

# ULTIMO REINO

Indice del número 12/13:

Poemas de Francisco MADARIAGA, Claudia SCHLIAK, Ana BECCIU, Susana VILLALBA, OVIDIO, José KOZER, Mario MORALES, Reynaldo JIMENEZ, Pablo NARRAL y Rosamel DEL VALLE.

*La Puerta:* Textos y poemas de Diana BELLESI, Mirtha DEFILPO, Carla ISAAK, Lewis CARROLL, Paulina VINDERMAN, Bernardo SCHIAVETTA, María CHEMES, Jean BAUDRILLARD, Roberto JUARROZ, Mirta ROSENBERG, Jorge RICARDO, Niní BERNARDELLO, Juana CIESLER, Manuela FINGUERET, María Rosa LOJO, Daniel CHIROM, Julio César SALGADO, Carmen BRUNA, Dolores ETCHECOPAR, Violeta LUBARSKY, Alejandro PALERMO, Marcelo VELISONE, Mario MORALES, Florencia MARTINEZ, Emeterio CERRO y José María VARGAS VILA.  
Ilustraciones de Pablo E. SCHUGURENSKY.



Ediciones ULTIMO REINO

*Novedades:*

Circe, cuaderno de trabajo 1979-1984,  
de Víctor F. A. Redondo.

El Rito y el Deseo,  
de Carlos Schwartz.

Composición (Poesía 1976-1979),  
de Liliana Ponce.

Danzante de Doble Máscara,  
de Diana Bellessi.

Idolo de Niebla,  
de Enrique Blanchard.

Colección "Islas" de música para dos guitarras:

La Vencida es la Tercera, de Gabriel Senanes.  
Parió Varón (milonga), de Daniel Curto.

Próximamente obras de Jorge Labrouve, Beatriz Aragor, Roxana Kreimer, Carlos Sahagún.

U. R.: Av. Juan B. Justo 3167, (1414) Bs. As.  
Distribuye en la Argentina: Catálogos S.R.L.,  
Independencia 1860, (1225) Bs. As. En el exterior: Librería Fernando García Cambeiro, Cochabamba 244, (1150) Bs. As., Rep. Argentina.



## la danza del ratón/6

---

### Francisco Madariaga: reportaje exclusivo

---

### Talleres de Poesía en Nicaragua

---

### Ultimos 10 años de Poesía Argentina

---

Kathleen Raine / Gonzalo Rojas

Diego Bigongiari / M. del C. Colombo

Eduardo Mileo / Alberto Muñoz

Fernando Aldao / Samuel Zaidman

Guillermo Allierand

Silvia Bonzini

Tata Cedrón  
música y poesía...

# editorial

Las estadísticas y los almanaques están a punto de demostrar que a pesar del estado de derecho, la democracia y sus beneficios, La Danza del Ratón mantendrá su condición de revista anual. Consecuencia irreversible ante la preservación de los estados de emergencia económica crónicos.

De cualquier manera, con limitaciones y resignaciones por la falta de espacio para contener el material proyectado, el Nro. 6 está en la calle. Dentro de un entorno político que no por lacerante y pálido deja de ofrecer puertas más amplias y optimistas al desarrollo y crecimiento del hombre. Inclusive, dentro del mismo se dio cabida a una nueva instancia de participación del pueblo, el sufragio; y una posibilidad concreta de integración y relajamiento de tensiones entre Argentina y Chile, la aceptación del Tratado de Paz.

Indicios, más que evidencias contundentes, llevan a suponer que las voces de quienes participamos de esta etapa constitucional tendrán que ser tenidas en cuenta; al menos las banderas no son arriadas ni pisoteadas antes de su izamiento. De ahí desprendemos que la función de una revista de poesía puede dimensionar su proyección en estos tiempos de libertad. Para La Danza del Ratón la prioridad es potenciar las voces de la poesía y que ganen cuerpo y oxígeno, frente a la asfixia, la destrucción o la no participación; o bien frente al poder oficial que no por bien parido siempre crece sano bajo el signo de la sensibilidad y la buena leche, a juzgar por la realidad nacional.

En este número resalta la importancia que le otorga La Danza del Ratón a la poesía latinoamericana. Junto a su necesario despegue, lanzado también hacia el rechazo de todo sometimiento, los poetas levantan canciones, llamados, urgencias. Serán acercamientos y testimonios desde el lenguaje hacia otros hombres. Que ojalá también esperen cambiar la vida y lo demuestren agitándola sin miedo "contra toda muerte", actualmente disfrazada en Argentina de "patria", "soberanía" o "servidores del Altísimo", entre otras mascaradas.

hasta la próxima

LA DANZA DEL RATON  
Publicación periódica - diciembre 1984

Zoo de la nueva poesía  
Año IV N° 6

Dirección

JAVIER COFRECES  
JONIO GONZALEZ

Jefe de Redacción

JORGE FONDEBRIDER

Colaboradores permanentes

DIANA BELLESSI  
REYNALDO JIMENEZ

Colaboraron en este número

FERNANDO ALDAO  
GUILLERMO ALLERAND  
ANDRES AVELLANEDA  
DIEGO BIGONGIARI  
ENRIQUE BLANCHARD  
SILVIA BONZINI  
JUAN CEDRON  
IGNACIO COBAS  
MARIA DEL CARMEN COLOMBO  
DANIEL FREIDEMBERG  
MIGUEL GAYA  
FRANCISCO MADARIAGA  
EDUARDO MILEO  
VICENTE MULEIRO  
ALBERTO MUÑOZ  
VICTOR REDONDO  
SUSANA VILLALBA  
SAMUEL Z Aidman

V. L. / R. J. / J. C.

Corrección y Diagramación

LA DANZA DEL RATON es una publicación de Ediciones de la Claraboya, Renacimiento 2791, (1278) Capital Federal. Registro de la Propiedad Intelectual Nro. 105229. Las notas firmadas no manifiestan necesariamente la opinión de la dirección. Se autoriza la reproducción total o parcial del material publicado, citando fuente y autor y enviando dos ejemplares de la publicación correspondiente a Ediciones de la Claraboya.

Composición en frío / Armado / Producción Gráfica

HUR

Avda. Juan B. Justo 3167, Capital Federal

Tel. 854-9982 / 855-3472

Suscripción para La Danza del Ratón (publicación anual de poesía):

U.S.A., Europa y América Latina u\$5 (con envío aéreo)

(Indicar cantidad de ejemplares.)

# sumario

**4** FRANCISCO MADARIAGA: LA URGENCIA DEL PAISAJE

**28** POESIA ARGENTINA DEL SETENTA

**12** KATHLEEN RAINE

**35** ENCUESTA

**13** GONZALO ROJAS: SOBRE LO MISMO, CONTRA LA MUERTE

**40** LOS RECITALES DE POESIA II

**15** DIEZ AÑOS DE POESIA ARGENTINA

**42** TALLERES DE POESIA EN NICARAGUA

**16** JUAN GELMAN Y NUESTRA POESIA

**47** POETAS EN UNA DECADA

**19** POESIA DESDE EL GOLPE

**53** TATA CEDRON: MUSICA Y POESIA NO PUEDEN SEPARARSE

**22** PARA UNA SITUACION DE LA POESIA ARGENTINA

**57** POETAS INEDITOS

Francisco Madariaga

# La urgencia del paisaje

Entrevista de Javier Cófreces y Jorge Fondebrider



Foto: Rev. Brasil/Cultura

Francisco Madariaga nació en 1927. Vivió hasta los catorce años en Corrientes. Colaboró en importantes publicaciones de poesía de Buenos Aires: *Letra y Línea*, *A partir de Cero*, *Poesía Buenos Aires*, *Boa*, *La Rueda*, etc. Publicó los siguientes libros: *El Pequeño Patíbulo* (Letra y Línea, 1953); *Las Jaulas del Sol* (A partir de Cero, 1960); *El Delito Natal* (Sudamericana, 1963); *Los Terrores de la Suerte* (Biblioteca, 1967); *El Aşaltante Veraniego* (del Mediodía, 1968); *Tembladeras de oro* (Interlínea, 1973); *Aguatrino* (E. d. a., 1976); *Llegada de un Jaguar a la Tranquera* (Botella al Mar, 1980). Su obra poética es recopilada en *La Balsa Mariposa*, editado por la Municipalidad de Corrientes en 1982.

—¿Cómo se produce tu relación con la poesía y con un determinado paisaje?

—Ese es un tema que se presta a cierta confusión, inclusive hay interpretaciones mezquinas, otras equivocadas, otras académicas; queriéndome atribuir una perspectiva de poeta nacional, que yo no acepto. No me siento encasillado en eso; ni fundacional tampoco. Creo que ésa es una de las primeras cosas que hay que aclarar. Que mi relación es con un país natal, no con una nación, jurídicamente hablando. Sí con un país natal que ofrece posibilidades a la imagen, a las contradicciones; desde la cosa más realista hasta la cosa más religiosa, dentro del panorama americano.

—¿Concretamente a qué llamarías país natal y cómo lo definirías?

—En este caso a la influencia de tierras muy fuertes, muy dadoras de poesía, como las hay muchas en el planeta, en América. Para mí, son como lugares circunscriptos; un poco como fue en un tiempo, para Europa, la Provenza, o Irlanda, o, en cierto modo, España o la vieja Rusia de la poesía campesina. Campesina en el sentido de que provenía de una relación con la campaña y no en un sentido limitativo.

—¿Ese encasillamiento "regional" vos lo interpretás como un lastre en tu poética?

—Es encasillamiento cuando lo quieren circunscribir en un mezquino nacionalismo y no en los términos reales de una relación inmediata con la tierra, de una relación genuina, que existe. Este último nacionalismo yo lo acepto, sobre todo que se siente mucho en los lugares de campaña. No lo acepto encuadrado oficialmente, como un folklorismo barato; ni en el sentido que han querido darle ideólogos ahogados, que han pretendido hacer un nacionalismo con un sentido de nación, y la poesía no se puede circunscribir a eso; sería una atadura, una cárcel para la poesía.

—¿En tu primera poesía ya interpretabas ese sentimiento?

—No, porque mi primera poesía surgió de un rechazo de todo eso, por haber estado en todo eso. Un rechazo de la imagen de mi padre... Claro que todo ese paisaje aparece en los primeros poemas, pero nunca en forma directa, sólo alguna alusión.

Ahí estaba el pasaje, el rechazo de cosas que después se retomaron, pero no en un sentido de restauración, ni de vuelta; se dan con un sentido de movilidad, de pasajes de la vida de uno. Es un tradicionalismo anárquico, como es la poesía. El rechazo coincide con mi inserción en Buenos Aires. Ese material quedó casi todo inédito. Hay una amplísima producción que quedó inédita. Mi primer libro salió en el '54, cuando yo tenía veintisiete años. Todo lo anterior, que era cantidad, no salió nunca.

—¿Renegás de todo aquello que escribiste?

—No, para nada; inclusive ahora lo estoy revisando. Lo que pasa es que recibían un conjunto de influencias muy diferentes a las del primer libro publicado.

—¿Cuáles eran esas influencias?

—Había una gran mezcla. Antes de lo que podríamos llamar contacto con la línea surrealista. Desde Rilke, Grecia, Hölderlin, Shelley, Rimbaud, Perse, toda la poesía española, la del siglo de oro y la del '98, junto a otros poetas europeos; sin conocer el surrealismo, ni otras direcciones del espíritu contemporáneo. En esta etapa hubo un olvido total de la campaña. Yo llamé a todo este período *penal melancólico*; se entremezclaban melancolías, rebeldías, desarraigos, actitudes anárquicas. Aunque siempre en un claro-oscuro; imposibilitado de dar un salto introspectivo.

—¿Qué conocías en esa época de la poesía argentina?

—Conocía poco, bien poco. Iba a chispazos sacando lo que me daban esos amigos más grandes que yo, Alfredo Martínez Howard u otras gentes de distintas direcciones espirituales, que eran amigos personales míos, con actitudes muy diferentes. Esa es otra de mis grandes alegrías, haber tratado con gente de distinta ubicación, a eso estoy muy acostumbrado. Ha sido como una exaltación de mi parte, tener amigos muy diferentes; no por ninguna ventaja, ni por utilitarismo, sino porque a mí me gustaba. Me gustaba el entrechoque de las diferencias.

—¿Podés nombrar a alguien más aparte de Howard?

—Lo nombro especialmente porque fue a través

del cual me ubiqué dentro de una comunicación con la poesía; a él me llevó Telo Castiñeira de Dios. Nombro también a Latorre, Squivo, Sola González, Pisarello, Móbili, Rivenson, Rivas Rooney, Molina, Orozco, Llinás, Ceselli, Aguirre, Bayley, Alonso, Vasco, Lange, Julio Martínez Howard, Raurich, Gola, Ortiz, Gironde, Pellegrini, Nusimovich, etc. Vino para mí la época que hizo un impacto trastornador, digamos, con referencia al penal melancólico.

—¿Por dónde pasa tu grado de adhesión al surrealismo?

—Es fundamental esto. Porque creo que fue un tremendo problema del siglo, la defensa de la poesía; en momentos políticos terribles, donde también se trató de fiscalizar la poesía, los surrealistas tuvieron una importancia destacada. Individualmente, hay poetas excelentes dentro del movimiento. A lo mejor se puede rechazar el surrealismo en general, pero no se les puede negar la defensa de la poesía que ejercieron, en un momento de gran confusión. La defendieron en un sentido teórico, ya que la poesía se defiende sola, pero la defendieron.

—¿Cómo se inserta en América ese surrealismo?

—América ofrecía naturalmente su surrealismo. Esa tecnología le sirvió al americano, donde ya estaba servido naturalmente su surrealismo, estaba desparramado. El problema era no excederse de la técnica, manejarla en el buen sentido, inconscientemente, quizás, desde acá; ése era el problema más difícil. El surrealismo a mí me interesó, más allá de posiciones políticas que se podían compartir o no, en los detalles. Ellos defendieron a la poesía frente a la crisis del siglo.

—¿Cómo continuó tu expresión poética después de este crisol?

—Después de este choque surgieron la mayoría de los libros. Aparece el paisaje natal, por una comprobación personal; es un paisaje que va a desaparecer irremediablemente, es casi un problema ecológico. Va a desaparecer ferozmente barrido. Cuando ataco lo industrial, no es porque no crea en la convivencia de las dos posibilidades; ataco el exceso y el mal uso de lo industrial. Pienso que es un error fundamental, un error casi religioso una técnica que destruye lo natural que podría preser

vase, aunque más no sea en parcialidades. De ahí salió la necesidad, la urgencia de escribir acerca de aquello que sé que va a desaparecer; es despiadada la inconsciencia frente a ese paisaje. No es una idea conservatista, es otra cosa... Esas imágenes de personas que son imágenes, más que arquetipos nacionales, son porciones de un mundo que fue total. Son la mezcla de Europa y América; no se puede decir que es un mundo indio, tampoco. Es el mundo del mezclado. Mi experiencia es la América mestiza, esa realidad.

—¿Cómo retomás este contacto con una experiencia tan distinta en Buenos Aires?

—Porque mi padre siguió viviendo allá; era un profesional veterinario que siguió trabajando en su campaña, fue un hombre que se entregó a esa gente, una especie de caudillo. El se había, digamos evangélicamente, subordinado a la imagen de Yrigoyen. Desde joven se llevó de Buenos Aires esa imagen de tipo redentorista y se sumió en un mundo muy salvaje y muy conservador. En esa época esa postura era muy brava ahí. Yo iba todos los años a Corrientes; allí me había criado hasta los catorce años. Mi padre encarnaba esa imagen tradicional, caudillista; no obstante pretender posturas un



poco más revolucionarias. Su manera de ser hacía que convergieran en él hasta los enemigos... No obstante lo primitiva que era, y que es, se trata de una región muy política, apasionadamente política. Una región con personajes que se enamoran con colores; se subordinan a colores. El color, incluso, es para ellos imagen pura y lo abrazan para toda la vida. Más allá de la política práctica. Es un gran mosaico que yo vi todo junto; el de los salvajes, el de los cuatreros, el de los asesinos. Junto a ellos, los otros que querían reivindicar el voto libre, la defensa de cierta justicia. A todos estos tipos los tuve al lado, gente que podía haber convivido con Rosas, Artigas y Lavalle. Mi padre era amigo de todos ellos, tenía una relación experimental con estos tipos. Este panorama es lo que me hizo formar una imagen en bloque de esa tradición. Yo siempre lo vi como imágenes, una especie de fantasmas, o de ánimas, que no están sometidos a una limitación patrioterica.

—¿A través de tu padre surge el ascendente mítico-religioso de tu poesía?

—Mi padre renegó de muchas facilidades sociales que pudo haber vivido y se entregó a los tipos más desamparados; es una actitud que yo defino como evangélica, en el fondo. Consumió toda su vida y sus intereses con esa gente y no regresó nun-



ca más a Buenos Aires. Yo conservo de él una imagen apostólica. A pesar de que se interprete como demagogia, el estar del lado del marginal, del cuatrero, del bandido. Pero yo he visto cuando esa misma gente, hasta enemigos de mi padre, algunos, le iba a avisar que corría peligro de muerte. Conservo todo eso como un cuadro vivo. Aceptábamos una vida marginal, a la cual ya expliqué por qué mi padre se entregó. Mi madre, que era de Buenos Aires, con una personalidad casi itálica tuvo que absorber ese mundo, y eran como choques tremendos. Mi padre metido en un mundo bárbaro, con gauchillaje, violencia, fraude, alcohol, miseria, caudillismo; y mi madre tratando de aprender un poquito de guaraní, aterrorizada ante los tipos más bárbaros que lo único que le iban a hacer eran caricias, no la iban a matar. Ella creía que la iban a matar... Así aprendió a vivir esa contradicción feroz, de otro mundo. Yo me fui deslizando entre esos dos personajes.

—¿Existía el prurito de describir este mundo, frente a los surrealistas que te rodeaban?

—Yo sabía que esto iba a ser observado; no obstante no temí sacarlo, a riesgo de que se considerara un retroceso, una pérdida de imagen. Necesitaba dejar constancia de ese paisaje, aunque le apuntaran en contra. Yo reconozco que aquí he perdido cierta temperatura, cierta imagen que había en los otros libros, pero no me importa. La tipología y el habla de esos tipos es poesía, imagen pura; pero no folklorismo inventado, acá en Avellaneda. Se inventó mucho el folklore desde Buenos Aires, por razones de radioteatro, o por lo que fuera. Tanto se inventó que en la campaña a veces se confundía lo que llegaba desde Buenos Aires con lo que realmente eran ellos. Estaba muy bien orquestado el espíritu comercial de lo folklórico.

—¿A qué se debe que tu presencia dentro de los poemas aparece siempre vehiculizada, absorbida por el entorno?

—Yo creo que se debe a la fuerza del paisaje, puede resultar una idea caprichosa, pero hay tierras dadoras de poesía. El paisaje es determinante, en un sentido pictórico. Trastorna y transforma al que lo habita. Esos analfabetos que vivían estaban cruzados de esas imágenes y ellos jamás hablarían de

una cosa novedosa dentro del paisaje. Esos individuos jamás hablan del paisaje, son los que menos lo nombran. Era formidable eso... Bueno, formidable descubrirlo ahora, cuando uno estaba sumido en eso no.

—¿Qué te llevaba a conformar tus libros, cuándo terminaba uno y comenzaba otro?

—Eso nunca tuvo un control, nunca tuvo etapas; siempre fueron apuntes, nada más que apuntes. Para mí, fueron apuntes más de un pintor que de un poeta. Toda imagen que tengo en ese sentido es la de un anotador. Apuntes para algo... anotaciones que se iban imponiendo ellas solas. Me es difícil deslindar un libro de otro, son algo así como preparaciones... para una cosa que no voy a hacer yo...

—¿Cuándo escribís normalmente?

—En cualquier circunstancia he escrito siempre apuntando. Nunca he tenido un escritorio; inclusive, hubo períodos de mi vida en que rechazaba y odiaba los escritorios. La imagen de los escritorios está ligada a la imagen de las academias. Yo sé que es excesivo eso, pero sucede que escribía en cualquier lado, en el colectivo, en un caballo, en un tren, en una canoa, donde estuviera.

—¿A partir de qué aparecía la imagen para el poema?

—Ahí es donde yo soy religioso; ahí es donde reconozco que soy religioso, no obstante no adherir a ninguna institución religiosa. Esa religiosidad, para mí, consiste en cómo se me imponía la imagen. No puede ser no religiosa la forma de imponerse. Sin la grandilocuencia de suponer que todo viene proyectado de lo divino, en el sentido clásico, o de cierto romanticismo, aunque algo de eso haya. Para mí es un problema que es permanente en la idea de inspiración, que sufre enormes transformaciones, pero sigue siendo la vieja inspiración. Para mí la poesía ya llega resuelta y se proyecta, nada más; ésa es la diferencia con la narrativa. Para mí la poesía ya lleva resuelta, en su proyección, toda la historia.

