre Borges y Masotta. (D.F.)

• Herrera, Ricardo H. *La hora epigonal. Ensayos sobre poesía argentina contemporánea*, Grupo Editor Latinoamericano, Bs. As., 1991.

Ricardo Herrera es uno de los pocos poetas argentinos que se permite el ejercicio de pensar por escrito la poesía de sus predecesores inmediatos y de sus contemporáneos. Ese es un mérito que hay que reconocerle, a pesar de la mala fe que caracteriza su estilo crítico, consistente en una serie de ideas previas a la lectura de los textos, que Herrera acomoda según sus propios prejuicios, maquillando todo con una pátina de seriedad que traiciona su recurrencia al epíteto fácil. Es una lástima que la discusión con el discurso crítico de Herrera resulte imposible, en buena medida porque Herrera no quiere oír razones distintas de las suyas. En sus objeciones a los fenómenos poéticos argentinos no trata de entender, tampoco sugiere, se limita a suponer que tiene razón, con lo cual todo diálogo con Herrera se transforma en diálogo de sordos. Me permito deducir de estos ensayos que su autor es un engrumulado, epíteto también fácil, pero comprobable en estas páginas y la falsificación. (J.F.)

• Jorgi, Sebastián. *América y otros contornos e introspecciones en la poesía de Rubén Vela, La Noche del Cazador*, Bs. As., 1991.

• Korembit, Bernardo Ezequiel. *Todas las que ella era*, Corregidor, Bs. As., 1991.

Escritor, humorista, comentarista radiofónico y director de una importante revista de cultura judía, Korembit añade su aporte a la serie de escritos sobre Alejandra Pizarnik que se han venido sucediendo desde el suicidio de la autora de *Arbol de Diana*. Más que una biografía exegética, a la manera del *best-seller* de Cristina Piña, este libro tiene el tono de la amena prosa recordatoria. (D.F.)

• Pérez, Carlos D. *El acto poético. Ensayos sobre el creador y la obra*, Catálogos Editora, Bs. As., 1991.

"El acto poético nos coloca ante un goce en lo extralimitado, en lo que subvierte la lógica tranquila de las representaciones. Este goce pone en acto una escena hasta entonces virtual, abierta entre el sentido común y la cosa interpelada, que el

poeta metaforiza; y el vulgar agujero de una media es un real luminoso: 'Tu crees todavía en la revolución' / y por el agujero que coses en la media / sale el sol y se llena todo el cuarto de sol.' Considerado el goce por el acto poético, que es nada en tanto sustraído del decoro asociativo, nos percatamos que esforzadamente llegamos al límite de conceptualizar lo que se resiste al concepto, de allí que esto prepare el espacio de la metáfora. Es nada, decimos, para salir del atoladero; nada, siendo algo, una palabra, mente lo que no es. No tenemos más remedio que caracterizar por medio de la negación que se contrapona al ser; se pone en contra o lo niega."

• Romano, Eduardo. *El nativismo como ideología en el "Santos Vega" de Rafael Obligado*, Ed. Biblos, Bs. As., 1991.

Se está de acuerdo con él o no, Eduardo Romano es uno de los más serios investigadores literarios con los que cuenta Argentina y su aporte resulta siempre valioso para armar el complicado rompecabezas de la literatura nacional. El presente trabajo, dedicado al *Santos Vega*, de Obligado, ubica al texto en lo que Romano llama "poética nativista", propone una relectura del texto desde esa perspectiva, analiza las primeras ediciones y la recepción inicial que tuvo esta obra y dedica un apartado especial para las proyecciones críticas y escolares del *Santos Vega*. (J.F.)

• Romano, Eduardo/Seminario Scalabrini Ortiz. *Las huellas de la imaginación*, Puntosur Editores, Bs. As., 1991.

Este libro es el resultado de una experiencia colectiva de trabajo, coordinada, desde sus orígenes en la década del setenta, por Eduardo Romano. Al menos dos de los trabajos incluidos presentan interés para la poesía: "Trasgredir y grotesco en la poesía de Nicolás Olivari" y "Lectura social-política de la poesía".

• Varios autores. *Pensamiento crítico y crítica de la cultura en Hispanoamérica*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante (España), 1991.

Contiene cuatro ensayos: "Pensamiento crítico latinoamericano", por Ana Pizarro; "Estética romántica y estética modernista", por Sonia Mattalia; "El pensamiento estético de Mariátegui" y "Sobre recuperaciones del pasado e identidad cultura hispanoamericana", por José Carlos Rovira.

esto último parecen apuntar la presencia de un editorial ("Buscamos un lugar ¿qué más? Este riesgo es demasiado") y de un *dossier* con textos inéditos de Leónidas Lamborghini, Gianni Siccardi, Paulina Vinderman y Juan Desiderio, entre otros invitados. Vale la pena atender, por varios motivos, a los poemas de los propios integrantes del grupo, de los que a continuación se presentan dos, de Javier Ronanczuk y Carlos Gardiadoro, respectivamente. (D.F.)