—¿Esto te lleva a escribir corrido, sin volver a los poemas?

—Hay cosas que he corregido, otras no. Normalmente mi poesía sale de una sola tirada. No creo

que sea el camino único, el mío es así. Por eso se presta a muchas incoherencias, o a chispazos, o altibajos. Creo que esos apuntes, esos cuadros, van a concurrir algún día al juicio final. No es una ortodoxia, es un resumen. Dentro de una imagen del juicio final lo que interesa es que haya concurrentes de todas las parcialidades. Si se quieren liquidar todas las parcialidades tiene que haber previa concurrencia, testimonios.

—¿Privilegiás algún elemento formal en especial en la confección de tus poemas?

—No, no pienso en eso. Me interesa la experiencia hecha, la que brota. Cuando los surrealistas hablan de inspiración reconocida y practicada no la están negando. Ese es otro de los puntos bastante defendible de ellos, en el caso del Tratado del Estilo de Aragon. No obstante querer destruir todas esas tradiciones, la inspiración la reconocen; le agregan algo: *reconocida y practicada*.

—¿Te provoca ataduras ese paisaje que describiste? ¿De tu poesía no surge la necesidad de ampliarlo?

—No es fácil desprenderse, lo importante es eliminar la soberbia, que a veces está implícita en la cosa circunscripta. En ciertas cosas natales hay soberbia. Esa soberbia yo la he sentido; puede ser por un exceso de paisaje, exceso de arquetipos. Por considerar que son individuos o lugares con más poesía que otros, pero el asunto hay que contenerlo. El hecho de reconocer que una región es excesivamente poética incita a la soberbia. Sin embargo, ese reconocimiento, o exaltación de la tierra, no está ligado a ningún tipo de propuesta fundacional. La imagen es conductora de amor humano. Estoy confiando en que aunque mantenga ciertos arquetipos, ciertas imágenes, tiene que haber comunión; si no vamos al crimen.

—¿Pensás que tu poesía pudo haber influido en poetas jóvenes?

—Puede ser que un aire de época les haya transmitido, pero no puedo ser el juez de eso... Eso es un análisis para los descomponedores de la cosa, que no es mi mayor habilidad.

—¿Cómo ves el panorama de la poesía joven argentina?

—Creo que se anuncian muchos poetas, que van a ser siempre poetas; eso es muy importante. Hay que beber de todo lo que se está haciendo ahora. Noto que es una poesía que tiene un dolor menos arrastrado, hay más posibilidades de imagen y más posibilidad de salida. Da la impresión de un grado mucho menor de epigonía que en otras épocas inmediatas anteriores. Menos dolores arrastrados de experiencias... Todo el siglo pasado dejó imágenes muy mezcladas; dejó románticos dolorosos, dejó románticos activos, dejó grandes enfermedades y grandes saltos. Creo que ahora están mezclados todos esos elementos. No vamos a hablar de sanos o insanos, están mezclados, no están circunscriptos.

Se mezclan todas las tradiciones. Hay un inconsciente estado vital... Hay un inconsciente de que, en cierto modo, la poesía también es una forma absoluta de la vitalidad humana. Los noto mezclados, no se los puede circunscribir; no se puede decir: son los románticos del '40. Algo va a salir de todo esto, algo más contundente que lo anterior, que estaba muy hilado, muy cultivado, pero de un solo lado de las cosas, un solo ala. Aparecía el dolor, el rechazo, la gran decadencia, todo con una exquisitez absoluta. Ahora convive la exquisitez con la rebeldía, el desastre con la boda. Hay alegría y satanismo mezclados, no están circunscriptos, y esto es fundamental.

## poemas

### LOS POETAS OFICIALES

¿A moldáis vuestra esfera a lo más íntimo del porvenir?

Perros enanos entecos, tenéis a vuestro servicio los escribientes nacionales, pajarracos de la patria.

Canasteros de los frutos del odio, no estoy arrepentido de tener a mi servicio las joyas y los frutos del deseo.

Principitos destronados de toda sangre de composición en la naturaleza.

Eugenios, Equis, Clauditos, perritos de ceniza.

### LLEGADA DE UN JAGUAR A LA TRANQUERA

Desciende, agua criolla.  
Paraje, descende, ¡pero muy bien montado!,  
con apero del oro de las guerras  
y los rodeos en llanuras gateadas.

Espartillo, áspera y delicada cabellera del  
terror correntino,  
canta tu canción de hada de llanura.

Desciende, palmeral del borde del estero,  
para beber la luminaria caída de la tormenta  
de la raza.

Entrégate, oh el antiguo, ex-guerrero, ahora  
cuatrero, vengador de la estancia delicada,  
solitaria en el llano del llanto,  
llano del aguacero,  
y pon tu estribo de oro y de reserva  
para bajar a beber miel y estero:  
Que ha llegado un jaguar a la tranquera.

a Gaspar Madariaga  
y Matilde de Horne



### CRIOLLO del UNIVERSO

El blanco océano gira en mi corazón  
mientras canta el otro océano de plata  
amarilla,  
que se desprende de las aguas del  
sol

Ya es muy tarde para ser de una  
provincia,  
y muy temprano para pertenecer,  
todo,  
al planeta del Venidero y sangrante  
resplandor.

Oh, acude a mí, a mi jerarquía de peón  
del

planeta,  
gaucho con trenzas de sangre,  
mi padre,

Y ensíllame el mejor caballo ruano del  
UNIVERSO:

para atravesar el agua de oro de la  
muerte,

y escucharme,  
todo,  
siempre en ti.

El blanco océano sollaza por la  
inmortalidad.

Francisco Madariaga

(1984)

Kathleen Raine  
**Cinco Poemas**

versiones de Jonio González

[Kathleen Raine (1908) es una poeta británica a quien el lector iberoamericano sólo conoce por unos pocos poemas dispersos en antologías. Su obra, señalada como una de las más delicadas expresiones de la poesía inglesa de este siglo, conjuga modernidad y tradición. Esto último es manifiesto sobre todo por el apasionado interés que Kathleen Raine demostró por la obra de William Blake, autor sobre el que se la considera una verdadera especialista.

69

Todo ha cambiado  
amor mío, no reconocerías el lugar...  
Te busco en la casa de la memoria  
pero también allí los cuartos se desvanecen

115

Sereno, azul, ancho cielo  
donde la vista corre libre, alegría  
de luz sin límite:  
es como si nos encontrásemos

117

Estoy conforme con ser  
finalmente lo que fuimos primero:  
hierba de la misma colina  
agua del mismo pozo  
aliento del mismo aire  
visión del único ojo

102

Más allá de la puerta vacía  
espacios, distancias, estrellas  
innumerables, maravillosas y lejanas:  
misterio de la noche que nos cubre  
la oscuridad es también Su casa, y la nuestra

123

Ah, cerca del corazón:  
en el pozo  
el reflejo de una estrella lejana  
todavía es  
luz

Versiones originales: pág. 60.

Gonzalo Rojas

**Sobre lo mismo,  
contra la muerte**

selección de Reynaldo Jiménez

"Echada así la suerte, corto el vuelo en distintas direcciones y pienso que estoy en muchas partes al mismo tiempo. Ello no impide que cada texto juegue su juego libremente, de lo fónico a lo semántico, en un proceso rítmico vertebrante, como la circulación de la sangre o de la savia... Así escribo. Cada poema nace en mí como un zumbido, en cualquier sitio, en cualquier instante. Un zumbido, sin embargo, que no se asemeja al de ninguna abeja en la tierra. Usted advirtió, acaso, con cuánta frecuencia hablo de William Blake, ese animal libidinoso y siniestro que se entendía con los ángeles. Pienso en él cuando voy por la calle y oigo infinitos arcos de música que se me amarran a la oreja. Y como no conozco la notación musical, trazo una línea que puede ser tensa o distensa, y que representa el ritmo del poema: lo que será, o es ya, el poema. Así, lo llevo de la oreja al papel; una línea escrita en una libreta. Cierta vez, recuerdo, vi morir a una mariposa. La ceremonia funeraria se apoderó de mí. Llegué a mi habitación y anoté esta frase: 'Sucio fue el día de la mariposa muerta'. Pasaron tres, acaso cuatro meses, y sólo entonces el poema apareció en mi mano, otras líneas siguieron el curso de aquella música primera: 'Acerquémonos/a besar la hermosura reventada y sagrada de sus pétalos/que iban volando libres, y esto es decirlo todo, cuando/sopló la Arruga, y nada/sino ese precipicio que de golpe,/y únicamente nada'... La poesía se me da en la órbita de lo sagrado y en una respiración ritual que para mí es el fundamento del ritmo; esa abeja tenaz a la que hoy hemos convocado tantas veces. ¿Homo religiosus en el sentido de religare? Sí, y homo ludens también, y homo faber, y homo politicus. Aunque bastante menos homo sapiens. Todo puede llegar a ser uno. Eso me lo dijo siempre la poesía."(\*)

\* \* \* \*

Obra publicada: *La miseria del hombre* (Valparaíso, 1948), *Contra la muerte* (Santiago, 1964), *Oscuro* (Caracas, 1977), *Transtierro* (Madrid, 1979), *Del relámpago* (Obras Completas, México, 1981, FCE), *50 poemas* (Antología por David Turkeltaub, Santiago, 1982).

Gonzalo Rojas nació en Lebu, Chile, 1917.

(\*) Respuesta de Gonzalo Rojas a un reportaje publicado en Venezuela en 1977 y reproducido en: *Antología breve*, selección de poemas de G.R. realizada por Hernán Lavín Cerda, Cuadernillo 66 de Serie Poesía Moderna, Material de Lectura, UNAM, México, s/f.

## REQUIEM DE LA MARIPOSA

Sucio fue el día de la mariposa muerta.

Acerquémonos  
a besar la hermosura reventada y sagrada de sus  
pétalos  
que iban volando libres, y esto es decirlo todo,  
cuando

sopló la Arruga, y nada  
sino ese precipicio que de golpe,  
y únicamente nada.

Guárdela el pavimento salobre si la puede  
guardar, entre el aceite y el aullido  
de la rueda mortal. O esto es un juego  
que se parece a otro cuando nos echan tierra.  
Porque también la Arruga...

O no la guarde nadie. O no nos guarde  
larva, y salgamos dónde por último del miedo:  
a ver qué pasa, hermosa.

Tú que duermes ahí  
en el lujo de tanta belleza, dinos cómo  
o, por lo menos, cuándo.

## CARTA SOBRE LO MISMO

Palabras, cuerdas vivas de qué, pobre visible  
cuando tanto invisible nos amarra en su  
[alambre sigiloso,  
urdímbre de ir volando pero amaneces piedra,

se  
va, se viene, se interminablemente las arañas  
tela que tela el mundo: partícipalo  
pero tómalo y cámbialo.

## CONTRA LA MUERTE

Me arranco las visiones y me arranco los ojos cada  
día que pasa.  
No quiero ver i no puedo! ver morir a los hombres  
cada día.  
Prefiero ser de piedra, estar oscuro,

a soportar el asco de ablandarme por dentro y  
sonreír  
a diestra y a siniestra con tal de prosperar en mi  
negocio.

No tengo otro negocio que estar aquí diciendo la  
verdad  
en mitad de la calle y hacia todos los vientos:  
la verdad de estar vivo, únicamente vivo,  
con los pies en la tierra y el esqueleto libre en este  
mundo.

¿Qué sacamos con eso de saltar hasta el sol con  
nuestras máquinas  
a la velocidad del pensamiento, demonios: qué  
sacamos  
con volar más allá del infinito  
si seguimos muriendo sin esperanza alguna de vivir  
fuera del tiempo oscuro?

Dios no me sirve. Nadie me sirve de nada.  
Pero respiro, y como, y hasta duermo  
pensando que me faltan unos diez o veinte años  
para irme  
de bruces, como todos, a dormir en dos metros de  
cemento allá abajo.

No lloro, no me lloro. Todo ha de ser así como ha  
de ser,

pero no puedo ver cajones y cajones  
pasar, pasar, pasar, pasar cada minuto  
llenos de algo, rellenos de algo, no puedo ver  
todavía caliente la sangre en los cajones.

Toco esta rosa, beso sus pétalos, adoro  
la vida, no me canso de amar a las mujeres: me  
alimento  
de abrir el mundo en ellas. Pero todo es inútil,  
porque yo mismo soy una cabeza inútil  
lista para cortar, por no entender qué es esto  
de esperar otro mundo de este mundo.

Me hablan del Dios o me hablan de la Historia. Me  
río  
de ir a buscar tan lejos la explicación del hambre  
que me devora, el hambre de vivir como el sol  
en la gracia del aire, eternamente.



# 10 años de Poesía Argentina

Desde 1974 a 1984 los argentinos hemos tenido diez difíciles años de historia. Es claro que la dificultad de este período determinó todo lo que nuestra sociedad produjo y también todo lo que dejó de producir. La poesía no fue una excepción. Precisamente, los siguientes artículos abordan desde perspectivas diversas algunos aspectos que hacen a la lírica de la última década. Juzgamos importante comenzar a reflexionar conjuntamente sobre ese género, quizá el más cultivado y el que más cercano se encuentra de la marginalidad, en un momento de gran actividad y dinamismo. Estas últimas características hacen que nuestro balance sea siempre provisorio, apenas una manera de ordenar sobre la marcha aquello que existe resistiendo todo orden. Las aproximaciones reunidas a continuación y la encuesta que les sigue fueron realizadas por La Danza del Ratón como uno de los primeros pasos dados para hacer más claro el panorama de nuestra última poesía.



# Juan Gelman y nuestra poesía

por Jorge Fondebrider

Durante muchos años la crítica consideró a Rubén Darío el fundador del Modernismo. Sin embargo, en las últimas décadas, los estudiosos de la literatura advirtieron que en la obra de José Martí, de Gutiérrez Nájera y de José Asunción Silva, entre otros, se encontraban presentes aquellos elementos que, andando el tiempo, con un alto grado de perfección harían famoso a Darío. Este fenómeno nos indica claramente dos direcciones a seguir: una de ellas corresponde a lo que se podría denominar "tono generacional", algo así como el caldo de cultivo propio de una o de varias décadas de escritores fusionado con los caracteres precisos de un momento determinado de la historia; la otra apunta al peculiar desarrollo de las individualidades. En este sentido, cuando los individuos se destacan del conjunto de sus contemporáneos, cuando —para decirlo de algún modo— "hacen escuela", hablamos de maestros. Ezra Pound define a este tipo de artistas en los siguientes términos: "*Se aplica la palabra a los 'inventores' que, aparte de sus propias invenciones, son capaces de asimilar y de coordinar un gran número de invenciones precedentes. Quiero decir que, o bien empiezan con un núcleo central propio y otros acumulados, o bien digieren una vasta masa de materia, aplicándole un número de conocidos modos de expresión, y triunfan al impregnar el conjunto con una cualidad especial o con un propio carácter especial llevando el resultado a un estado de plenitud homogénea*". Este es el caso de Darío. También el de Gelman.

Si bien Gelman comienza a publicar hacia mediados de la década del '50, las antologías suelen ubicarlo entre los llamados poetas *sesentistas*.

Este criterio, más práctico que valedero, nos impide vislumbrar la continuidad de nuestro proceso lírico. Hablamos entonces de *generaciones poéticas*, cuando deberíamos simplemente decir *décadas de poesía*. Una generación poética es, en su única acepción, aquella que consigue revolucionar el lenguaje poético. Y, en rigor, esto se consigue por mérito de unos pocos individuos.

Todas estas disquisiciones vienen a cuento ya que, en opinión de muchos, Juan Gelman es uno de esos hombres capaces de alterar el rumbo de nuestra poesía. Gelman, probablemente, recoge mejor que nadie la herencia de una de las posibles líneas de fuerza de la tradición poética argentina. En él, el coloquialismo inaugurado en nuestras letras en los años '20 por Raúl González Tuñón y Nicolás Olivari (y no en los años '50 en algún lugar de California) se actualiza respondiendo a las condiciones de su época. Así, según la definición de Pound, Gelman "*coordina invenciones precedentes*" con los elementos que conforman la retórica de la poesía de los años '60. De ese modo, el lenguaje de los medios de comunicación masiva, los estereotipos de la cultura, los mitos políticos y los rasgos de nuestro patrimonio urbano se insertan, a partir de su obra, en el marco de la tradición. Pero esta sucinta descripción no estaría completa sin la mención del particular procedimiento por el cual Gelman incorpora los logros de la vanguardia a nuestro acervo argentino. Se suma entonces a lo conversacional de su poesía, a la ironía y a la ausencia de énfasis —que en opinión de Joaquín Giannuzzi, otro de nuestros grandes poetas, caracterizan al tono nacional que nos corresponde—, el

dislocamiento absoluto del lenguaje. La ruptura de la sintaxis, el uso exacerbado de encabalgamientos, las propiedades musicales de las palabras, su polivalencia constituyen factores de tensión en el terreno formal. Este tipo de experiencia, que en el pasado llevaron a su límite César Vallejo y, entre nosotros, Oliverio Girondo, adquiere renovados bríos gracias a Gelman. No se trata de una simple transposición, sino más bien de una adaptación cabal a nuestras posibilidades de expresión. Los ritmos de Gelman, fuertemente marcados, nos remiten a nuestra manera de hablar; su métrica, a nuestra forma de escribir.

Probablemente habrá quienes piensen con razón que esta síntesis bien puede aplicarse a varios poetas contemporáneos de Gelman. Pero hemos señalado a este último como maestro, y si volvemos a la caracterización poundiana, un maestro es quien "*impregna el conjunto con una cualidad especial*" que lleva a su obra "*a un estado de plenitud homogénea*". Agregaría yo a estos enunciados que la obra de un maestro añade sentido a la obra de sus contemporáneos. Por lo dicho, la obra de Gelman configura un paradigma de su tiempo: reúne al presente y al pasado proyectándolo hacia el futuro; y, por una vez, esta frase remanida que acabo de anotar es comprobable. En este punto no es exagerado afirmar que la poesía de Gelman, más que la de cualquier otro contemporáneo suyo, ha teñido la producción poética de los jóvenes escritores a lo largo de los últimos quince años. Incluso aquellos que se encuentran estéticamente alejados reconocen su deuda para con Gelman. Sustraerse a sus giros y a sus manipulaciones con el lenguaje ha sido una difícil tarea de la cual no todos han podido salir airosos. Una prueba extrema de esto bien podría ser la ofrecida por una circunstancia aparentemente externa al texto impreso: Gelman posee un particularísimo modo de leer y de hacernos leer en voz alta, algo que todavía se percibe en los recitales poéticos. Y ya que de influencias hablamos, resultaría interesante la comparación entre las ejercidas por la poesía de Gelman y las surgidas a partir de la imitación de la que ha sido objeto Alejandra Pizarnik, otro antecedente inmediato que es necesario considerar para la comprensión de estos últimos diez años de poesía. Me aventuro a decir que, en

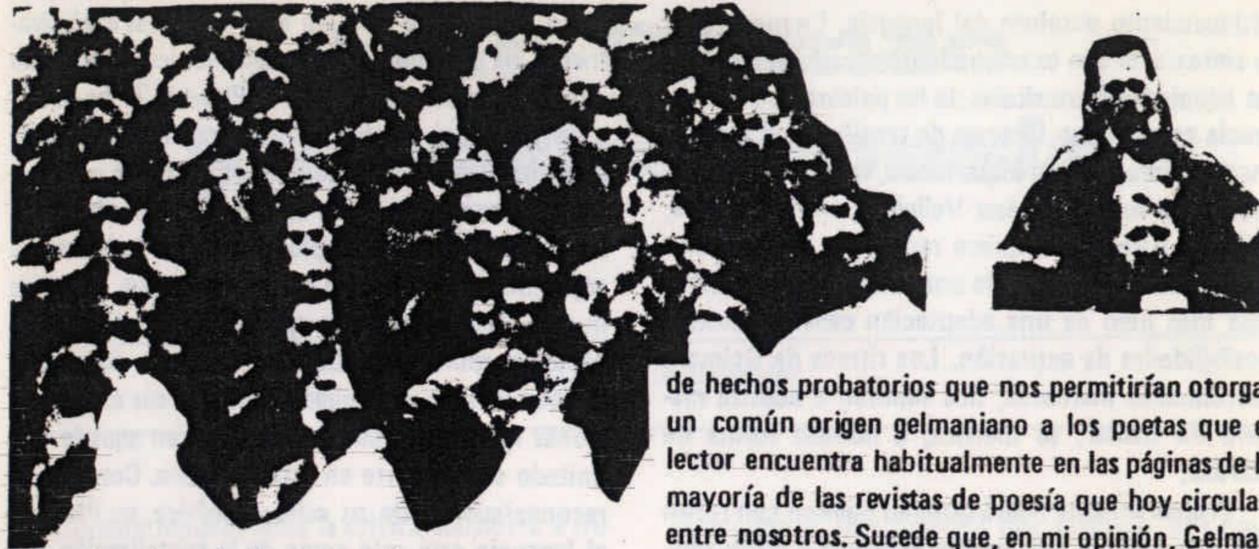
tanto Gelman ha influido a otros poetas exclusivamente en el campo del lenguaje —único lugar desde el cual se avanza en poesía—, Pizarnik lo ha hecho a partir de su propia actitud frente al hecho de escribir. Si en la vida de cada poeta habrá que buscar la forma que asume su poesía, Pizarnik ofrece un extraordinario ejemplo de ello en la literatura argentina. De todo esto se desprende que, mientras que de Gelman se puede aprender a trabajar con las palabras como se trabaja con objetos concretos, a Pizarnik sólo se la puede copiar en sus manifestaciones más personales y exclusivas, en aquello que imitado se convierte en retórica ajena. Con todo el reconocimiento de su calidad poética, en Pizarnik el lenguaje está más cerca de la cristalización que en Gelman, cuya lengua se halla en constante movimiento.

A lo largo de este comentario me he referido a Gelman en su calidad de maestro del lenguaje. He tratado de partir de ese hecho objetivo, sabiendo que todo lenguaje, inclusive el lenguaje poético, se refiere siempre a lo real. Si bien la realidad —entendiendo el término en su sentido más amplio— es la fuente de todos los temas poéticos, no creí conveniente detenerme en estos últimos. Es claro que el lenguaje es el lugar adecuado para tratar de descubrir la irradiación que la obra de cualquier poeta pudo haber tenido sobre los poetas que lo siguieron. Proceder de otra manera puede prestarse a polémicas estériles. Sin embargo, suponiendo que con lo dicho hasta aquí se ha demostrado la importancia del lenguaje gelmaniano en la obra de otros, es necesario que volvamos la vista hacia las circunstancias históricas de la década pasada para poder entender la evolución de la última poesía. Estas circunstancias han limitado la variedad de maneras



# Poesía desde el golpe

por Javier Cófreces



de nombrar lo real. Al perderse los puntos de contacto y la posibilidad de recurrir a logros anteriores, la tradición se vio interrumpida. Creo yo, y ésta es mi hipótesis, que uno de los mayores problemas que muchos jóvenes poetas han tenido durante este período ha sido tener que conciliar la poderosa influencia de Gelman —vale decir, la gran apertura que su poesía permitió a nuestras letras— con un reducido campo de acción. Es en este choque absolutamente brutal donde hay que buscar la explicación, o una de las explicaciones, al brusco cambio que sufrió nuestra lírica.

Después del trabajo solitario y secreto de los años setenta, nuestros poetas debieron reemplazar la riqueza del lenguaje gelmaniano por un lenguaje alusivo, lleno de rodeos, cargado de reminiscencias que pudiera oponerse al lenguaje oficial. Este último se caracterizó por su vacuidad. Dicho de otro modo, la reacción frente al creciente desprestigio de las palabras llevó a los poetas a una manera oblicua de referirse a la realidad. Por supuesto que en toda esta situación que describo intervienen dolorosos factores que poco tienen que ver con la literatura.

Resulta evidente que no puede aplicarse esta hipótesis que sugiero a todos los poetas que escribieron durante el lapso que nos ocupa. Afortunadamente la poesía es un modo determinado sino la suma de diversos modos. Siempre ha habido poetas que permanecen al margen de las categorizaciones. No obstante sospecho que quien quisiera profundizar en lo aquí esbozado, podría encontrar una serie

de hechos probatorios que nos permitirían otorgar un común origen gelmaniano a los poetas que el lector encuentra habitualmente en las páginas de la mayoría de las revistas de poesía que hoy circulan entre nosotros. Sucede que, en mi opinión, Gelman ha ido lo suficientemente lejos en su propia búsqueda como para permitir, con o sin proponérselo, múltiples lecturas. Ha habido poetas deslumbrados por su versatilidad formal (algunos trabajaron sobre la sintaxis, otros sobre el estilo), ha habido poetas interesados en el tono eminentemente nacional de la poesía de Gelman, hubo también quien se contentó con encontrar coincidencias de tipo ideológico y esta enumeración podría ir todavía mucho más lejos. Pero a este origen común que señalamos, hay que sumar la diversidad de procedimientos por los cuales se llegó a esa manera oblicua que antes nombramos, como también la variedad de influencias de otros poetas. En este sentido importa destacar los nombres de Joaquín O. Giannuzzi, Francisco Madariaga, Leónidas Lamborghini, Olga Orozco y Roberto Juárez entre otros, por su evidente peso en la poesía de la última década.

Querría concluir señalando que, hasta la fecha, no se ha producido ninguna verdadera revolución en el lenguaje poético que nos aleje de la figura de Gelman. Por supuesto no pretendo con esta afirmación supeditar la poesía argentina a un solo nombre ni negar la originalidad de algunos pocos jóvenes cuyos nombres pueden espigarse de entre el conjunto surgido en los años pasados. Lo que trato de señalar es que, con independencia de la obra de otros grandes poetas con los cuales cuenta nuestra tradición, Gelman sigue siendo el punto de partida indispensable para comprender una parte del problema planteado por nuestra última poesía y una presencia dominante en la lírica argentina.

Desde las páginas de nuestra revista, ya hemos dado cuenta, en notas anteriores, que no nos ha deslumbrado particularmente la producción poética aportada por los autores nacionales jóvenes. En tal enunciado confluyen varios factores: por un lado, la irrupción multitudinaria de poetas y, por el otro, la hibridez inconducente para delinear aristas válidas en las trayectorias poéticas. Durante estos últimos años, los libros, plaquetas, cuadernillos y revistas invadieron quioscos y librerías del centro. Si bien publicar ofrecía las mismas dificultades de siempre (o algunas más) se editaban nuevos trabajos, o bien se recurría a los recitales. Sin embargo, frente a esa múltiple actividad, no abundaron autores que asumieran con rigor y transparencia su actitud frente a la poesía. Dicho rigor no pasa necesariamente por la aceptación formal del "ser poeta"; por el contrario, se distancia, rechaza e invalida todo tipo de castas e iluminaciones. La transparencia aludida corresponde a una búsqueda que no se conforma con la sola expresión desesperanzada frente al poder devastador; en todo caso lo convierte en punto de partida hacia la apuesta contundente: *poesía como vía permanente de participación comunitaria*; participación que exige de la palabra realidad y reconocimiento de lo humano.

En función de esta interpretación poética, abundaron autores y poemas pero faltaron voces que manifestaran la intención última de la poesía así entendida. La urgente necesidad de decir cosas de espaldas a los medios oficiales quizás haya atentado contra la lucidez necesaria para imponer objetivos mínimos. La situación provocó, entonces,

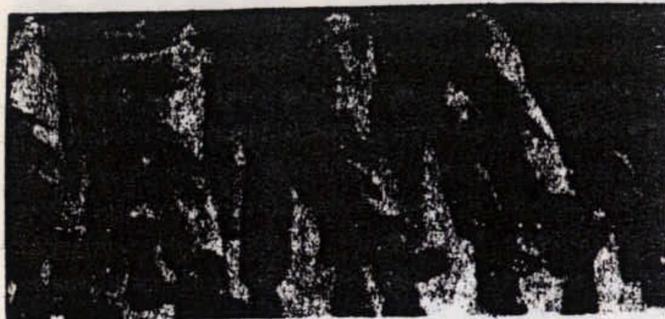
algo así como un vértigo verborrágico sin peso específico. En otras palabras, se gastó pólvora en chimento.

Por lo expuesto, creo conveniente rescatar autores y trabajos que otorgaron vuelo a la chatura imperante y que generaron, desde distintas vertientes, alternativas fecundas por su apertura, su búsqueda y su contagio.

Cabría agregar, no sólo a título de descargo, que la misma hiper-producción poética de ediciones limitadas puede conspirar contra la ecuanimidad que intenta la selección que sigue. Por lo que se deduce que habrá, como siempre en estos casos, injustas omisiones.

Han sido publicados durante estos últimos ocho años algo más de doscientos cincuenta títulos de poesía de autores con menos de treinta y cinco años. No llamará la atención que la mayoría de los libros citados en este resumen hayan sido, precisamente, los menos tenidos en cuenta por los "círculos poéticos oficiales"; sirva entonces como intento reivindicatorio esta reseña.

Como es de suponer, el noventa y cinco por ciento de los libros publicados fueron costeados por sus propios autores, ya que la poesía continuó preservando su homologada propiedad: improductiva, particularmente en lo comercial. Ni siquiera una imponente Feria del Libro 84, irónicamente dedicada a ella, sirvió para revertir el estado de cosas. No obstante, puede considerarse alentadora esa circunstancia, que enaltece el alicaído espíritu poético nacional, al desestimar las puertas que pretendió abrirle el más intelectual de los mercados persas



actuales. Bajo mérito hubiera sido el valerse del exacerbado criterio mercantilista que prevaleció en la feria para conquistar espacios a su sombra.

Ahora bien, ante este comprimido cuadro de situación cabría preguntarse dónde comenzó la búsqueda de nuestros últimos poetas y hacia dónde se dirigió. Cabría preguntarse si no se detuvieron en diferentes envases destinados a consideraciones especializadas. Cabría preguntarse también si en estos poetas no prevaleció, como necesidad vital, la urgente adicción al comentario impreso de sus trabajos, los juicios analíticos favorables. Y, finalmente, en qué medida estas obsesiones mezquinas no relegaron la posibilidad real de convertir a los versos en verdaderos espacios de comunicación y conocimiento.

\*\*\*

Los primeros tiempos, después del golpe del '76, no se caracterizaron por ofrecer alternativas poéticas fecundas; obviamente, la inexistencia de canales abiertos a la expresión contribuyó al desconocimiento de lo que se escribía a contramano del desconcierto. Por otra parte, la desintegración minuciosa desde el poder de los centros desde donde se pudiera alentar a la poesía a las propuestas que pudieran emerger hizo lo suyo.

Sólo a partir de 1979 comenzaron a ampliarse las posibilidades de comunicación poética con un sentido de contraste frente a las pantallas oficiales, un recurso vital-genuino ante la devastación. El panorama poético ganó forma y secuencia entre los años '80/'81, aunque la abundancia y vastedad relegó la eficacia y consistencia de lo producido. La potencialidad poética insinuada entonces dependería de las sucesivas apariciones de revistas especializadas, sumidas en las precauciones más paranoicas.

Hacia fines de 1979, Sergio Mauricio publicó

*Algo de la Epoca*, un libro que generara, entre otras cosas, un acercamiento a las fatales realidades de entonces y auspició recursos y técnicas del lúcido ocultamiento al cual debimos subordinarnos casi todos.

Destacaron, posteriormente, cuatro libros publicados durante 1980, con la particularidad de que cada uno de ellos conforma distintas líneas estilísticas con pocos puntos de contacto. *Crucero Ecuatorial*, de Diana Bellessi, presenta un diario de viaje con una sorprendente agilidad poética y ofrece una suerte de "espejos de la realidad"; la solidaridad y la identificación se hacen permeables en el relato, permiten recorrer poemas junto al viajante aprehendiendo las rutas americanas. Pertenece a la misma época *Austria-Hungría*, de Néstor Perlongher, uno de los libros más comentados por los mismos poetas. No cabe duda de que la relevancia que posee este trabajo y la característica que lo destaca es la instauración de un lenguaje poético remozado, con importantes puntos de apertura formales. *Diario de Babel*, de Ezequiel Gandolfo, a pesar de haber obtenido el premio cocacola es otro de los trabajos que merecen ser tenidos en cuenta. Del mismo año es la primera edición de *Los Ojos del Pájaro Quemado*, de Jorge Boccanera, donde los gestos desde el exilio incorporan signos de vida y presencia.

Durante 1981 aparecen varios títulos más que en el año anterior; y, manteniendo coherencia con la última tradición poética nacional, entre ellos no abundaron las líneas expresivas comunes. Lo epigramático convive con lo narrativo; lo coloquial comparte espacios con lo elegíaco y, en general, no predomina ninguna actitud que resalte o defina una constante poética para la época. Resulta francamente difícil observar una tendencia que imponga voces o tonos definitivos, asumidos por los poetas como respuesta de acción en bloque. De ahí, entonces, la inexistencia de lo que podría llamarse movimiento, o de lo que algunos ya consideran generación del '80.

*Códigos*, de Carlos Vitale; *Tatuajes*, de Reynaldo Jiménez; *Sucedan Ciertas Cosas*, de Marcelo Kacanas; *Almagrosa*, de Alberto Muñoz, destacaron entre los libros publicados durante aquel año. Si bien estos trabajos señalan diferencias formales manifiestas, resalta en ellos una tozudez asumida

ante la apuesta poética; algo así como una convicción creíble frente a sucesos que no provienen de los cielos ni se dirigen hacia los dioses. Por ese motivo se convierten en cantos que respiran un sentido incondicionalmente humano. Desde allí, despegan a generar identificaciones. Sin embargo el marco general ofrecía un contraste bien nítido frente a esta posibilidad, que no hacía más que amenazar a la nueva poesía. También fue este momento propicio para que la mezquindad en las propuestas alcanzara la creación de otros poetas con menos de treinta y cinco años, quienes ya aspiraban a su lugarcito parnasiano. La hambruna por figurar disolvió, afortunadamente, a más de uno; aunque hubo quienes sortearon vallados a fuerza de claudicaciones y relaciones públicas. Hoy observan con regocijo sus apellidos en importantes antologías de poesía argentina, o se dan por satisfechos conservando recortes de los suplementos literarios de "La Prensa", "La Nación", o "Clarín".

Los cortocircuitos sociales del '82 promovieron convulsiones también a nivel poético; una de sus manifestaciones fue el notable crecimiento del caudal de poesía generado. El panorama se vigorizó con la confluencia de más autores, nuevos libros, nuevas publicaciones y más recitales. Cuatro buenos resultados de aquella vuelta de rosca fueron: *La Vida Secreta de los Escarabajos de la Playa*, de Miguel Gaya; *Quítame Estas Cruces*, de Eduardo Mileo; *Boleros*, de Vicente Muleiro; *Gran Salón con Piano*, de Sergio Bizzio.<sup>1</sup>

Durante 1983 fueron publicados varios trabajos importantes, aunque algunos de ellos comenzaron a circular durante este año; tal el caso de *La Caída de los Cuerpos*, de Jorge Ricardo Aulicino, quien ratifica (junto a Daniel Freidemberg) su supervivencia a la hibridez que sentenció a su generación. Las ediciones de Último Reino ofrecieron un título destacado en el mes de setiembre: *Después de Darwin*, de Mirtha Defilpo. Gerardo Gambolini y Diego Bigongiari, por su parte, aportaron *Faro Vacío* y *Tatuajes*, respectivamente, agrupados en un tomo común. Cabe mencionar otra publicación aparecida a comienzos del '83, *65 Poetas por la Vida y la Libertad*, enriquecida quizás por la dificultad que aparejó la recopilación clandestina de su material desde 1982. Obviamente, más que valor antológico

o literario, este libro ofrece un testimonio de vida y libertad de quienes se solidarizaron con las Abuelas de Plaza de Mayo por la *aparición con vida*. Esta obra ratifica la función de servicio al hombre que puede ejercer la poesía dentro de una comunidad.

Antes de concluir esta reseña de títulos y autores, sería justo destacar el papel editorial que desempeñó Último Reino durante estos últimos años, ejerciendo un trabajo verdaderamente solidario para con escritores y editores.

Querría también rescatar la presencia de otros poetas que dejaron testimonio de sus voces en plaquetas o publicaciones periódicas. Algunos de ellos ya tienen libro publicado, aunque con circulación muy limitada: María del Carmen Colombo, Benjamín Alonso, Violeta Lubarsky, Silvia Alvarez, Lobo Boquincho, Laura Klein.

Me resisto a pensar que me haya guiado en esta reseña un genuino y estricto gusto personal. He tratado de reivindicar un criterio y un sentido poético —es verdad— lo cual no indica que en ellos exista toda la poesía —reconozco. Sin embargo, en estos trabajos se visualizan desde mi punto de vista, marcos de referencia inequívocos de experiencias e identidades reveladas hacia "el otro". Valga por siempre la generosidad manifiesta en la comunicación y participación que promueven.

1 A esta altura del comentario y por la intención que promueve este resumen más o menos cronológico, entiendo que quedó retratado el idioma de la poesía que me llevó a mencionar ciertos títulos y no otros. Probablemente los valores particulares de los trabajos citados, valiosos por sí mismos, impidan un agrupamiento celosamente conceptual. Por otra parte, la extensión que requeriría su comentario extendería demasiado esta nota. La intención de estas menciones quedaría ampliamente satisfecha si genera una invitación al acercamiento a los títulos que cita.



# Para una situación de la Poesía argentina

por Daniel Freidemberg

## Aclaración

El siguiente artículo fue escrito en el verano 1981-1982 para *Quimera* de Barcelona. Formaba parte, con trabajos de Beatriz Sarlo y Jorge Lafforgue, de algo así como un "informe" (nunca supe si se publicó) sobre "la literatura argentina actual": de ahí el exceso de datos, ciertas simplificaciones: pensaba en un lector que nada conoce de poesía argentina.

De ahí, también, la ausencia de lo que entonces no había aparecido, o existía apenas insinuado (que no es poco, ni poco significativo: la irrupción de los "nuevos versadores", por ejemplo). Pero el motivo principal de esta aclaración es otro: posteriores abordajes de la cuestión surgieron en ese tiempo, en el que, además, sobraron ocasiones para re-pensarlo todo. Resultado: gran parte de lo dicho ahí, hoy me parece apresurado, insostenible.

No quise, sin embargo, reescribirlo: apenas correcciones de estilo y la extirpación de las trivialidades más gruesas. Sencillamente, porque ahora no tengo las cosas más claras que hace dos años y medio (más bien lo contrario) y porque, cada vez más, la cuestión me interesa menos. Con todo, el agregado de notas al pie intenta ayudar a una lectura más actual.

Ruego, por lo tanto, que lo que sigue sea leído como una suerte de "documento histórico". Como el testimonio, digamos, de lo que en aquella época pensaba alguien estrechamente ligado al tema.

## 1 Herencia y entorno

"¿Cuáles son las raíces que arraigan, qué ramas crecen/en estos pétreos desperdicios?", pregunta T. S. Eliot en *La tierra baldía*. "No puedes decirlo ni advinarlo —responde—; tú sólo conoces/un montón de imágenes rotas donde el sol bate". Desperdicios, imágenes rotas, incapacidad de decir: un clima que se ha vuelto familiar para muchos argentinos. Sus inevitables huellas hacen, en cierto modo, a este artículo,<sup>1</sup> ya que el tema no es un *stock*, un haber —la suma de textos publicados en los últimos años— sino un momento: el segmento presente de lo que podría llamarse "el desarrollo de la escritura poética en la Argentina". Un buen punto de partida, tal vez, sea admitir la imposibilidad de abordarlo sin forzar demasiado la cosas.<sup>2</sup> Porque esa praxis —la poesía argentina actual— atraviesa un tramo inestable, de replanteo y dispersión;<sup>3</sup> pero también por el ostensible hueco que deja una omisión: la de los emigrados y exiliados, cuya obra reciente se desconoce en el país.