"El encanto de un pétalo: / un instante de gloria / no tiene sentido. / No puede romper / en el canto de un pétalo. / un ciempiés / no hubiera llegado / tan lejos. / Una nube tampoco."

"Quiebre: / Descripta la realidad / se pasa a otro lado / (no hay retorno) / ... estamos en deuda / con la parte real

• *Barco de Papel*, Año 1, N° 1, septiembre de 1991

Dice en la tapa: "Fundado y editado por Miguel Ángel de Gradiá. Pliego de poesía de aparición circunstancial". Redacción y administración: Coronel Suárez 46, Planta Alta, Junín (Pcia. de Bs. As.).

• *Dimensión*, Revista Internacional de Poesía, Año XI, N° 21, 1991

Nuevo número de la esmerada publicación brasileña, abocada no exclusivamente, pero sí con privilegio, a la difusión de la poesía visual y/o experimental. Dos secciones de poesía visual (una latinoamericana y otra sin restricciones), una de traducciones (Girondo, Ponge, Michaux y un poeta griego, otro canadiense, otro alemán, etc. y todo bilingüe), una de poemas y textos, del que copiamos uno del brasileño Jorge Cooper:

"O nada / O nada / é o que resulta da luz / quando se apaga

• *Diferencia*, revista de literatura, Año II, N° 2, julio de 1991

Una frase de Macedonio Fernández destaca en el editorial de esta segunda entrega de *Diferencia*: "Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, yo Dios que los decaen y aún no había creado el mundo." Digamos que este espíritu es el que anima la revista. El número incluye un texto de Luis Thonis, poemas de Alfredo Benítez, Claudia Schwartz, Pasolini (en traducción anónima) y reseñas a libros de Mónica Sifrim e Inés Arzo. Correspondencia a Madame Curie 1910 (1879) Quilmes (Pcia. de Bs. As.).

• *El gran dragón rojo y la mujer vestida de sol*, Año 6, N° 8, octubre de 1991

Incluye poemas de Emily Dickinson (versión de R. G. Aguirre), Victor F. A. Redondo, Carlos Garro Aguilar, Esteban Moore, etc. El número presente, asimismo, una selección de poetas de Río Cuarto: Daila Prado, José Di Marco, Jorge Torres y María Elena Berrutti. Dirige Alejandro Schmidt. Correspondencia a Parajón Ortiz 696, Villa María (5900) Córdoba.

• *El Sótano*, medio de expresión independiente, Año 3, N° 13, septiembre de 1991

*El Sótano* está dirigida por Alejandro Arone, recibe su correspondencia a Casilla de Correo 22 (1431) Capital y publica, en este número, poemas de Violeta Lubarsky, Fernando Festino, Ricardo Miguel Costa, Liliana Lukin, Sergio Bizzio y otros.

• *Erdosain, un parón de papel*, Año 1, N° 1, 1991

Se supone que es algo así como un poster, dirigido por Angel Castello y Oscar Conde, Tenge, al menos, un poema de Horacio Guevara. Es una publicación del Departamento de Castellano del INES N° 1 "Dr. Alicia Moreau de Justo", Av. Córdoba 2016, Capital.

• *Horizonte de Cultura*, Año III, N° 10, invierno de 1991

Con dirección de Rubén Amorico Liggera, *Horizonte de Cultura* realiza una labor importante en Junín. Este número incluye un homenaje a Jorge Luis Borges (que, en sendas notas, firmas Beatriz Amutio y Raquel Monti), crítica bibliográfica, poesía, etc. Colaboraciones a Barrio F.O.E.T.R.A., Torre 6ta., 3ero B (6000) Junín (Pcia. de Bs. As.)

• *La hoja de Alicia*, N° 5, septiembre/octubre de 1991

Alicia tiene ahora 6 hojas, que van dobladas en dos y por sus dos caras hacen veinte páginas, más una separata central dedicada a cuentos breves. Como en otras ocasiones, se reúnen textos editados e inéditos y poetas prestigiosos y sin prestigio (pero que algún día lo tendrán). Dirige, edita y distribuye Alicia Gallegos, que está en Siria 194 (1688) Villa Tesse (Pcia. de Bs. As.).

• *La Revista del Sur*, Año VI, N° 24

Dirigida por Federico Ferrando, recibe su correspondencia en Box 18517 200 32 Malmö, Suecia. Este número contiene una conversación entre el poeta chileno Juan Cameron y el poeta cubano Pablo Armando Fernández, además de poemas de la peruana María Emilia Cornejo y un ensayo de Mirta Yañez sobre "La mujer y la poesía cubana".