Período centrífugo, heterogéneo como pocos. Durante los años 70, según Santiago Kovadloff, "se inician ricas transiciones y se acentúan las tensiones inherentes a criterios y recursos literarios sobre cuya funcionalidad y sentido deja de haber acuerdo mayoritario entre los propios poetas".<sup>4</sup> Ciertamente Kovadloff encuentra "características relativamente específicas" de la etapa, pero tiene el cuidado de aclarar que "es un ciclo de crisis más que de gran-

es neces-  
En to-  
posición  
uceo al  
o al co-

planos,  
tor, lec-  
crea un  
tangible  
desde los

seguiré  
de este

partiera-  
qué es  
ca la de-  
la deca-  
abre lo  
o sobre  
utiendo  
en len-  
e las co-  
en Occi-

indeter-  
amos un  
quitar la  
nos nada.  
alidad de  
za rapa-  
violento  
n extrae-

nte inte-  
poeta se  
incluso,  
creando

agarrar,  
conmue-  
í mismo,  
transmi-  
canto de

des logros y resultados inequívocos; consecuente, en el fondo, con la realidad global de la Argentina de estos años". Visto hoy, entonces, es posible constatar, en el transcurso de los 70, indicios de una recomposición<sup>5</sup> de la herencia existente: la que vinieron construyendo, desde hace algo más de tres décadas, poetas como Edgar Bayley, Enrique Molina, Mario de Lellis, Raúl G. Aguirre, Roberto Juarroz, Leónidas Lamborghini, Joaquín Gianuzzi, César Fernández Moreno, Francisco Madariaga, Juan Gelman, Mario Trejo, Francisco Urondo, Alejandra Pizarnik.<sup>6</sup> Desde las trincheras de la vanguardia (surrealista-invencionista) y el coloquialismo —que, en algunos de sus mejores momentos, confluyeron— se configuró una poesía a la vez moderna y nacional: las inflexiones y los tonos del habla cotidiana, la crítica político-social, la recuperación de la poética tanguera y la experiencia diaria del "hombre común", coexistiendo con el mundo de lo onírico y lo fantástico, el delirio, el desasosiego existencial, las desarticuladas técnicas de la lírica contemporánea.

¿Qué cambió desde entonces? ¿Qué hay de nuevo o qué concluyó? Ya nadie, por lo que se ve, concibe al poema como arma de lucha política, y hasta quizá pueda decirse que el coloquialismo desapareció: ha desaparecido, al menos —aunque algunos tozudos o ingenuos quedan—, el artificioso repertorio de efectismos en que lo habían empantado, a fines de los 60, decenas de epígonos. Y, sin embargo, la tradición de la poesía conversacional es la reconocible matriz sobre la que trabajan Pancho Muñoz, Jorge Ricardo,<sup>7</sup> Javier Cófreces, María del Carmen Colombo o Miguel Gaya. Ocurre que, en general, fue sometida a nuevos tratamientos: se la exasperó, quebró, retorció; se la impregnó de tecnicismos y cultismos; se la fundió con la asociación libre, el conceptualismo o el absurdo, se le incorporaron citas y jergas de las más variadas procedencias.<sup>8</sup> Lo que, al fin y al cabo, también pasó con los aportes surrealistas e invencionistas. La herencia, simplemente, sufrió una revisión: desde los ajustes estrictamente necesarios para afianzar una escritura personal hasta una mayor reelaboración, en la que las piezas son tomadas de otro modo o cambiadas de lugar. Eso, así y todo, es apenas un dato; no engloba a toda la poesía actual. Precisamente, la dife-

rente actitud (ruptura o "continuidad")  
cia las poéticas del 50 y el 60 ayuda a  
dos grandes direcciones,<sup>9</sup> con muy poco  
en común.

## 2 Una ruptura "neorromántica"

De ambas, una aparece más definida y constituye lo que, seguramente, fue el más distintivo del período: el surgimiento en 1974, de una postura "neorromántica" que reactiva contra el coloquialismo, el gesto, de hecho, también desafía a las vanguardias "cincuentistas", al restaurar el arsenal reaccionario que éstas quisieron abolir. Su principal exponente, el grupo *Nosferatu* (continuado por la revista *Reino*) resulta todo un hito; virtualmente el movimiento literario del país, el único proyecto orgánico y definido. Y no sólo en sus postulados explícitos, sino, más aún, en la homogeneidad de los poemas: casi siempre breves y extensos, exigen un lector —un escuchante— puesto a compartir un ritual: la riesgo contra los "abismos" de lo irracional como estrategia contra la vida cotidiana, considerada aún más frustrante y espúreo. En rigor, sólo este núcleo de poetas (Mario Morales, Víctor Redondo, Enrique Ivaldi, María Ruschi Crespo, Susana Villalba, Horacio Reguín) se declara descendiente del antigüismo, pero, en lo esencial, su ideología —entendida como sistema de actitudes y valores— se extiende a un conjunto mucho más diverso.

El anhelo de recobrar en lo innombrable "los perdidos" (*Nosferatu*); el confesionalismo que pretende exaltar los desgarramientos del alma (na Piña); el misticismo del correntino Ochoa; el retorno a las "culturas primitivas" (Guillermo Martínez Yantorno); la recuperación del ocultismo, la alquimia, los cultos orientales (Gutman) o la suave y sugerente contemporaneidad (lancólica (Carlos Vladimírsky, Jorge Garson) son variantes de una misma concepción de la poesía puesta más en la experiencia poética que en el poema; la poesía como experiencia sup-

trascendencia y conocimiento absoluto el a lo condicionado y circunstancial. Coherente, el tono es solemne y a veces quejumbroso, tiende a la exclamación, la invocación, la metáfora y, sobre todo, la alegoría cada es símbolo de algo absoluto y la simbolización previamente codificada, por lo que se maneja un patrimonio ya intensivamente explotado de la poesía universal ("puertas de fuego", "abisos", "rostros de piedra"). El léxico, a menudo renuente a los vocablos que carezcan de valor literario, abunda en términos de origen griego y sustantivos abstractos: "éxtasis", "víctima", "ofrenda", "designio", "sagrado".

### buscan palabras

Desde 1976 (año clave, obviamente) la poesía "romántica" se expande y llega a ocupar los espacios visibles. Es, durante un tiempo, la nueva poesía argentina, hasta que, a fines de los sesenta, empiezan a hacerse oír otras voces: son, en su mayor parte, quienes, formados en el coloquio y la vanguardia, publicaron sus primeros libros entre 1966 y 1975. Su reaparición, y la obra de los poetas más jóvenes, muestra las marcas que, en la construcción misma del discurso, dejaron los movimientos históricos. En su mayor parte, no cuestionan ya —sienten que no pueden hacerlo— ninguna corriente preexistente, ante la conexión entre los anteriores lenguajes y la realidad que los rodeó, no pocos debieron reinventar nuevamente su poética:<sup>10</sup> cada poeta, cada libro, casi una poética que empieza y termina en un punto que aquí se señala sobre estos disímiles autores, entonces, a título de aproximación, no a las particularidades sino a los grandes rasgos. En su mayor o menor definición, las atraviesan. Pero, a ese efecto, releer el principio de esta obra en muchos textos de estos años ni hablan sino de lo que arraiga (lo que consigue arraigar) en el mundo; sólo alcanzan a presentar imágenes donde (sin embargo, aún) el sol bate. En las incontables definiciones del barroco.

la de Herbert Sissard dice "visión de un mundo roto a través de un prisma de cambiantes aspectos metafóricos que halla su unidad en Dios". Desde ahí, es fácil encontrar una poesía argentina "barroca".<sup>11</sup>



siempre que "Dios" se interprete como metáfora de una irresuelta necesidad: la de dar un sentido a la existencia, una significación a las cosas. Jorge Ricardo, el primero en mentar un "barroco" de los 70, lo hace entendiéndolo como "incredulidad", como "cierta inasibilidad del contenido" y "como práctica del lenguaje sometido a las más altas pruebas de significación", "a la vez burla y desconfianza de sí mismo", no sin advertir que "puede designar hoy múltiples experiencias". Entre éstas, sin duda, la poesía del propio Ricardo, y la del tucumano Ezequiel Gandolfo: "poesía de amplia referencias culturales que entrelazan (...) las perspectivas del lirismo, la ironía, los aspectos dramáticos y patéticos de la aventura humana", también caracterizada por el "fragmentarismo, (el) énfasis en los detalles", anuncia la contratapa de *Diario de Babel*, primer libro de ese autor, y lo mismo es aplicable a *Pan de fondo* y *Siglo final* de Kovadloff. Este último, en varios trabajos teóricos, advierte que ha cobrado relevancia una "poética de la ambigüedad", hecha de heterogéneos códigos coexistentes en un mismo texto, de contradicciones que no logran resolverse, y en la cual se disuelven los límites entre la experiencia real y la fabulada, entre la vida y la cultura, el entorno y el Yo. "La hibridez de los significados —dice— pareciera haberse adueñado de

### RES

El profu subte de id temer go se vistas edición que camb da de es la incor bio. A desha menta la pal ironiz

La ta de dición Tam da. Y lismo más un lu límite no p cultu maci res f en la dena tradu res ( piese lengu finiti del p la es some nera y qu dern

las composiciones, y el poeta, nómada en su poema, escribe para saber qué quiere decir". Los ensayos de Ricardo y Kovadloff, su tendencia a definir qué y cómo se escribe, son parte del intento por reconocer, reconocerse, reconstruir un lenguaje en un escenario donde casi nada significa porque todo cambió de lugar.<sup>12</sup> La historia de la cultura muestra, precisamente, que el barroco (incluido, para el caso, lo que Häuser denomina "manierismo") implica pérdida de la ingenuidad, la seguridad, el entusiasmo; un desasosiego que se oculta —no del todo— en la ironía, el intelecto, el ingenio.

No se trata, por lo tanto, del barroco como *estilo* (el del siglo XVII o el llamado "barroco americano"), aun cuando algunos de sus rasgos —oxímoron, hipérbaton, antítesis, abigarramiento verbal— aparezcan en textos de Tamara Kamenszain, Luis Tedesco o Oscar Steimberg. Más exacto es hablar de una *actitud* o un *sentimiento* barrocos, o —mejor— de la *tendencia* hacia ese sentimiento, esa actitud: algo que, con distintos modos o intensidades, subyace en estilos muy diversos. La irreverente "anti-poesía", deliberadamente prosaica y abocada a lo "absurdo" o "trivial", de quienes integran la revista rosarina *El lagrimal trifurca* (Francisco y Elvio Gandolfo, Hugo Diz, Eduardo D'Anna, Sergio Kern); el "neoconcretismo" (la página como topografía, el poema como objeto visual) de Nahuel Santana;<sup>13</sup> el "objetivismo" de Raúl García Brarda y Rafael Oteriño;<sup>14</sup> Guillermo Boido con su intento de "hacer hablar al silencio" en la síntesis conceptual; el intelectualismo referencial —encarado como indagación de la realidad— de Marcelo Moreno y Pablo Ananía: si algo comparten, no está en los rasgos de la escritura, sino en el trasfondo de incerteza, desapego y voluntad de lucidez. O, al menos, de no dejarse seducir por ideas o palabras.

Palabras: se han vuelto sospechosas, pero son imprescindibles. Toda una paradoja, porque nunca como hoy —cuestionadas, prácticamente desmoronadas sus connotaciones— se les prestó tanta atención. La preocupación por el lenguaje y el predominio de la referencia indirecta, alusiva, fue explicado ya varias veces como prevención ante la censura: algo de eso hay, pero mucho más parecen responder a una dificultad para encontrar resonancias en las palabras y las cosas. Empobrecidos los significados,

algunos —Perlongher, Arturo Carrera— optan por casi obviarlos: un erotismo del significante (¿gonogoriano? ¿sarduyano?) se solaza en el contraste, los colores fónicos, los juegos de palabras, las referencias exóticas, la transgresión. Otros (Delia Pasini, Elvio Gandolfo, algunos textos de Kamenszain e Irene Gruss) excluyen todo lo que exceda al tema: describen o enuncian —presentan— situaciones, como quien se limita a constatar. Se nombra lo que aparece como cierto, evitando sugerir lo improbable; o bien se sugiere lo que con certeza no se puede nombrar. "Los versos de cada poema fueron pensados como los lados de un marco que encerrara el objeto de esta o aquella poesía; cerco que rodea pero, desafortunadamente, sin contener", escribe, en el prólogo a su *Palabra contra palabra*, el rosarino Rafael Bielsa: podrían suscribirlo Ricardo, Tedesco o Pichon-Riviere.

Es constante la renuncia al encantamiento verbal, la apelación afectiva, el patetismo (excepto, claro, como juego o parodia). Uno de los pocos críticos que ha tratado esta etapa, Luis Gregorcih, encuentra ahí "una respuesta moral a la quiebra de los mitos y al patético caos del mundo exterior". Estos poetas ya no tienen —es evidente— mitos que sirvan de horizonte ("el infinito, cuando se presenta, está detrás de una pared, de una laguna, en el perímetro de un terreno baldío", dice Luis Tedesco). Más: parecen sufrir una compulsión que los lleva a desmitificar todo. *Once poemas* de Boido, los poemas de Leonardo Scolnick, Gruss y Jonio González, o los libros de Jorge Perednik y Rodolfo Foguill son, en gran medida, el ejercicio de una mirada implacablemente crítica hacia sus objetos. ¿Escepticismo? Tal vez, pero no para apoltronarse en él, sino como sitio donde hacer pie, territorio compartido, inquietud. Es, en el fondo, la misma operación movilizadora que cumple el humor, despatarrado o ácido, en Perlongher, los Gandolfo —el de Tucumán y los de Rosario—, Ricardo, Kern, Juan Carlos Moisés.<sup>15</sup>

Uno de los principales blancos de la desmitificación, no casualmente, es la propia subjetividad del poeta, suerte de teatro donde actúan las mismas fricciones y ráfagas del entorno: en *Paisajes* de Tedesco, el tema dominante es la mirada; no el resultado de la mirada sino su actuar en procura de ro-

dear un volumen, delinear un perfil. Hay que constatar, re-situar; la afirmación, las opiniones, el rechazo como contracara de una certeza, son reemplazados por preguntas insistentes ("¿Sombras de qué somos, bajo qué soles?"; "¿Puede tener belleza un pájaro pesado?"; "¿La distancia es todo lo que hicimos juntos?"; "¿Ave sola consuela/el canto a pena y miedo?"; "¿Ceden acaso los límites precisos?"; "¿Qué llamo mientras como los pedazos que quedan, la aventura que fue la claridad de la palabra..."); por el rastreo de "puntos sólidos", mínimos islotes que hayan resistido la intemperie. Se los encuentra, casi siempre, en los gestos nimios, los objetos de uso familiar, los ruidos de la casa, un trozo de cielo entre los edificios; o, a veces, en los rescoldos de viejas experiencias "míticas" (novelas de piratas o de ciencia-ficción, películas del Far West, historias detectivescas, personajes y climas del tango y el rock, las vidas de músicos y pintores): rastreo larval, incipiente, actitud del naufrago que cuenta los víveres, establece las condiciones para sobrevivir.

Poemas que hablan de brillos a contraluz, siluetas entrevistas, límites, puertas que se abren o cierran, pasos, el rumor de la lluvia afuera. No hay casi menciones a la situación política ni reflexión sobre ella, sino la "puesta en texto" de sus efectos, a través de ciertas obsesiones temáticas, determinados escenarios, una colección de imágenes llena de campos minados, derrumbes, sonidos difíciles de identificar, lugares donde hubo fiesta y ya no la hay, débiles lucecitas en lo oscuro, repentinos recuerdos que iluminan la atmósfera, mal olor. Los sitios cerrados refieren a encierro y protección; los abiertos, a inclemencia y fantasía. Entre los agentes movilizados prevalecen dos: la necesidad de recordar y la de distinguir.<sup>16</sup>

#### 4 Conclusión

Lo dicho al principio: aun sin desconocer una amplia gama de posturas mixtas o intermedias —quizá la zona más vasta, pero también la más endeble—, la actual poesía argentina no puede entenderse si no es desde una serie de divergencias básicas: asunción de lo contradictorio o su rechazo; énfasis

o reticencia; desconfianza hacia el lenguaje o aceptación de retóricas establecidas; cosmovisión unívoca o desarticulada; el lector concebido como copartícipe incondicional (cofrade) o como un desconocido a quien se le presenta una tarea, un problema.<sup>17</sup> Dos modos, probablemente, de reaccionar frente a un entorno en el que cuesta hallar ubicación.

#### Notas en agosto de 1984.

1 No sólo "hacen, en cierto modo, a este artículo": releído, advierto que las "inevitables huellas" de la realidad política en la realidad de la escritura son el verdadero tema del artículo, o al menos lo único que éste aporta de interesante.

2 No digan que no les advertí.

3 Así era, y no ha dejado de serlo.

4 Ya no concuerdo con SK en que, a fines de los 60, hubiera "acuerdos mayoritarios" entre los poetas. Sí había una tendencia predominante: la coloquial-realista-politizada (por denominarla de algún modo), que ya empezaba a degradarse, probablemente porque ya había dado todo —no poco— lo que podía dar.

5 Y si así fuera, de ningún modo puede entenderse como un quiebre o el advenimiento de una nueva "generación" poética: esa herencia —la que nace de la ruptura con el "largo bostezo cuarentista" del que habla Trejo— nunca dejó de estar sometida a un proceso de recomposición. Tal recomposición tiene su propia dinámica y es injusto adjudicarla —vicio historicista— sólo a los hechos políticos: *Vuelo bajo* de Jorge Ricardo —un libro clave en ese sentido— es de 1974, al igual que *Culpas y culpables* de Gutman; *Permutaciones* (de Héctor Piccoli y Enrique Olivay), de 1975; todos los del "Lagrima trifurca" ya habían definido su orientación mucho antes de 1976.

6 La hice corta para no abrumar a los gaitas: podría agregar a Girri, Olga Orozco, Veiravé, Salas, Juan A. Vasco, Romano, la Walsh, Gianni Siccardi, Plaza, Cantón, Bignozzi, Luchi, Vanasco, Yanover, Bustos, Tejada Gómez, Angelli, Gola, Santoro, etc.

7 Sobre el tal Ricardo, entiéndase, cada vez que aquí lo nombre: es el mismo que hoy —Freud sabrá por qué— firma J. R. Aulicino.

8 ¿Es realmente algo nuevo? ¿No lo habían hecho, bastante antes, Gelman, Lamborghini, Veiravé?

9 El término "direcciones" (en tanto "algo que va hacia...") merece subrayarse. No hubo ni hay dos bloques definidos, ni nada que se les parezca.

10 Aquí una de las mayores dudas. ¿Debería haberlo escrito en primera persona? ¿Puedo proyectar con certeza a otros los que nos pasó a mí y dos o tres allegados?

11 La ligereza con que usé el rótulo "barroco" es inocultable, más ahora, cuando afloró un barroquismo de verdad. Pero el lugar central que ocupa en esta nota me impide eliminarlo. Provisoriamente, ruego que se lo entienda en el sentido que le di (le inventé) en las páginas precedentes.

12 Vale lo de la nota (10). No sé —sinceramente, no lo sé— si la descripción es válida para un conjunto mayor de cinco o seis poetas. Por lo demás, ¿no hay claros —y acaso más logrados— antecedentes de todo eso mucho antes de 1970?

13 El Santana pre-*Xul*, aclaro.

14 El que etiqueta cae en su propia trampa. ¿"Objetivismo?" Lo que hay es una cierta impersonalidad y un hábil uso del "correlato objetivo", la renuencia a la emotividad manifiesta (el último libro de Oteriño, entonces, era *Rara materia*).

15 La manía generacionalista no tolerará que ubique a Francisco Gandolfo junto a sus hijos Elvio y Sergio (Kern). Manía para la cual los textos son pretextos. No sólo por la fecha en que empezó a publicar sino, sobre todo, por cómo escribe, "el viejo Gandolfo" pertenece, sin duda, a la poesía de estos años.

16 Releer las notas (10) y (12).

17 ¿Cómo entran ahí Diana Bellessi, Martín Alva-renga, Reynaldo Jiménez, Marcelo Pichon-Riviere, Alicia Genovese (sólo había publicado *El cielo posible*), Alberto Muñoz, ese magnífico poeta que es Alejandro Pidello? ¿Tal vez en la superpoblada "zona mixta o intermedia" que nombré antes? No lo sé. Ciertamente, no encajan en la cómoda bipolaridad que me sirvió para articular la nota. Ciertamente, tampoco, de ningún modo, se me ocurriría considerarlos "lo más endeble".



Foto: E. Comesaña - Plaza de Mayo 1974

# Poesía argentina del setenta

por Andrés Avellaneda



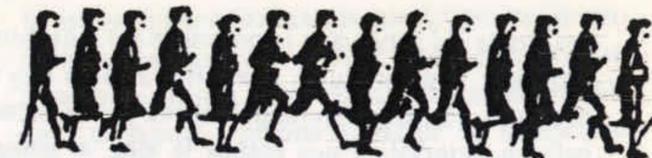
¿Qué es eso de una generación del setenta? Argentina, tierra de generaciones poéticas. Al menos tres (grupos, promociones o generaciones) han quedado firmes en lo que va del siglo: el vanguardismo del veintidós, el neorromanticismo del cuarenta, el populismo del sesenta. Los poetas del setenta se han declarado herederos de lo primero y no ocultan su conexión con lo segundo. Pero niegan todo parentesco con los poetas inmediatamente anteriores, especialmente con recursos sesentistas como el coloquialismo o la atención prestada a la circunstancia. "De hecho —señala un poeta reciente— la sola presencia de elementos coloquiales o referencias a la cotidianeidad suelen hoy desatar rechazos *a priori*".<sup>1</sup> El lenguaje coloquial y la importancia de lo cotidiano, dieron, en efecto, el tono 'del sesenta' a la poesía argentina; pero además: la inclinación a las formas narrativas o "épico-líricas", la técnica del *collage*, la desacralización del lenguaje lírico, la atención a lo ideológico y a lo histórico, la incorporación de la circunstancia política nacional y continental, el cultivo del desenfado y de la ironía, la adopción de formas sintéticas derivadas del lenguaje de la historieta y de la publicidad. En su inventario de lectura, los sesentistas ubicaron en primer lugar a los poetas argentinos del vanguardismo el primer Borges el anterior a 1935 Raúl



González Tuñón, Oliverio Girondo; Nicolás Olivari; los poetas de la legendaria confrontación entre los grupos de Boedo y Florida, en suma. De esas dos líneas frecuentemente entremezcladas —la ideológica y crítica, o boedista, y la formal y experimental, o floridiana—, los poetas del sesenta adhirieron con entusiasmo a la primera. De allí que pudieran recuperar a Borges a pesar de considerarlo, ideológicamente, en la vereda de enfrente; el revalorado fue el Borges criollista e irigoyenista, el de almacenes rosados y mitologías barriales, el que escribía *ciudad*, dedicaba estudios a Evaristo Carriego y hablaba del tango en textos de refinada precisión.<sup>2</sup>

La poesía del sesenta no fue pues una ruptura con el previo neorromanticismo cuarentista solamente, sino una afirmación de ciertos planteos boedistas de la década del veinte; en este sentido fue un salto cualitativo para retomar fuerzas y establecerse en otra situación histórico-cultural. Y es interesante advertir que los nuevos poetas del setenta, a pesar de negar empecinadamente la herencia de la década anterior, terminan por conectarse con ella por vía indirecta al reconocerse raíces en el boedismo. Los nuevos poetas, según uno de ellos, "tienen una adolescencia florido-boedista de la que no reniegan".<sup>3</sup> No es difícil, por otra parte, rastrear las huellas del sesenta en los nuevos poetas. El manifiesto de uno de los grupos recientes incluye afirmaciones que hubieran podido ser ratificadas por los sesentistas: "Latinoamérica nos sitúa, nos hermana a través de fronteras que no son reales en nuestros corazones. Allí compartimos un destino común. Situados en una geografía echada a la intemperie tratamos de asumir nuestro compromiso con la época... intentamos unir nuestras manos a las manos de todos, desde el trabajo y la poesía cotidianos".<sup>4</sup>

Primer paso para identificar la nueva poesía del setenta, pues, su actitud ambivalente respecto de la producción de la década anterior. Dos experiencias intransferibles, una epocal y otra estilística, le dan empero su perfil propio. En la década anterior, el golpe militar de 1966 vino a interrumpir las expectativas nacidas del optimismo ideológico que se había desarrollado gradualmente en el seno de las clases medias. Sin embargo, los siete años de gobierno castrense produjeron un efecto contrario al



esperado por sus líderes: hacia 1967 comienza a expresarse una pujante radicalización en los sectores obreros y medios que culmina, en 1973, con el triunfo de una amplia coalición que basada en el peronismo se propone reemplazar al poder militar y modificar el curso de los objetivos políticos, económicos y sociales. En el interior de tal coalición, la presencia de un importante sector de izquierda en estado de frágil equilibrio con el resto de las fuerzas políticas y, sobre todo, con los grupos dominantes del sistema, llevó en poco tiempo a una derechización cuyo punto de partida es el año 1974 y su desarrollo natural el golpe militar de 1976. Esta etapa se caracterizó por la irrupción de métodos represivos ejercidos sistemáticamente en lo político-ideológico y con saña inusitada en los ambientes artísticos, literarios e intelectuales. La situación de la nueva poesía debe ser proyectada sobre esta experiencia histórica, afirmación que resulta peculiarmente cierta cuando se analizan las declaraciones de los poetas de las nuevas promociones. Es frecuente la conciencia de que esta etapa marca límites precisos: "Es sintomático —sugiere Jorge Ricardo— que la crisis del 74-76 parezca trazar una línea divisoria entre autores que se llevan menos de diez años".<sup>5</sup> Y también lo es la convicción de vivir en una etapa de apoliticismo forzoso y de cordón sanitario para artistas e intelectuales: "A diferencia de los cuarentistas, los nuevos poetas... viven un período de reflujo político, pero se parecen a ellos en el ostracismo al que se los condena".<sup>6</sup> La experiencia generacional suele ser identificada con el fracaso y el engaño, como lo hace el poeta Enrique Zattara en una entrevista reciente: "Una generación quebrada, traicionada por la historia. Depositamos muchas esperanzas en algo que no se produjo, que fracasó. Por eso nos sentimos, como generación, defraudados y traicionados. Esa es la caracterización fundamental de la gente que hoy tiene entre 23 y 30 años".<sup>7</sup> Y al resumir las condiciones de su época, el poeta Guiller-

mo Boido así subraya la importancia del momento histórico: "En particular, el escritor afronta hoy y aquí una política cultural gobernada por el paternalismo autocrático que castiga la idea, el pensamiento y la imaginación con pretensiones de autonomía... La sociedad que nos ha tocado en suerte y muy especialmente la nuestra, la de estos años atroces, alucinantes, cultiva el envilecimiento semántico, degrada los contenidos más nobles del hombre y excluye todo aquello que ante la mirada del poeta se manifiesta como esencial".<sup>8</sup> No todos los nuevos poetas comparten esta preocupación por lo histórico y lo político, como por ejemplo los que se reúnen en el grupo de la revista *Nosferatu*, cuyo director Mario Morales declara: "Pensamos que la política no es todo en la vida del hombre, sino una parte. Y que hay que ponerle ciertos límites".<sup>9</sup> Sin embargo, el grueso de esta promoción coincide en que las nuevas reglas del juego político han afectado definitivamente la producción literaria de los últimos años.

Cómo esta experiencia epocal se traslada a la práctica de la poesía lleva al otro dominio característico de la producción reciente, la concentración en el estilo o, mejor, en la definición de un lenguaje poético. es aquí donde se puede advertir la diferencia más importante con los poetas del sesenta, no tan preocupados por la discusión sobre la palabra poética como herramienta básica del texto. Los setentistas, en cambio, tienen como denominador común un respeto por la palabra que se advierte tanto en la hechura del poema como en la insistencia teórica sobre sus principios y alcances, elementos éstos por lo que críticos y poetas emplean a veces la equívoca etiqueta del formalismo al referirse a la producción reciente. De todas maneras, la lectura de los textos demuestra sin lugar a dudas un espacio lingüístico distinto en esta poesía: un tratamiento idealizado del discurso; el uso del juego semántico para desarticular la certeza y la univocidad; la consiguiente austeridad conceptual como objetivo del estilo; los desplazamientos de significado que reiteran la desconfianza en el lenguaje satisfecho de sí mismo como "medio de comunicación"; la fractura y reelaboración de la frase conversacional. Un rápido repaso del vocablo y el texto reciente sugiere una intensa saturación en la zona del len-

guaje, en la palabra que se interroga a sí misma, en la conciencia de que el lenguaje poético posee un valor de clave más allá de la función comunicativa. Es lo que el poeta Jorge Perednik ha sintetizado al decir que "en el poema se habla una lengua distinta".<sup>10</sup> Es interesante verificar sin embargo que salvo escasas excepciones el hermetismo es poco frecuente en esta nueva poesía; no se insiste demasiado en la confección de códigos interiores basados en una selección individual. La nueva tensión de la palabra poética parece entonces derivar de un doble origen: por una parte, la búsqueda de otro lenguaje a partir de las formas gastadas por el populismo sesentista; por otra parte, la imposición de la realidad represiva, responsable aquí de la doblez del significado y del lenguaje segundo, de la reflexión, el cuidado y el retorcimiento.<sup>11</sup> Para el poeta Santiago Kovadloff, la poesía argentina escrita en la década del setenta es testimonio de los tiempos por vía de sus rasgos formales: el modo en que el texto asume la confusión del yo poético, que no consigue reconocerse en sus propios enunciados; la presencia de un sentido del tiempo difuso que borra las distinciones usuales de pasado, presente y futuro; el uso de una sintaxis que expresa exasperación por su propia inconsistencia.<sup>12</sup> Todos ellos, síntomas de una expresión moldeada, propiciada por circunstancias y fuerzas exteriores.

A pesar de que algunos de estos poetas han intentado diferenciarse en promociones tempranas o tardías, lo cierto es que no parece haber divisiones demasiado claras entre ellos. Tampoco abundan grupos o escuelas netamente definidos; quizás sólo dos o tres pueden identificarse con precisión relativa: los grupos "El Ladrillo" en Buenos Aires y "La Cachimba" en Rosario, ambos más cerca de la preocupación por el presente; los grupos de las revistas *Nosferatu* y *Ultimo reino*, relacionados con la concepción del mundo del romanticismo alemán, con el surrealismo y el tono invocativo de la herencia mística. Los grupos y promociones son lábiles y no demasiado estrictos en sus límites, y otro tanto ocurre con las tendencias, apenas cuestión de énfasis relativo muchas veces.<sup>13</sup> El criterio unificador más sólido parece ser pues el trabajo que sobre la palabra han estado haciendo estos poetas a lo largo de la década del setenta y hasta el presente.

Esta preocupación por redefinir la palabra para abordar un nuevo estatuto del poema aparece con frecuencia en los textos setentistas. Lo más significativo es la coincidencia en relacionar la palabra con el silencio, muchas veces, como en "Waste Land" de Guillermo Boido,<sup>14</sup> en oposición dialéctica, para subrayar que es imposible tratar lo real a menos de que se rehaga el lenguaje:

tierra desolada la palabra  
supone el sitio exacto del silencio

pues lo real es muro y todo nombre  
destruye lo nombrado y es preciso  
callar para que el muro grite.

Materiales como silencio, opacidad de las palabras, amortiguación del sonido, pérdida del habla, etc., aparecen reiteradamente en los poemas setentistas. Esta presencia se enlaza con trazos situacionales en que la interocepción y la exterocepción refutan la posibilidad de conocer la realidad y orientarse en ella. Tal saturación del nuevo código subraya la clara obsesión de estos poetas con una dialéctica del hablar y del callar en tiempos de (re)presión sobre la lengua. María del Carmen Colombo fija en cuatro versos el callar-hablar hacia adentro:

Ante tu hueco negro ante tu piedra  
ante el precioso cadáver de la memoria  
huyendo  
la boca es un pacto interior.<sup>15</sup>

Jorge Alejandro Boccanera habla de un muerto en términos de su "lengua mordida/reventada/y/cortada de cuajo".<sup>16</sup> "Hay un verbo que debo olvidar", concluye el yo de "La noche", de Jorge Santiago Perednik. Y en "La Voz", de mismo poeta, el yo se anonada en "esta estéril presencia de significados y/esta incesante ausencia de versiones. Frases/que me separan de cuanto me rodea, signos/que me alejan de mi centro, incertidumbres".<sup>17</sup> "Este no es sitio para hablar./algo huye a veces del paisaje, algo/no encaja mucho en él/y arriba es abajo y viceversa", escribe Daniel Freidemberg.<sup>18</sup>

No es de extrañar que este ámbito dé lugar a concepciones del verbo poético de cuño decimonónico, en que la palabra adquiere alcances metafísicos y el poeta valor de mártir o elegido, como en estas afirmaciones de Guillermo Boido: "Si se

la asume sin condiciones [la poesía] quiere convertirse en una mística de la palabra en busca de aquella realidad última que a veces sentimos inaccesible pero necesaria... supone el riesgo de comprobar que quizá palabra y realidad no coinciden, que los nombres iluminan pero no nos iluminan, y que ese viaje, del que no se vuelve, convoca a su vez el múltiple riesgo de la locura, el suicidio, la página en blanco, el silencio definitivo, la nada. Sólo los grandes poetas han intentado esa desmesura ontológica".<sup>19</sup> Aunque el trabajo sobre la palabra desemboque en este tipo de concepciones (muy marcadas en poetas proclives al neorromanticismo, al lado filosófico-teológico de la tradición expresionista y surrealista), ellas no explican la norma del sistema poético reciente, mejor definida por otros recursos que parten del supuesto básico del decir alusivo, el cual descansa a su vez, como se dijo, en la doble necesidad de un lenguaje poético nuevo



(por reacción contra la direccionalidad y el coloquialismo sesentista) y de un lenguaje segundo y furtivo (por efecto de las condiciones represivas). Si por una parte, pues, el planteo obsesivo de un nuevo lenguaje poético se conecta con una poderosa tradición filosófico-literaria y parece agotarse en la atmósfera enrarecida de la "alta cultura", por otra parte se inserta con decisión en el aquí-ahora, generando lenguas concretas que sólo adquieren un sentido total a la luz de la sociedad y la historia que viven estos poetas.

Este decir alusivo del poema setentista se manifiesta tanto en la emisión (el acto de escritura) como en el sentido producido (el código, la clave semántica). En el primer nivel del texto se caracteriza por el fraccionamiento del discurso, o bien logrado a través de un trabajo sintáctico microscópico en el plano de la construcción y la oración (como lo hace Kamenszain), o bien macroscópicamente a través de la ruptura de la coordinación, a través de la quiebra de zonas que se yuxtaponen sin continuidad, de saltos en el tipo de discurso (de la

gnome al *epos*, de la reflexión universal y abstracta al relato mágico-autobiográfico). Obsérvese esta técnica de ruptura y yuxtaposición en dos poemas de Jorge Ricardo:<sup>20</sup>

#### Testamento de Yáñez

no a través del dolor  
se llega a la lucidez, el pánico  
la esperanza  
sino a la inversa

había habitado en otro mundo  
el de los melancólicos, el de  
los aventureros

#### Romance de barrio

Tres versiones sobre vos son posibles.  
Una, la estación de lluvias y una dama de piqué  
que baja de un taxi;  
otra, la enfermedad, el desasosiego, las  
polillas aplastadas con el dedo en un ventanal  
frente al mar;  
la última: la cita lejana de abril, la humedad,  
las sequías, la fuga al galope tendido hacia el  
desierto,  
un hombre entre los restos de un naufragio  
construyendo  
casas con mesas, jardines con madera podrida,  
estopa,  
un caso con la vieja cacerola para parar la lluvia  
de meteoritos,  
la simplicidad del momento.

Hay al mismo tiempo, en el segundo nivel (el del sentido producido), una asombrosa coincidencia, en diferentes textos y en diferentes poetas, de idénticos niveles de sentido vehiculizados por los mismos recursos. Desde el trabajo con el epíteto y la metáfora al desarrollo más amplio de la situación y el relato lírico, *tormenta*, *lluvia*, *intemperie* son canjeadas por el sentido de hostilidad real o imaginaria, desde lo natural a lo cultural, y viceversa. Lo mismo ocurre con la caza y el cazador, que al modo de naturaleza muerta o de escena típica juega con el costumbrismo y la pintura de interiores para traducir la persecución y la inermidad de la presa, como en el siguiente poema de Eduardo D'Anna:<sup>21</sup>

#### Paisaje

La niebla cubre el campo.  
Los cazadores andan en la niebla

Los perros olfatean.  
Más abajo, la tierra espera.

Una variante de esto es la frecuencia de elementos que mentan estallidos, rupturas, tajos, desintegraciones, ya sea en el nivel del sintagma (la metáfora de "hacer música o fuego", de "campo bombardeado") o en el nivel del paradigma (la metonimia que asocia el *thriller* con el callar, el tajo de la navaja con el desconocerse). La ciudad, sobre todo Buenos Aires, es asociada con esta destrucción; con actitud arqueológica, suele ser contemplada como testimonio de una civilización desaparecida: "porque deben saber/que esto era una ciudad (pero hace mucho)".<sup>22</sup> Una variante setentista del poema expresa con regularidad el amor junto con las condiciones de la época: asociándolo con muerte y olvido,<sup>23</sup> con el tiempo tormentoso que regresa sin pausa,<sup>24</sup> con los "interminables derrumbes de aquel siglo",<sup>25</sup> superponiendo dos tipos de angustia, como en el siguiente poema de Hugo Diz:<sup>26</sup>

#### Ausencia = tiempos difíciles

Hube de andar  
dos días en fatiga, el corazón  
como un soberbio potro dábame  
brincos  
tú no estabas, no estabas.

El médico que vi dijo estado bien  
tranquilícese, sólo siquis.

Hube de andar,  
dos días más, muy palpitado,  
el izquierdo rugía.

Creí morir caminando, no estabas.  
Volví a ver al médico que ví,  
me encamilló, le dije mi reposo  
mis lecturas (no todas).

Recetó: no lea diarios por un mes  
destilan sangre.

En una ciudad desconocida para mí  
hube de andar muy palpitado,  
tú no estabas, no estabas.

Aunque la concentración en la palabra parezca haber alejado a la poesía argentina reciente de su época y su espacio, ese contacto se estableció sin

pausa a lo largo de toda la década pasada. En esos diez años se replanteó un problema fundamental de la producción del poema: cuál es la relación que existe entre el lenguaje poético y el lenguaje común. La década del sesenta creyó en la correspondencia casi total entre lengua conversacional y poesía. El poeta setentista, por su parte, reemplazó tal creencia con la premisa de que existe un conflicto entre ambos lenguajes, y puso toda su confianza en el efecto estético que nace de la resistencia opuesta por el material lingüístico a la búsqueda realizada con el instrumento poético.<sup>27</sup> De allí la atención que otorgó a dicho conflicto, y su aparente concentración en los aspectos *formales* del texto. Sobre todo este último aspecto es lo que proporciona cierto tono "neovanguardista" a la poesía del setenta. Sin embargo, este giro no fue resultado exclusivo de la especulación teórica o de la reacción contra una lengua y una forma poética gastada y ya en desuso: fue la presencia de la historia lo que propuso condiciones favorables para la eufemización y la alusividad de los lenguajes, para el culto de la opacidad y la simulación como estrategia textual. Es este sin duda el camino por donde debe buscarse el testimonio real y el compromiso de la poesía argentina de los últimos años.

1 Daniel Freidemberg, "Entre la lucidez y las emociones", reseña de *Canto abierto*, de Santiago Kovadloff, *La Opinión Cultural* (Buenos Aires), 17 de agosto de 1980, pág. XI.

2 Sobre la poesía de la década de 1960 véase Horacio Salas, *Generación poética del sesenta*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1975.

3 Jorge Ricardo, "Convergencias", *La Opinión Cultural*, 16 de noviembre de 1980, pág. IX.

4 Grupo El Ladrillo, "A modo de manifiesto", *La Opinión Cultural*, 30 de noviembre de 1980, pág. VII.

5 Jorge Ricardo, "Cuáles son las preocupaciones de los jóvenes", *Clarín, Cultura y Nación*, 22 de enero de 1981, pág. 3.

6 Ricardo, "Convergencias" pág. IX.

7 Osvaldo Seiguerman, "Las palabras en el papel", *La Opinión Cultural*, 1 de abril de 1979, pág. IV.

8 Guillermo Boido, "El mapa de la vida", *La Opinión Cultural*, 9 de septiembre de 1979, pág. XII.

9 Seiguerman, "Las palabras en el papel", pág. IV.

10 Jorge Perednik, "La poesía en Argentina: una cuestión de existencia", *La Opinión Cultural*, 16 de noviembre de 1980, pág. IX.

11 Consúltese sobre este aspecto Héctor Libertella, "Los traves/años del Cono Sur", *Vuelta*, 47 (octubre de 1980), págs. 51-52. Sobre la censura cultural en la Argentina véanse Ernesto Sábato, "Censura, libertad y disencuentros", *La Nación*, 3a. Sección, 31 de diciembre de 1978, págs. 1-2; María Elena Walsh, "Desventuras en el país-jardín-de-infantes", *Clarín, Cultura y Nación*, 16 de agosto de 1979, págs. 4-5; Jorge Lafforgue, "En la crisis actual", *Clarín, Cultura y Nación*, 17 de abril de 1980, pág. 9; Raúl Vera Ocampo, ed., "Las fronteras de la censura", *La Opinión Cultural*, 11 de marzo de 1979, págs. XIV-XVII.