• *La Trucha*, Año 3, N°s 13 y 14, Bs. As., 1991

Se destaca, en el N° 14, por la línea del dibujo, la tira "El Petiso", de Adrián Campilly, aunque se han visto obligados a reducirla tanto para que entrase en las diminutas páginas de *La Trucha*, de 11 por 11 cm., que apenas con lupa puede leerse el texto de algún cuadrado: "Y si alguien golpea tu puerta lo peor que puedes hacer es abrir y si lo haces... todo puede suceder."

• *Letra*, Año I, N° 1, 1991

Esta revista, publicada por Ediciones Trasluz, indica en la primera solapa lo siguiente: "Prendemos iniciar una comunicación periódica y estable que nos incluya a ustedes en futuras publicaciones. Envíenos sus obras, inquietudes o sugerencias a Casilla de Correo 1644 (1000) Correo Central, Capital".

• *Quimera*, N° 105, 1991

En el sumario se destaca una entrevista que Nora Castelli mantuvo con Harold Bloom. Hacia el final, el autor de *La angustia de las influencias* habla de nuestra literatura: "Soy un amateur en lo que se refiere a la literatura hispanoamericana. Pero me parece a mí que el rasgo general de la literatura norte y sudamericana es la existencia del sentimiento de retraso (beladness), de haber llegado después de ser tardíos, el sentimiento de haber surgido en las postrimerías de lo sublime occidental. Este sentimiento es general y encuentra su vértice en la figura central, unificadora, del mayor poeta norteamericano, Walt Whitman. La impresionante resonancia de Whitman sobre los grandes autores hispanoamericanos viene precisamente de

este rasgo. (...) Lo que digo es que la posición de Whitman, la de Neruda, la de Vallejo, la de Borges, la de cualquiera de los grandes poetas americanos, está signada por la necesidad de vencer un sentimiento de aislamiento, del terrible peligro del solipsismo, porque deben construirse ellos mismos para prepararse, para enfrentarse a un estado mental lo más amplio posible; deben sentirse requeridos casi por una instancia universal del pensamiento."

• *Revista de letras*, N° 2, diciembre de 1990

Gruesa y sustanciosa publicación, aparentemente anual, de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario: 118 páginas tamaño oficio, algo más de la mitad dedicada a la literatura y el resto a lingüística. En lo que se vincula a poesía, Aldo F. Oliva analiza cuatro poemas de Juan L. Ortiz. Noé Jitrík elabora una reflexión en torno a las relaciones entre dos traducciones de un soneto de Mallarmé, Nicolás Rosa (co-director de la revista) escribe sobre "la construcción neológica en el discurso delirante" y Sonia Contardi se refiere al modernismo y a la modernidad, entre otros trabajos teóricos y críticos. Correspondencia y originales a Entre ríos 755 (2000) Rosario.

"... Las palabras del poema son en cierto modo «necesarias», (...) no lo son por obra, obviamente, estén allí y cumplan determinadas funciones en el interior de sintagmas ya realizados; tampoco porque el «poeta» las eligió mediante una decisión indiscutible y platónicamente entusiasta y en ese sentido son irremplazables e intocables; lo son porque están incorporadas a un movimiento más amplio, resultan de él y, recíprocamente, lo declaran. Esta necesidad, en consecuencia, permite considerarlas, todas y cada una, en la perspectiva de constitución del poema y no sólo en el limitado alcance de la frase y su «sentido», completo o incompleto (...). Como se puede advertir, estamos creando el campo para que, al ser consideradas como unidades, tome forma una suerte de atomística según la cual las palabras (unidades, núcleos o átomos) no sólo engendran sino que son engendradas y en esa relación configuran la unidad mayor que es el poema que no sería, por lo tanto, una línea trazada entre frases encadenadas ni una suma de sentidos parciales." (de "Las dos traducciones", por Noé Jitrík)

• *Tamaño Oficio*, revista de literatura, Año 6, N° 8, septiembre de 1991

"Cara a cara"—el Editorial de este número— empieza así: "¿Qué cara tenemos? ¿Cuál es la nuestra? ¿Cuál entre todas las caras posibles es, en todo caso, la más nuestra? Porque nuestra cara de argentinos y de probables, posibles escritores argentinos es, sin duda, tan vasta, compleja y contradictoria como nuestra más concreta territorialidad. O como nuestra historia. Y en tratar de dibujar esa cara aproximada se nos van los años..." Precedidos por estos interrogantes, en este número hay textos de Gustavo Villamar, Haidé Daiban, Lucía Potroel, Florencia Durán, Héctor Miguel Angeli y Dolores Etcheopar, entre otros. Dirige Lucía Févoia, que recibe la correspondencia en Av. Rivadavia 921, piso 1ero., of. 1 (1002) Capital.

Quien llame al 84-3183 podrá obtener toda la información que necesite sobre corrección de todo tipo de textos.