12 Santiago Kovadloff, "Poesía y compromiso social", *Clarín, Cultura y Nación*, 10 de abril de 1980, págs. 1-2.

13 Se mencionan a continuación algunos de los poetas representativos "del setenta" con libro editado, ordenados según fechas de nacimientos, que se transcriben entre paréntesis seguidos de la fecha del primer libro publicado. Guillermo Boido (1941, 1970), Santiago Kovadloff (1942, 1978), Hugo Diz (1942, 1969), Alberto M. Perrone (1944, 1967), Francisco Muñoz (1945, 1969), Daniel Freidemberg (1945, 1973), Tamara Kamenszain (1947, 1973), Juan Tausk (1947, 1970), Eduardo D'Anna (1948, 1967), Adrián Desiderato (1949, 1976), Enrique Ivaldi (1949, 1973), Jorge Ricardo (1949, 1969), María del Carmen Colombo (1950, 1978), Vicente Muleiro (1951, 1978), Héctor Piccoli (1951, 1975), Jorge Alejandro Bocanera (1952, 1974), Víctor Redondo (1953, 1973), Carlos Vladimírsky (1953, 1976), Enrique Zattara (1954, 1972), Daniel Chirom (1955, 1979), Jorge Perednik (1955, 1979), Jorge Smerling (1957, 1980).

Poetas relacionados con grupos o revistas: Gru-





común" y quienes no reniegan de una línea que, arriesgo, es la que más asume una interacción con los padecimientos del país, donde Leónidas Lamborghini, Juan Gelman, Raúl González Tuñón y Joaquín Gianuzzi, aparecen como antecedentes claros. Sostengo que en ninguna de esas tres líneas se trata de "rupturas" con antecedentes nacionales y sí, en todos, se retoman etapas de fuertes referentes con el pasado.

3. La poesía inmediatamente anterior a esta década con su optimismo histórico, sus certidumbres políticas, su comprensión de que la vida se juega en el ruedo de lo cotidiano y de que los poderes políticos calibran tanto el ánimo de un poeta como el vuelo de una gaviota, aportó amplias posibilidades de renovación del lenguaje. Por ese mismo camino, sin embargo, se cayó, como alguna vez señalara Jorge Ricardo, "en el panfleto adornado con palomas y adoquines", digamos en cierta facilidad en la resolución del texto. Si algo caracteriza a la poesía de los últimos diez años es un trabajo más exhaustivo, una reducción de guiños de probada eficacia y ritmos con garantía previa.

La lucha trajo aparejada una dificultad: en la búsqueda cayeron, muchas veces, la musicalidad y la eufonía sin otros recursos formales que las reemplacen. Hay mucha y buena concentración lírica, pero parecen bosquejos, dibujos sin terminar.

4. Me remito a la segunda respuesta y agrego nombres: Néstor Perlongher, Jorge Ricardo, Víctor Rondono, María del Carmen Colombo, Jorge Bocanera, Leopoldo Castilla, Adrián Desiderato, Rafael Felipe Oteriño, Daniel Salzano. Sí, ya sé, las estéticas discuten entre sí y se enfrentan, en algunos casos, a muerte. Pero cada uno de ellos ha escrito ya algunos de los mejores poemas de estos años.

## RESPUESTAS DE ENRIQUE BLANCHARD

1. Una sobreviviente armonía de sentinas que la tripulante cólera estalla coza en el rostro ultramarino que enmascara el quieto sol, saboteador andante con anclas y falanges donde acude el beato vacío que no sabe tempestad, que deriva laxo océano, lloroso simulador de salmos que aparenta embarcación. ¡Venga la silueta del que habita la faena de salomas! Náufrago que pulsa coza. Para ser timón velando en el ufano viento.

2. Sentimiento de asco y de repudio signan y cruzan a las nuevas escrituras; afasias que no llegan a pronunciar la palabra; pajas que traman convertir al muro de los jeroglíficos en torre irreductible, torre recatacumba, torre abolida nuevamente erecta: drama del verbo —sobreviviente— que acontece en tierras baldías, en baldíos en llamas. Pero hay la harapienta emergente de la hoguera; una ciega andrajosa mensajera de hontanares. Y convocados de la distal tribu acuden condenados maldicientes.

3. Si el flamear que habita no fuera más que el patíbulo aludido por ráfagas de polen y río-colmena en la ilusión del amo. Si no fuese probable un piramidal ambular de torsos, oriunda corpulencia sin acuarelas.

4. Una sana serpiente de este mundo vuelve a ser siendo en la que es cuerpo entre la fauna del calvero. ¡Tener un dios sin ahogarnos en la alba araña del légamo! Ataalas - corremuros. ¡Cuántas barcas hasta topar telones y yo lengua de una lluvia como una sed que no provenga del cieno!

## UESTA DE SUSANA VILLALBA

En los últimos diez años hubo un desarrollo tanto en calidad y cantidad. Primero se trabajó más rítmicamente, se fueron estableciendo líneas de identificación, individualidades o grupos aparentemente encuadrados en distintas tradiciones. Luego hicieron visibles a través de la profusión de referencias literarias, recitales y, en menor medida, de la lectura de libros. Afortunadamente, esta identificación en líneas determinadas era más un comienzo que una conclusión. Se fue produciendo un intertexto paralelo a la evolución y continúa buscándose cada uno. En este momento la característica más marcada es la diversidad, la permeabilidad para incorporar diferentes voces, la posibilidad de camuflarse con los que emiten un juicio programático lo mismo que con su poesía en poco tiempo. Y fundamentalmente existe un trabajo serio, a fondo sobre el lenguaje, sobre el lenguaje aun para destruirlo o reformarlo.

La definición de "poética nacional" no me gustó demasiado; no le exijo a una poesía, como cuando se le exige a un país de origen, que represente al país de origen, sino que le exijo una temática o forma determinada aun si quisiera hacerlo no elegiría el nacionalismo desde un lugar ideológico (no hay nada más capitalista que el concepto de nación) ni desde un lugar espiritual (me gusta que la palabra deshaga sus significados que se suponen ciertos) Pero si diría que no demos negar la influencia de la lengua y la cultura nacionales en nuestra poética. Desde la forma en la modalidad de autodidacta o de taller frente a la ausencia de poesía y el desprestigio de la instrucción catedrática, con un acceso desordenado y limitado a la información, a pocas y malas tradiciones. Hasta nuestra cultura. En Buenos Aires voy a hablar de "lo nacional" como si supiera qué sucede en el Interior) coexisten varias tradiciones y experiencias culturales sin una fusión definitiva. Esto marcó nuestras elecciones definidas desde el principio que por separado son falsas. Vivimos un síntoma de la escisión o de la mixtura, no ni lo uno ni lo otro, sobre todo nuestra generación. Lo verdadero sea quizá un sincretismo que incluya los cambios introducidos por la modalidad. Un collage de ritmos y disonancias de

palabras de "todo tipo". Fundamentalmente es el texto el que debe reclamar si la palabra justa es hebreidad, tufo u odeur y si debe haber una rima cadenciosa o un feroz cuestionamiento a la poesía o al lenguaje y los prejuicios no deben limitar la orientación del poema. Nuestro mundo es atravesado por todas estas palabras y zonas a la vez y aquí puede leerse nuestro mundo poético o social. Lo mismo se aplica a la temática. No sólo coexisten planos sociales psíquicos y espirituales sino que cada uno de ellos lleva diferentes lecturas desde distintas culturas y estas lecturas tienen a su vez transformaciones evolutivas que se superponen.

Todo esto se funde en nuestra memoria. Como sucede siempre por otra parte. Si tenemos interés en reflejar lo que somos debemos reflejar que fuimos impresionados por José Hernández, Joyce, Octavio Paz, García Lorca, Discépolo, Lugones, Breton, Huidobro, Lautreamont, Vallejo, Gironde, Lacan, Catulo, Roland Barthes, Homero, Saussure, etc. y el mundo que los rodea. Las líneas visibles en nuestra generación partieron de continuar alguna de las puntas pero muestran una evolución hacia una síntesis. Y esta fusión creo que da la posibilidad de no reinventar caminos ya inventados sino de llegar a través de ellos a un punto y de allí partir. Este sincretismo ofrece la amplitud ideal al universalismo de la poesía. Lo que me interesa es la forma capaz de fusionar estas formas que heredamos, la posibilidad de disponer de un abecedario de formas del que echar mano con facilidad.

Respecto de la actitud frente a la obra se ha cambiado el concepto de dolor por el de la alegría de crear. También en la entrega existe una actitud menos dolorosa en ambos sentidos, ni el dolor del desgarramiento o traición ni el de la desvalorización. Existe una relación más natural y a la vez más respetuosa con el ser poeta. Y comienza a haber una comunión ya sea de poetas entre sí como con otras artes.

SUSANA VILLALBA: Nació en Buenos Aires en 1956. Publicó *Oficiante de sombras*, 1982. Inédito: *Oro caído*.

VICENTE MULEIRO: Buenos Aires, 1951. Publicó *Para alguien en el mundo estamos lejos*, 1978; *Boleros*, 1982. Pertenece al grupo El Ladrillo.

ENRIQUE BLANCHARD: Publicó *El fantasma y su límite*, *Silueta de polvo*, *Disfraz del cuerpo*, *Función del ventrílocuo* e *Idolo de niebla*.

MUÑECA RUSA

El domingo 18 de mayo de 1980 contesté a una requisitoria de un diario con las siguientes palabras: "Ser heredero de una tradición no implica ser un renovador. Además, para renovar algo lo primero es poseerlo. La tradición que elegimos heredar es la más lejana: Orfeo y Dionisos —el canto como magia, como exaltación— la podrían caracterizar. Y también la más cercana: desde el romanticismo alemán hasta nuestros días, todo. Bebiendo de todas las fuentes. Nuestra revista de poesía, "Ultimo Reino", y el grupo de poetas que a su alrededor se nuclea, sobrevivientes de "Nosferatu" y de "El Sonido y la Furia", se inserta en esta tradición. No hay artista tan tradicional y tan rebelde como el poeta. Cuando leo algo de un poeta para mí nuevo, la pregunta que me hago es: ¿Está esto vivo? ¿Está bien dicho? ¿Es bello? Y realmente no me interesa, como poema, como creación instantánea en mi conciencia de una imagen de luz, si renueva o rescata una y otra tradición.

"Y sobre la otra parte de la pregunta —referida a si me sentía representante de una nueva sensibilidad—, sí, definitivamente, me siento representante de una nueva sensibilidad."

Aún hoy, cuatro años después, no sé de qué carajo estaba hablando.

Perfecta esfera que el tomarla se desnuda y desaparece, el poema se materializa en su ausencia. Y al buscar lo que nos huye vamos enhebrando la ilusoria cadena de La Obra. Una condena.

Narciso clavado en la sonrisa de la piraña, el poeta devora. Y de esa lucha entre su inclinación y su asco, el lamerse violento de lo que el poeta vive y lo que se borda en sus labios, de esa lucha, que es otra máscara del desarraigo, el poeta va generando un estilo que trasmuta alquímicamente el cerebro y el corazón.

Volví mis ojos, como un Orfeo que no ha aprendido la lección, al único mundo que me sedujo: la poesía.

¿Poéticas? El drama de la poesía es que *saría*. Luego de eso, vivo buscando un espacio donde los que hallé voy ejerciendo una recorrida por la belleza y la verdad: del fragmento, del fragmento al texto, del texto a la razón, del corazón al delirio.

El poema establece para siempre los diálogos en los espejos enfrentados que son poeta y lector y poeta. Y al establecer esa distancia, ese espacio artificial, ilusorio, absolutamente abstracto y no concreto que hemos dado en llamar "literatura romántica alemana", "literatura".

Aunque corra el peligro de reiterarme contestando a mi manera, las preguntas cuestionario:

Toda escritura es un fantasma. Si nos movemos de allí, sería muy difícil intentar de la actual poesía argentina. La literatura borraría la aparición del texto: el rostro seductor y la ausencia. Frente a lo que hemos perdido que nos falta. Entonces seguir discutiendo poesía argentina tal o cual, es seguir discutiendo sobre un tema que ya no existe. La poesía castellana es, sin ninguna duda, una de las más valiosas que se está escribiendo hoy.

Tenemos un orden que es lo abierto, lo desordenado. Creemos tocar nuestra vida y caer en un sitio de silencio. Entonces gritamos hacia otra máscara. Y una vez más no encontramos. Una nueva máscara. ¿Cómo quitar esta máscara? Nuestra concepción poética? Sobre la caída de Lautreamont se sienta el diámetro del amor. Del vino amargo de la tradición encontramos un rubí antiguo.

No hay poesía sin delirio. En la incoherencia de ritmo, sentido e historia, cuando se instala en su propia significación, aunque ésta no exista. Escribir es develar el mundo otro paralelo. Escribir es escribir.

Deseo formar textos que no se puedan leer que no se sepa qué son, pero que fascinen, que transformen —en primer lugar a quien los lee— luego al lector—: la palabra *no sólo* como un signo de sentido: sonido, magia, secreto

lo impredecible, de lo inapresable. Esto es una muñeca rusa. La poesía argentina soy yo.

VICTOR REDONDO: Buenos Aires, 1953. Libros publicados: *Poemas a la Maga*, 1977; *Homenajes*, 1980. Co-dirige la revista *Ultimo Reino*.

RESPUESTA DE MIGUEL GAYA:

Vale hacer una aclaración previa a cualquier respuesta. Mi conocimiento de la producción poética reciente es, para decirlo con suavidad, fragmentario, subjetivo, y nadando siempre entre la pereza y el azar. No son las mejores herramientas críticas para ensayar una postura rígida. Por lo tanto, lo que aquí se lea debe tomarse más como apuntes o aproximaciones que como respuestas donde la verdad resplandece.

Y para referirse a los últimos diez años de poesía, como en todas las otras actividades, hay que hablar de una divisoria de aguas: el golpe del 76. A grandes rasgos, y pecando por simplificación, la producción previa acompañaba un sentimiento general en la cultura, que se podría definir como de futuro posible. El poeta mayormente tenía confianza en lo verdadero de lo que decía, en las palabras de las que se servía para comunicarlo, y en la posibilidad de esa comunicación. Aunque, es importante remarcarlo, ya no imperaba ese optimismo desbocado del coloquialismo de los 60. Más bien, lo que abortó el golpe fue la reflexión profunda de los temas mencionados. Los nombres de Bustos, Santoro y Urondo ilustran no sólo la búsqueda de un lenguaje verdadero y comunicante, sino también el salvajismo con que fue abortado este proceso.

Por esto creo que lo necesario es tratar de ver qué sucede con el discurso poético en el país luego del 76, de qué manera se reorganiza, qué se pierde definitivamente, qué se rescata y transforma.

Lo primero que salta a la vista es que el golpe actuó como un pisotón sobre el camino de hormigas emprendido. (Lo de hormigas tiene que ver con el trabajo, importancia de estos bichitos, indefensión frente al sadismo del pisotón y otros etcéteras.) En definitiva, cada quien agarró para su lado, caminó

como pudo, lamió sus propias heridas, descubrió horizontes sorprendentes que habían sido descubiertos años ha, se deslumbró frente a gastados fuegos de artificio, o se metió en su cueva hasta que escampe. Algunos, hasta transitaron caminos originales.

El resultado de ese corte abrupto, de esa dispersión fue, como queda dicho, que el poeta se encontró (como siempre, pero más que otras veces) solo frente a su propia voz. No sólo se le negó el acceso a cierta tradición donde apoyarse o ante la cual rebelarse. No sólo se le retaceó el conocimiento de la obra de sus pares, o la posibilidad de comunicar su obra. También la realidad le obligó a dudar de sus propias certezas, de su capacidad para expresarlas, de la factibilidad de comunicar lo que (le) pasaba.

De ahí que lo peculiar de estos últimos años sea preguntar, replantear, experimentar. El poema dejó de ser un lugar desde donde se dice algo, para ser escenario de la posible construcción de un significado. La contradicción, la duda, la ambigüedad, son el material predilecto (obligado) de la nueva poesía. Pero no sólo como lamento y nostalgia de las viejas certezas, sino también como acercamiento a más complejas (y provisorias) verdades. Pero esa interrogación no alcanza sólo a los temas. También se pone en tela de juicio la comunicación (para quién se escribe) y sobre todo, las herramientas mismas que se usan. El género. Las palabras. Se exige al máximo el lenguaje. Se lo explora, desguaza. Si al comienzo de los 70 se preguntaba para qué servían, qué posibilidades de modificar la realidad tenían, ahora la pregunta sería más bien qué son, qué nombran. En definitiva, se camina a un paso del silencio.

Aunque, en verdad, pocas veces se ha escrito tanta poesía. Pocas veces, también, tuvo tan poca difusión, peso, esperanza. Pero si es cierto que se escribió mucho, también es cierto que en general se escribió bastante mal. Pero junto a ello surge una diversidad de posturas frente al hecho poético que indudablemente llevará a una eclosión de calidad. Porque otra de las características es que ha sido posible leer casi todas las tendencias imaginables. Y en cada una de ellas existen varios nombres a los que debe prestarse atención. Sería fácil, desde la

(cont. en pág. 60)

# Ciclo del Centro Cultural Gral. San Martín

En el número 5 de LA DANZA DEL RATON ya nos hemos ocupado de los recitales poéticos. En esa ocasión Javier Cofreces pasó revista a los acontecimientos más destacados centrandose su atención en el ciclo desarrollado a lo largo de 1983 por ARTE PLURAL. Resulta oportuno recordar el criterio amplio que animó a esa serie de encuentros con poetas, narradores y músicos que respondían a las más diversas posturas estéticas e ideológicas. Esas reuniones fueron el punto de partida en la creación de un espacio para disentir y para hallar puntos de contacto, algo que no siempre está permitido en el marco particular de nuestra sociedad. Un espíritu similar encontramos este año en los diversos ciclos organizados por Diana Bellessi para el Centro Cultural San Martín. Entre febrero y marzo leyeron los poetas jóvenes. A razón de cuatro por noche ofrecieron un panorama de la lírica argentina más reciente. Desde abril hasta fin de julio bajo el nombre de "Encuentros con grandes poetas argentinos" se reunió en sucesivas noches a Edgar Bayley, Francisco Madariaga, Hugo Padeletti, Joaquín O. Giannuzzi, Alberto Vanasco, Alfredo Veiravé, Roberto Juarroz, Juan Antonio Vasco, Susana Thenon, Francisco Gandolfo, Beatriz Vallejos, Rubén Sevlever, Olga Orozco, Leónidas Lamborghini, Mario Trejo y Juan Gelman. A partir de agosto comenzó otro ciclo denominado "Treinta años de poesía argentina" en el cual leyeron hasta la fecha Andrés Avellaneda, Vicente Muleiro, Eduardo Romano, Jorge Boccanera, María del Carmen Colombo y Tamara Kamenszain.

Varias son las virtudes a destacar en tales ciclos. Es sabido por todos que las condiciones editoriales en nuestro país no favorecen la publicación de poesía y, mucho menos, las reediciones. En el caso de los poetas jóvenes, cuyos libros carecen de toda distribución, el público ha tenido oportunidad de conocerlos. Los poetas mayores, aquellos con "una obra realizada", merecen otra consideración. Estos ciclos adquieren especial significación si consideramos que, en muchos casos, la obra de nuestros más importantes poetas se encuentra completamente agotada en librerías (Giannuzzi), dispersa (Vasco) o inédita (Padeletti). También importa señalar que la obra de los poetas residentes en el interior (Vallejos, Gandolfo, Sevlever) no cuenta con una circulación apropiada en Buenos Aires y, gracias a estos ciclos, ha podido presentarse entre nosotros. Por último, conviene mencionar a quienes por diversas razones han permanecido ausentes del país (Avellaneda, Lamborghini, Boccanera, Kamenszain), retomando, a partir de sus lecturas en el Centro Cultural San Martín, el contacto con el público argentino.

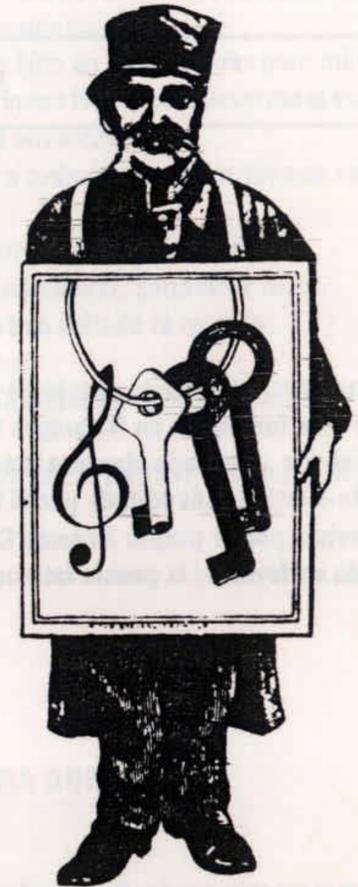
En segundo lugar, destaquemos que, por primera vez en mucho tiempo, una institución oficial financiada con los impuestos del Municipio ofreció sus instalaciones y su público a la poesía. Sería excesivamente optimista pensar que gracias a ello "la causa de la poesía" ganó adeptos. Sin embargo, lo que sí es cierto es que gracias a esta circunstancia numeroso público no perteneciente al "ambiente" de la poesía y, por lo tanto, no habituado de los recitales poéticos, pudo oír por primera vez a los poe-

tas. Agreguemos a lo expuesto que casi todas las reuniones fueron grabadas con el propósito de crear un archivo de voces que, oportunamente, será puesto a disposición de los interesados.

Finalmente, si consideramos la progresiva oralidad de nuestra poesía —oralidad que responde a razones estéticas y económicas—, el que se hayan realizado diversos ciclos con continuidad nos permite algunas reflexiones. No siempre las razones económicas son determinantes de las razones estéticas. Pero ocurre que a veces esa relación de causa y efecto se puede comprobar. Los lectores jóvenes pudieron descubrir en estos ciclos lo que no es posible descubrir en las librerías: la presencia de obras suficientemente contundentes como para erigirse en algunos de los máximos logros de nuestra literatura. En otro orden de cosas, la lectura de viva voz de la propia obra otorgó significaciones nuevas al trabajo de los poetas. Así, las grabaciones efectuadas serán inmensamente valiosas para la labor de futuros investigadores. Sirva como ejemplo la notabilísima lectura de Susana Thenon, que a más de un lector podrá servir de guía en posteriores abordajes.

Para terminar, destacamos una circunstancia frecuente: la absoluta indiferencia que los medios de prensa han tenido hasta la fecha para con estos ciclos. Algunos diarios (La Nación, Clarín, Tiempo Argentino) anunciaron de manera irregular la programación mensual. Ningún medio mencionó la existencia del ciclo, ni se ocupó de indicar al público la importancia del mismo. Este simple servicio habría permitido poner en conocimiento de posibles interesados una información probablemente más valiosa que la que ofrecen los dudosos suplementos literarios.

Hasta fin de año se extenderán estos ciclos de poesía del Centro Cultural San Martín; se llevan a cabo en la Sala Enrique Muiño, ubicada en el cuarto piso de Sarmiento 1551, todos los viernes a las 21 hs.



## TROCADERO colección de poesía

*cercando el cuerpo* / violeta lubarsky // *eléctrico y despojo* / reynaldo jiménez  
*pasajes* / mirta rosenberg // *tiendas de campaña* / eduardo mileo

*pedidos, correspondencia e intercambio:*  
S. Ruggieri 2747 2. "H", (1425) Capital-Argentina

# Talleres de Poesía en Nicaragua

selección de Javier Cófreces

Los poemas que recoge esta antología fueron escritos por autores que integran siete de los muchos Talleres de Poesía que funcionan en Nicaragua en barrios populares, aldeas, comarcas, en el ejército y la policía, etc. El material fue publicado durante estos últimos tiempos en la revista *Poesía-Libre*, cuyo responsable es Julio Valle-Castillo y es editada por el Ministerio de Cultura. Los ejemplares de la misma fueron remitidos a nuestra revista por el propio Ernesto Cardenal en quien reconocemos, una vez más, el esfuerzo de su trabajo y su vida en favor de la poesía latinoamericana.

## EL BAILE DE LA PALMA

Cuando murió tu primer hijo  
el compadre Emilio hizo el ataúd  
y doña Pura las palmas.  
En la vela  
en una mesa pequeña el ataúd y las palmas,  
a un lado el candil.  
Los vecinos sentados en unos bancos.  
Vos llorabas, María.  
Don Ciriaco y sus hijos  
con guitarras y bandolinas  
le hicieron el baile de la palma al niño muerto.  
Las parejas bailaron  
frente al ataúd pequeño.

MIRIAM

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

MODESTO SILVA, *Taller de Poesía "Palacagüina"*.

JULIA AGUIRRE, *Taller de Poesía "Palacagüina"*.

POETAS

Y hablábamos de los poetas  
de los poetas indios  
de los poetas mestizos  
de los héroes poetas.  
De Netzahuatlcoyotl

(Señor de Texcoco)

de Tihantisuyo  
(hijo de Chimpu Oclo)

de Darío  
de Leonel  
el que jugaba a las tabas  
y llegaba a su casa con las tortillas frías  
y que gritó su último poema  
frente al cementerio oriental a los que les disparaban  
cuando apenas tenía veintiún años  
y después nosotros lo aprendimos  
para decirlo en Zacateras, Los Llanos  
en Guanito

en toda la frontera  
para gritarlo:

"Que se rinda tu madre"

XAVIER ORTIZ Y., *Taller de Poesía "Esteli"*.

## A UNA MUCHACHA

Victor Hugo decía que  
hay un día en que toda joven mira.  
Mirada que da a entender la inocencia del  
presente;  
y la pasión del futuro;  
desgraciado aquel que se encuentra cerca.  
Y al verte a vos muchacha  
en el mercado de Juigalpa,  
esperando el bus de Managua o Santo Tomás,  
me conmoviste.  
Por mucho que te vi  
no me miraste.

MANUEL MENA, *Taller de Poesía "Elvis Chavarria"*

QUIERO

Quiero llamar a todos los poetas con mi nombre de  
infancia

y que me canten todos  
y que mi boca hable en otras personas  
y que cuando muera me auxilien  
me atiendan todos los muertos que aún viven  
y los que no son muertos  
pero que no fíen en las pulperías para mi velorio  
que no me rindan fianza para llevarme al cementerio.  
Quiero para entonces  
estar unido a todos los muertos sin que nadie nos  
perturbe.

Y hablar con los que siguen viviendo  
con Farabundo Martí, Sandino y otros  
y otros que han evitado la muerte  
y viviendo así  
entregarme a todas las revoluciones.

FELIX RUBEN ESPINOZA, *Taller de Poesía Esteli*.

## PROFESORA DORIS

Es la misma fecha y el mismo mes en que nos  
conocimos  
pero no el mismo año  
y día en que dijiste quererme.  
Hoy he desdoblado los versos y canciones  
que en una tarde como esta me escribiste.  
Aquel día y a esta hora  
estábamos sentados bajo el árbol de flores grandes  
achataadas.  
Hoy debajo de un maliche en el parque de Condega  
no estamos juntos.

GERARDO BLANDON, *Taller de Poesía "Condega"*.

TRINOMIOS

Mi intención era hacerte un poema  
que dijera  
que como mujer y como amante  
habías penetrado en mis sentimientos.  
Con vos  
los ladridos de los perros a media noche  
no me causan molestia,  
ni salgo al patio oscuro  
a lanzar palos, zapatos, piedras o lo que sea  
cuando los gatos enamoradps  
arman alboroto en el techo de zinc.  
Además casi ni pienso en la muerte.  
Seis elementos interferentes  
no me dejan terminar  
lo que al principio quise hacer:  
Eisenhower menos que Johnson.  
Begin menos que Roosevelt,  
Taft menos que Reagan.  
Son visiones que despiertan sentimientos  
de aquellos que estaban o estábamos  
predestinados a sentir siempre.  
Yo he visto muchas mujeres llorando:  
también a un hombre en la margen del Río Coco.  
Eisenhower más que Roosevelt y menos que Johnson  
Begin más que Taft y menos que Reagan.  
Y sin embargo mi intención era hacerte un poema.

MANUEL MENA GUERRERO, *Taller de Poesía*  
"La 14 de septiembre".

LAGO DE APANAS

En la tarde entre cantos de pájaros y de grillos  
el viento levanta hojas secas  
y se siente el frío en los huesos.  
De las montañas bajan las brumas.  
Nadan patos negros en el lago,  
apareados unos  
otros siguiéndose.  
Un grupo de pescadores  
en una lancha se aleja orillando al lechugal.  
El negro Víctor  
como una sombra en el agua  
jala un pez que se resiste a salir.  
De noche los tañidos de coyolpipes  
se unen con silbidos de lechuzas.  
(El eco parece bordear el mancotal.)  
Del fogón salen puños de chispas que se apagan en  
al aire.

(La luna detrás de las montañas  
entre neblinas.)

Por Yucapuca  
se oyen pocoyos serenateros.  
Una cocoroca pasa volando  
buscando una rama cualquiera donde posarse.  
Jinotega resplandece en la noche  
en medio de la montaña.

JUAN URBINA OSEQUEDA, *Taller de Poesía*  
"Estelí".

IVANIA

En la carta que vos me mandaste  
el 5 de mayo  
me contabas de tu viaje a Ulasquín,  
en el departamento de Jinotega.  
En Pantasma  
se atascó el vehículo en medio del río.  
(Los brigadistas con los pantalones enrollados y  
lodosos,

pujaban,  
ayudando a tres yuntas de bueyes  
a despegar el camión.)  
Siguieron en otro vehículo a Wiwilí  
para llegar hasta Wamblán.  
Vos seguiste a pie y después en bote de palanca y  
remos

sobre el río Coco.  
(Dos días de camino hasta Ulasquín.)  
Te esperaban en la casa de Federico Suárez.  
Hoy enseñas a manejar el lápiz,  
a leer y escribir.  
—Hija, sé que estás lejos, en la montaña,  
como en una Nueva Escuela.

ELISEO JEREZ GUADAMUZ, *Taller de Poesía*  
de "La 14 de septiembre".

EN SAN MIGUELITO

El lago crecido golpea los muros del comando  
las casas parecen flotar  
como lanchas.  
Los almendros, los mangos, los helequemes  
los cocos y los malinches dentro del agua  
meciéndose.  
Una panga roja sin motor fondeada  
para acá, para  
allá.

Un bote con motor se acerca al muelle saltando  
como sábalos asustados.  
El lanchón Río San Juan está atracado,  
El Socorro saliendo  
la Santa Elena viene arrimando.  
—El chancho frito, el chancho frito  
grita una señora pelo blanco;  
y otras:  
—El café caliente, la tortilla con cuajada  
—Las rosquillas calientes, el pan dulce.  
Se oye la gente despedirse  
y un compa guarda-frontera  
con un pie en el muelle y otros en la lancha  
besando a su novia.

Dos milicianos ayudan a subir  
la gente que ya se quedaba.  
Es la navidad del 80  
en la Revolución.

EDDY CHAVARRIA, *Taller de Poesía "San Carlos"*.

### CUANDO ME SIENTO SOLA

Sentada en una de las sillas azules de mi casa  
deseo escribir poemas a la Revolución  
como los que escribí a Aunner,  
a la Argentina  
a Alonso en la Alfabetización  
a los cortes de café que hicimos los estudiantes  
y quiero escribir a Orlando Pineda  
(caído en septiembre del 79)  
a los milicianos y milicianas  
que hoy partieron en sus batallones a la montaña.  
Hace un año ellos mismos  
iban vestidos de brigadistas a enseñar a los  
campesinos.

Pienso además  
en las comunidades de jóvenes cristianos  
trabajando para la Revolución,  
en la Juventud Sandinista,  
la Cruzada Nacional de Alfabetización  
cuando por este tiempo  
todas las escuadras bajamos al pueblo  
tristes porque ya no estaríamos con los campesinos  
tocando guitarra y cantando  
y en las noches platicando historias del lugar,  
de Sandino  
compartiendo todo con ellos  
y alegres  
de encontrarnos con la familia, novios y amigos  
de contar las experiencias de los cinco meses.  
Termino de escribir  
y ya no me siento sola  
estoy con la Revolución.

MARLENE FALCON, *Taller de Poesía "Condega"*.

### OLVIDO

Mis días felices  
fueron como una visita, inesperada  
y breve en sus estancias:  
el amor pasó inefable  
con un algo de olvido y transparencia.  
Y aparecen los recuerdos  
con un ligero  
poder que nos hace temblar  
como una pelusa de hongo  
en el cruce de dos vientos;  
el dolor, entonces  
pareciera un fornido cazador  
que prolonga la vigilia con la pasmosa certeza  
de que el castor ha de dejar,  
grabadas,  
en troncos flotantes de los ríos,  
antes de morir  
las huellas de sus dientes.

CARLOS CALERO, *Taller de Poesía "Ernesto Cas-tillo"*.

# Poetas en una década

MARIA DEL CARMEN COLOMBO: Nació en Buenos Aires en 1950. Publicó *La edad necesaria*, 1978. Per-tenece al grupo El Ladrillo. Inédito: *Blues del amasijo*.

### DESOCUPADO Y VALIJA

la negra  
está cansada del encierro  
su curva comba  
no embetuna los ojos  
con sus brillos  
de tanto  
andar en el ropero  
pobre/mi morocha  
se pone triste  
y triste tan fiero el físico  
le crece como una  
giba oscura su gran ojo  
de cuero sin sudar una gota  
me pide vamos  
a trabajar dice la boca suya  
y flaca tan se ha vuelto  
que su respiro pone la  
más fina  
un poco feta  
ahora dejando ver  
su cielo de cajita de  
tripas ese  
fondo donde mi negra y yo  
nos confundimos como tantos  
amantes en desocupación

### LA DE CARRIEGO

su cuerpito de golpes de piano  
piedad que haya  
o halla herida tan  
  
pecosa que no  
ni flaca  
  
fosa donde cerrar  
magnolia ésta  
de luto en la persiana

### GARDEL Y YO

nunca  
gritó pecosa porque  
yo no tenía  
ni una  
peca  
  
gentil con esas  
faltas  
de imaginación dijo  
en cámara  
"I love you marilín"  
  
pasaba  
que por aquellos tiempos  
mi nombre era maría  
maría solamente



## VUELO

para que sí puedas amor  
entrarme como animal o luz  
cayendo como rayo que hace polvo  
los delicados que suspiran. Vida oscura:  
o este futuro que cavo por venir.

## GRIS Y NUNCA

Una música.  
Un papel.  
Una manera de mover la mano.  
Perder entonces pie.  
Entrar de lleno en una noche  
hundida  
y acabar  
acabar en esos brazos.  
Y piensa una

qué será del lejano  
dónde  
cuáles los gestos  
de una otra.

## NOSOTRAS

*a Alejandra Pizarnik*

Sábado triste tras noche Marilyn  
para verte bailar  
entre dos hombres te cansaron  
los labios  
la palabra  
de tanto azul y ausente  
de no poder decir.

No bailo entre dos hombres.  
Un espacio  
si lejano y azul es demasiado al borde  
tras la noche  
la luz  
treinta y seis veces quemado espanto.



## RETRATO DE CABALLO Y MUJER

Hijo del guano  
allí pateaba  
su cielo de huella  
crin  
montado  
cerca del estero  
por una mujer  
de unos treinta  
Meneaba  
sus tetas  
a bien decir  
de cualquier hombre  
que ame la pañoleta  
del ardor  
El horizonte  
no dejó jamás  
su cama de ceniza  
jamás vertical  
nunca oblicuo  
nacido  
para morir  
de ninguna muerte  
y sol  
Caja  
de madera al cielo  
el campo  
una semilla de bondad  
(escúchame decir esto  
a tu oído de piel roja)  
verte estallar  
sería  
para mi olvido  
la memoria  
del amor  
Sobre ese guano  
arriba  
de ese potro masculino  
hecha primavera  
que sólo sale  
en corazones.

## LA CONVERSACION DEL CARACOL

Tomando solo mate en la cocina o no  
con el día así, queriendo tener algo conmigo  
sabiendo que mi madre cumple años o sea  
que nació y no viene ella a demostrarme lo contrario  
mirando la ventana de la cocina  
pensando que mañana quizás vaya a la isla  
y busque un caracol en la maleza  
para conversar o para verle pasar  
despacio como una tarde en China.



## YO DEL AGUA NO OPINO

Sencilla estaba  
al borde del río  
lavándose la frente  
y mirándose  
en su frente lavada  
Yo del agua no opino  
no hablo sobre nada  
que transcurre  
pero soñé  
(decir debiera que le soñé)  
desnuda  
vagina como un pulmón

respirando  
toda ella de pelos  
y de labios  
bajo el agua  
un pez desovando  
en su destino rojo y altazor  
Quién me dice  
que otra cosa fue soñada  
pueril más alta mejor  
un sueño sentado  
frente a mí  
oyéndome narrar  
opinar  
sobre él  
que se transcurre.



### SAN FARO DEL ULTRACREPUSCULO

Ante los ojos del Cosmos, la Baja California  
penetra como un áspero cuchillo  
en un Pacífico ancho y melvíleo.

Es una tierra rara y lamentable, poblada de crótalos  
unicornios y tiburones. Y coyotes que aúllan  
a esta misma luna llena.

Y hay navíos encallados que nuestros buques  
todavía saludan, ululando gravemente: navíos, o castillos  
de acero que la herrumbre y el viento  
dispersan en las arenas.

Por estribor y a diez millas, como un dedo de luz  
acusando al horizonte, aparece San Faro al Ultramundo.

Y sé que hay, en una taberna, un sol de noche y un Lowry  
recién salido de la cárcel, que escribe otra vez  
Bajo el volcán. Mientras los campesinos maúllan en  
dialecto que hace mucho  
que no llueve.

Afuera, en la plaza, huele a garrapiñadas y pescado frito,  
cerveza y kermesse.

Y antes del mar, pero detrás de la iglesia,  
San Faro al Mescalito girará toda la noche —bajo la pupila  
rojiza y severa de Antares— como la linterna  
de un borracho perdido en el Universo.



### CALYPSO NEUROMANTICO AL LARGO DE LA GRAN BRETAÑA CORALINA

Nubéculas menores derivan a sotavento  
cual montgolfieras enfermas.  
Una estrella enana esterlina el horizonte.  
En las dunas del Arquipélago parece haber fogatas  
y jóvenes hembras noctilucientes y danzarinas.  
Al largo los marineros dientes-de-sable rhumruean  
tangencialmente a esas fiestas.  
Y yo no sabía que Australia tenía anillos  
como Saturno.

### ALBATROS (DIOMEDEA ELEUTHERIA)

Nunca morirán los horizontes, nunca acabará de  
soplar el viento. Nunca dejará el mar  
más lugar a la tierra.  
Nunca comenzará a correr el tiempo  
donde nunca ha comenzado.

(Y por eso Diomedea eleutheria  
no dejó de masticar aquel corazón humano, que arrancó  
del marinero y devoró, a media altura sobre las olas grises,  
cuando más arreciaba la tempestad: y luego, manteniéndose  
en vuelo laminar, puso rumbo al Sur, hacia el frío  
manicomio de los tímpanos... el sol huyó como un cobarde,  
vomitando un crepúsculo...)

Ahora bien. Generalmente los albatros  
desprecian a los buques. No comen la basura  
que devoran las gaviotas, ni piden descanso en la trinqueta,  
como los cormoranes. Dícese que se alimentan de  
estrellas astringentes, y que pueden volar dos años  
sin detenerse. Lo cierto es que cada marinero  
que se tatúe un albatros, lo verá borrarse  
al poco tiempo.  
Quizás aquel corazón arrancado no era  
un sacrificio sino un oráculo: y Diomedea eleutheria  
explora el futuro de la libertad  
en las vísceras humanas.



**EDUARDO MILEO:** Nació en Buenos Aires en 1953. Publicó *Quítame estas cruces*, 1982. *Tiendas de campaña* (en prensa).

tu espalda quebrada  
lomo de leopardo  
manchada  
echada a la luz  
como la araña  
resucita  
señales infantiles

yo corro  
detrás de mis pasos  
escapo en el abrazo  
de la mujer amada

el agua reverbera  
distingo  
la sombra blanca  
de tu vientre  
moviendo  
la oscuridad



se ahoga  
solo  
ahogando lo que pasa  
en agua sorda  
sola  
sin cabeza

ahogado sopla violines  
aguas agudas de violines

el agua es una sola sorda cabeza

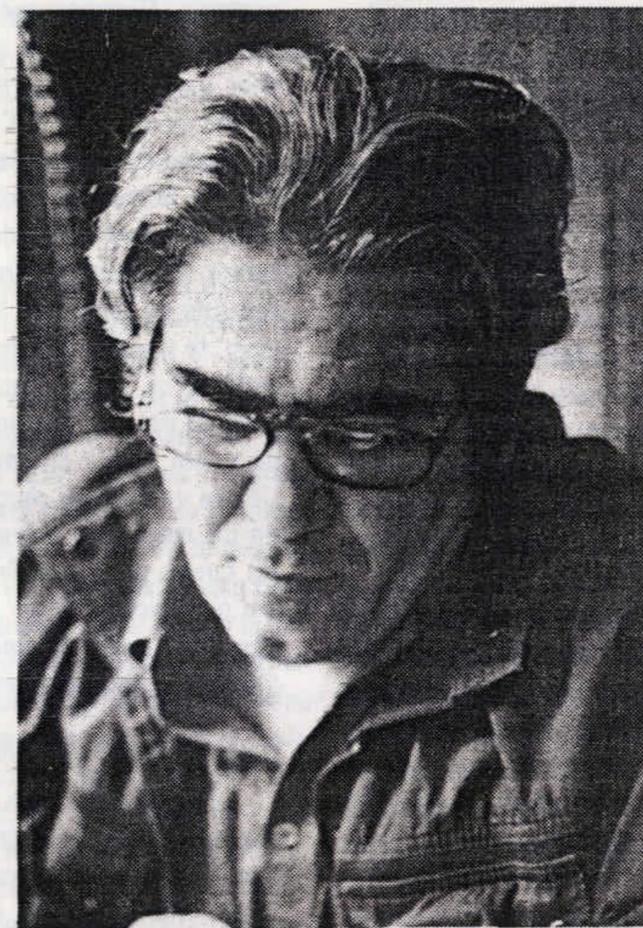
Crucificado al rumbo de su vela  
mayor un hombre  
se entregaba  
al deseo sin fondo del océano.  
En ancha mano corregido  
el paso agazapado de los peces  
turbaba la ceguera.

Otro partir.  
Otro llegar.  
Hacia otro lado van las cosas  
atroces de porfía navegable.

Mi ausencia sigue aquí.  
Caída sobre el oro.

Tata Cedrón

## Música y Poesía no pueden separarse



por Jorge Fondebrider

Con la siguiente entrevista *La Danza del Ratón* inicia una serie cuyo propósito es descubrir los vínculos que unen a la poesía y a la música. Resulta, entonces, indispensable comenzar por Juan Cedrón, cantante y guitarrista del Cuarteto Cedrón, quien desde hace veinte años conjuga la poesía de algunos de nuestros más grandes poetas con la música tradicional argentina.

—¿Cuándo y por qué el Cuarteto Cedrón decidió emplear la poesía argentina para el tango?

Juan Cedron: El por qué está relacionado con una necesidad que tuve entre mis 18 y 20 años. Yo tuve "una niñez de tango" como cualquier argentino y eso se conserva en la memoria. Después me agarró —como dijo una vez Yupanqui para describir el fenómeno— el "sarampión del folklore". Oía mucho a Atahualpa, a Falú, a los Chalchaleros, a Leguizamón, a Castilla; todos buenos poetas y buenos músicos. Estudié música clásica (guitarra), y un día dije: "¿Qué hacer?". Ahí me di cuenta de que yo era un hombre de la ciudad. Cantaba algunos tangos: "El último organito", cosas de Cadícamo, de Flores, de Discépolo; un repertorio que, considerando la poesía, no estaba nada mal. Pero, al ser tan joven, yo no podía cantar cosas de Discépolo y todavía no sé si las puedo cantar. Un asunto que poco tiene que ver con la edad... En esa época leía poesía con algunos amigos —pintores, en general—, y un día me propuse ponerle música a esos poemas. Era poesía de gente joven. Julio Huasi fue uno de los primeros. Busqué conocer a Juan Gelman. Gelman, que es diez años mayor que yo, era muy querido por todos nosotros. Te hablo del año 60 o 62. Juan ya había editado algún libro. Cuando lo conocí, Juan me dio *Velorio del solo*. De ese libro me gustó mucho el poema "Madrugada". Con ese poema quise hacer una canción y no pude. Me salió una melodía que el otro día toqué en Obras y que se llama precisamente "Madrugada". Recuerdo que yo era chico y en esas reuniones de pintores, donde también había poetas —Gianni Siccardi, por ejemplo—, se discutía a Pavese. Una vez alguien leyó "La cerveza del pescador Schiltigheim", que a mí me gustó mucho. Ahí lo descubrí a Tuñón y lo empecé a leer como loco. Después lo conocí personalmente. Hice "Los ladrones" y se lo mostré. Raúl estaba muy emocionado. Me dijo: "Si viviera el Malevo Muñoz...", por Carlos de la Púa. En el año 64 hicimos un disco con Gelman. Así empezó todo, haciendo música y poesía con gente de la ciudad, poetas argentinos. Creo que nuestros poetas expresan muy bien lo que siente la gente en este lugar del mundo y, ahora que soy un poco más maduro, creo que contar lo que pasa en un pequeño lugar del planeta es la verdadera poesía. Quiero mucho

a ese tipo de ser humano como Juan, Raúl, Paco Urondo. Con Paco hice dos o tres canciones. Ahora que volví encontré los discos que hicimos con el Paco...

—¿En qué radicó la elección que hiciste de los poetas que cantaste?

—Fue por una cuestión de generación, porque pensábamos todos igual, porque éramos como una banda, una tribu. Fue algo culturalmente muy importante. Digamos que ahora el Cuarteto subsiste a través del tiempo, a pesar de los vendavales. Muchos compañeros escritores y poetas no están. Si alguno piensa que el Cuarteto es sólo el Cuarteto, se equivoca. El Cuarteto fue una generación. Yo siempre lo cuento: venían al boliche Gotán el gordo Rozenmacher, Rodolfo Walsh; venían Alterio, Luppi, Brandoni, Zulema Katz, Adriana Aizemberg, una pila de gente que hacía arte y que hoy en día goza de mucho prestigio. Eramos todos jóvenes y andábamos todos juntos. Hacíamos viajes. Me acuerdo del que hicimos una vez con el Paco Urondo y con Juan a Mendoza y Córdoba. En esa experiencia yo aprendí mucho porque Gelman y Urondo me enseñaron a *descular* pedacitos de frases de los tangos que yo sabía. Había un tango de Cadícamo que decía: "Pa'mí sos siempre la que no supo buscar un cacho de amor y juventud". Cantaba eso y después venía un poema de Juan

Vale decir que desde los orígenes el Cuarteto está..

—Ligado a la poesía. Música y poesía no pueden separarse. Yo pienso que la música sola es poesía y que la poesía es música; que no todas las palabras tienen que estar bien dichas ni que todas son importantes. Por supuesto que todo esto lo puedo decir ahora. Cuando empezamos éramos todos de una misma barra. Queríamos hacer cosas como todos los jóvenes. La cosa venía a ese nivel.

—¿Cuál es el sentido de cantar poesía que originariamente no fue hecha para ser cantada?

—Mirá, yo te voy a decir que para mí es todo igual. Yo siempre he cantado "Sur", "La última curda", "Mano blanca". Yo no hago distinciones, todo es poesía. Pienso que con el Cuarteto tomamos esa posición para desmitificar para hacer un anti-tan-

go contra la mediocridad en la cual se mueven —y siempre se han movido— los tangueros. El tango no es una canción de engominados, ni de machos, ni de malevos, ni de prostitutas. A mí me daba no sé qué enrolarme en eso. Yo respeto mucho a los músicos populares, los amo. Escucho a Pugliese, a Salgán. Pero veo ridículo "esha cosha de hasershe el peshado y cartar ashí". Un asunto "tan desagradable", como diría el Paco Urondo. Insisto, el tango "Sur" es una obra de arte cantada por Rivero y Troilo. "El último organito" es una obra de arte. Toda la obra de Angelito Vargas es extraordinaria como poesía. Cadícamo es un gran poeta...

—¿Lo del Cuarteto fue una manera de salvar lo que los estudiosos llaman "la crisis de los poetas del tango"?

—Sí. Nosotros lo consideramos. Había una crisis que vino después de la caída de Perón en el año 55. La crisis era política, económica, social y cultural. Las trescientas orquestas que había en la época de Perón tuvieron que competir con la televisión, con las grabadoras que traían cosas de afuera y empezó a escasear el trabajo; y sin trabajo no se produce. Gelman dice que en la época de Perón la canción popular se desarrollaba a nivel populista, pero fiel a sus orígenes. Las dictaduras siempre arrasan la cultura. Quiero decir que hubo un bache. Cuando en el año 60 nos planteamos hacer música argentina teníamos que llenar ese agujero y retomar la tradición. Pero hay que considerar que también las formas se agotan. Por eso hicimos tangos tradicionales y, al mismo tiempo, decidimos emprender nuevos caminos. Retomar la tradición y renovar. Me parece que eso es también lo que pasa ahora, ¿no?

—¿El Cuarteto Cedrón tiene que renovarse? ¿Consideraron cantar la poesía que vino después de los años 60?

—Eso me lo planteé. En un momento dado quise saber dónde estaban los poetas jóvenes, qué hacían; quería que me mandaran los libros. Pero ahora me doy cuenta de que uno tiene una forma de hacer las cosas. Cantar a los jóvenes sería para mí un poco falso. Eso lo tienen que hacer otros jóvenes. La continuidad está en que alguien se enlace con lo que nosotros hicimos y siga para adelante. Por su-

puesto que, a pesar de lo que te digo, por ahí alguna vez yo canto a esos poetas. Pero no creo que esté bien hacer esa consideración *a priori*. Hay tipos veteranos que se ligan a los jóvenes y van fenómeno. Gombrowicz, por ejemplo. En el caso nuestro, yo no sé. Pasó lo que pasó. Tantos años... Yo seguí produciendo cosas, con Gelman, con Szpunberg —que es un poeta joven—, con Julio Cortázar —que era veterano—, con Javier Villafañe —que es un poeta viejo. Lo hicimos en Europa. Pensábamos: "Ya que no podemos estar juntos, le mandamos una cassette a éste con una melodía y que nos ponga la letra". Se estableció un intercambio. Hicimos seis o siete canciones así. En Europa también hice una canción con un poema de Dylan Thomas.

—¿Cuándo decidiste incluir poetas extranjeros en tus canciones?

—En esas reuniones que te conté escuché el disco de Dylan Thomas. Yo no sé decir ni *okey* en inglés, pero después lo leí muy bien traducido. Así pasaron veinte años. Hace tres o cuatro años lo volví a leer y me pareció que expresaba muy bien algunas cosas que me pasaban a mí.

—¿Y Vallejo?

—Eso lo hice hace muchos años. Compuse "Idilio muerto". Pero después no lo quise tocar más porque así como estaba el "sarampión del folklore", después vino el "sarampión de los poetas". No quise que apareciera Vallejo porque lo podían llegar a prostituir. Puede que haya estado mal, pero yo pensaba así. Hace poco hice "Los heraldos negros" en París. Fue hace un mes o dos. Lo iba a cantar acá. También hice una canción con Bertolt Brecht, "El ciruelo". Un extraordinario poema lírico con el que trabajé en la Argentina. Más tarde hice unos seis o siete poemas de Brecht. El nos colmó a todos. Tuñón decía: "Es el Shakespeare de nuestros días". Ultimamente hice un estilo sobre un poema de Juan L. Ortiz.

—Uds. cantan poetas que no son masivamente conocidos; poetas cuyas maneras de escribir ofrecen cierta dificultad al lector no acostumbrado y, por supuesto, también al oyente.

—Sí, ese fue el único cambio que hemos hecho

nosotros. Como la estructura de los poemas que elegimos no es tradicional, la estructura musical tampoco lo es. Fuera de eso nos movemos en el terreno de la tradición.

—¿Puede decirse que la poesía que usaste en tus canciones, condicionó tu música?

—Sí. Por eso hay algo que quiero comentarte. Hay palabras en los poemas que no son cantables. Antes yo no me animaba a cambiarlas. Esas palabras endurecen mucho la canción y lo que nunca hay que olvidar es que la canción es precisamente eso: canción. Cuando yo hice "Mi Buenos Aires querido" de Gelman, la frase "Hay que atraparlos" tuve que decirla, no la podía cantar. Esa fue una intuición. A partir de ahí trato de solucionar el asunto. El otro día escuché una canción vieja que hice con Luis Luchi. Ahí hay palabras que se podrían cambiar. Creo tener ya cierta experiencia. En este problema me ayudó mucho Poni Micharvegas, otro gran poeta argentino. El sí que escribe poemas para canciones. Sus canciones son lindísimas.

—¿Cómo componés?

—No tengo método. A veces leo y leo y voy siguiendo el consejo de mis amigos. Mi hermano, por ejemplo, me trajo un libro de poetas pre-colombinos. Miguel Angel Bustos, un gran poeta que no está más, era un tipo que sabía una barbaridad de poesía pre-colombina. El me hablaba, me contaba cosas, me explicaba cosas. Así hice dos canciones. Yo leo el poema. La cosa queda. Lo vuelvo a leer y si después me parece que no se va a dañar o prostituir cantándolo, si veo que puede llegar a más gente porque hay ideas o un momento poético que vale la pena, intento ponerle música y lo voy haciendo. Después viene la orquestación que la hacemos con el Cuarteto o, a veces, individualmente.

—¿Trabajás alguna vez junto al poeta?

—Una vez lo hicimos con Gelman. Trabajamos todo un día mientras tomábamos una botella de ginebra. Lo único que salió fue "De noche tus dos manos abrigadas". El tema se llama "Siete". En otra oportunidad compusimos con Cortázar "Canción sin verano". Yo hice la melodía y con ella, Julio trabajó sobre la letra. En esa canción cuando digo "con su cielo azul" hablando de la Argentina, vos no sabés cómo lo siento.

## Poetas inéditos

A partir de este número La Danza del Ratón inaugura la sección Inéditos, en la cual tendrán cabida los trabajos de autores sin obra publicada que lleguen a nuestra redacción. A esta altura, la deuda de la revista hacia quienes ya remitieron sus poemas para futuras publicaciones es prácticamente insalvable; en todo caso, la reparación está puesta en práctica y confiamos ir poniéndonos al día.

GUILLERMO ALLERAND nació en Buenos Aires en 1954.

### CORREO

*How I wish,  
how I wish you were here.*  
Pink Floyd

son codos colectivos lo que queda de la tarde  
/abismos  
imposibles esfuerzos de gotas en la frente todo  
para qué aun estarás de viaje  
con los ojitos cerrados contra la ventanilla por acá  
hace un poco de calor la misma rutina amenazando  
describiendo sirenas en la noche besos en las plazas  
/y unos cuantos  
peces muertos en el podrido río nuestro

novedades: el hecho de esperarte  
me tiene un poco rayado ha abierto  
tremendo boquete en la pared por donde entran  
vientos que sacuden y revuelven  
(en medio de este disco que repite)  
ya no puedo conservar la calma  
(ahora el disco) mientras esto se derrumba

(cómo deseo que estés aquí)

cómo lo deseo realmente  
es que llevo tanto tiempo de café por las mañanas  
/esperando

que llegaras fumando como un loco y  
este disco que me envuelve que me lleva  
a pensar que estarás en algún lado sacudiendo  
tu cabeza rubia o morocha no me acuerdo tu  
rulolacio pelo en catarata tus manos siempre tibias  
/en busca de mi cuello ya

sé no me hagas caso estoy un poco  
rayado debe ser nomás el disco el exceso  
de trabajo las sirenas las cuarenta  
toneladas de pescado podrido flotando sobre el río  
/muerto o

el boquete que ya ocupa casi toda la pared dios  
qué quilombo si supieras cómo  
deseo que estés aquí con los ojitos bien abiertos y  
/la catarata pero  
ahora tengo que dejarte el viento  
acaba de voltearme el piano

1979



CLEPSIDRA aparece cada tres meses con 120 páginas repletas de cuentos y ensayos donde la fantasía deja de ser una mentira. En el número de marzo: Tarik Carson, Theodore Roszak, Jules Verne, E. M. Cioran, Pergament, Italo Calvino, Fernando Savater, Raúl Gustavo Aguirre, Julio Ramón Ribeyro, Daniel Rubén Mourelle, Bob Shaw, John Morresy, Angélica Gorodischer, John Sladek, Barry Malzberg, Fritz Leiber y Algis Budrys. Suscripción por dos números: \$a 2.200.- (vence 31-3-85). Giros a la orden del Taller de Ediciones Independientes (Av. Juan B. Justo 3167, (1414) Capital). Cada suscriptor recibe además otros libros como bonificación y descuentos del 40% en libros de Sudamericana, Planeta, Minotauro, Seix Barral, Ariel y muchas otras editoriales. Averigüe.

**SAMUEL ZIDMAN** nació en Buenos Aires en 1960.

### BAJAS DE LA BALADA Y LA FEA

bajas de la balada  
y la fea penuria  
dulce falible  
aguantadero

nada  
como una visión  
sientes la fosa  
oler  
bóveda el repleto  
cuerpo  
masculino

percusiones del pálpito  
orillas la senilidad  
la captura

cambias la emoción  
y tímpanos la urdimbre  
de los nacidos  
gases la sanidad

hurgas la liquidez  
o del órgano miras  
la textura del árido  
del cielo

comes la voracidad  
con los rebanadores de testigos  
por una comisión  
y  
altas de la velada  
como nacieras de orden  
no de madre



### IDEAS UNA

ideas una célula  
y la frutas  
en el poder

estribas la preguerra  
te hazañas el mercado  
y al rótulo le has nervio  
tu petróleo tejido

fértiles una fauna  
el orificio

sanguíneas la moldura  
de los vahídos  
los méritos mortales

válvula tímbrica la agonía

audio una dura dura  
corazonada

**FERNANDO ALDAO:** Nació en Bs. As. en 1965.

Sentencio contra el mundo  
martillo  
palabra que apunta  
golpe preciso.

el mandarín  
no repara en humillar al prójimo  
antes de girar y ver su culo en el espejo

Sólo apartar al Dios que llevo dentro  
echarlo a los codazos  
y abolir al Dios que sos afuera.

un lanzazo al recto

para besarte o graznar

Única sandalia sobre el pie  
de la escalera  
El mandarín se desploma.

no creer  
nada de lo que piensan  
es cierto

el poeta  
no es el hombrecito  
que empuñando su mandolina  
canta las desdichas de la suerte

el artesano del arrecife  
no sabe qué demonios hacer  
desnudo  
camina entre las fauces de un mono ahogado

el poema  
terreno vacío  
poblado de sentencias

lo inválido  
es antídoto

la casa madriguera

no crean  
que el poeta  
es el glorioso naufragio  
más bien  
un ardiente devorador de bananas



69: *Already it has changed— /Dear love, you would not know the place./I look for you in memory's house,  
/But here too rooms grow vague.*

102: *Beyond the empty door /Spaces, distances, stars/Innumerable, beautiful and far;/Mysterious night over  
us. / The darkness too His house, and ours.*

115: *Blue, sereno, wide sky /Where sight runs free, joy /Of unbounded light: /It is as we meet.*

117: *I am content to be /At last what first we were, /grass of the one hill /Water of the one pool, /Breath of  
the same air, /Sight of the single eyes.*

123: *Ah near that heart: /Far star's reflection in a well /Is still /Light.*

(viene de pág. 39)

poesía social, condenar la supuesta huída hacia el Absoluto de los neorrománticos; o la torre de marfil de quienes priorizaron su trabajo poético en el lenguaje. Del mismo modo se podría hablar de la retórica de lo social. Imprudentes, hacedores de versitos, zonzos y miedosos cultivaron estas posturas y otras más oficiales. Pero nombres como Víctor Redondo y Jorge Zunino entre los neorrománticos; Reynaldo Jiménez y Susana Pujol, explorando el lenguaje para llegar al centro de lo poético; o Daniel Freidemberg y Jorge Ricardo Aulicino haciendo explotar lo coloquial, confirman los distintos caminos que se usaron en estos años para hacer una poesía verdadera.

Hablo aquí de distintas tendencias. También debe consignarse un hecho que excede el ámbito de lo poético: el lento trabajo que se dieron los nombrados y muchos más para conocerse, agruparse, resistir el genocidio cultural. Con este proceso que recorrió el camino del intercambio de obras y revistas, recitales y público, no sólo lograron la supervivencia. Resultaron algo más que sobrevivientes. Se pasó de la tolerancia al conocimiento, la solidaridad, el entrecruzamiento de experiencias y objetivos. El enriquecimiento de sus propias obras, en definitiva.

Tal vez sea prematuro hablar de una nueva poética, más rica, sin tanto elitismo provinciano y europeísmo cerril. Queda por ver todavía el desafío mayor: Salir con esa poesía a las calles, que se enfrente al fin con quien es su público natural. Pero creo que las bases están. La voluntad de exterminio, tampoco logró su objetivo en este campo. Dificultó un tiempo la tarea de conformar una cultura nacional en gestación, pero no pudo impedir que, aun con todas sus dificultades y carencias, ciertas voces hayan seguido empeñadas en hablar. Falta ver si las palabras elegidas fueron lo suficientemente poderosas para ser escuchadas, comprendidas, compartidas.

Como puede verse, no he contestado ni una sola de las preguntas formuladas. Pero como ya lo había avisado, mi conciencia está a salvo. La responsabilidad es de la revista, que hace preguntas que no sé contestar. El arte del buen encuestador consiste en hacer la pregunta adecuada a la persona adecuada. Yo podría contestar, por ejemplo, qué hora es. O de qué color era el caballo blanco de San Martín. Pero de una por vez, por favor.

MIGUEL GAYA: Ver D. del R. 3-4.