

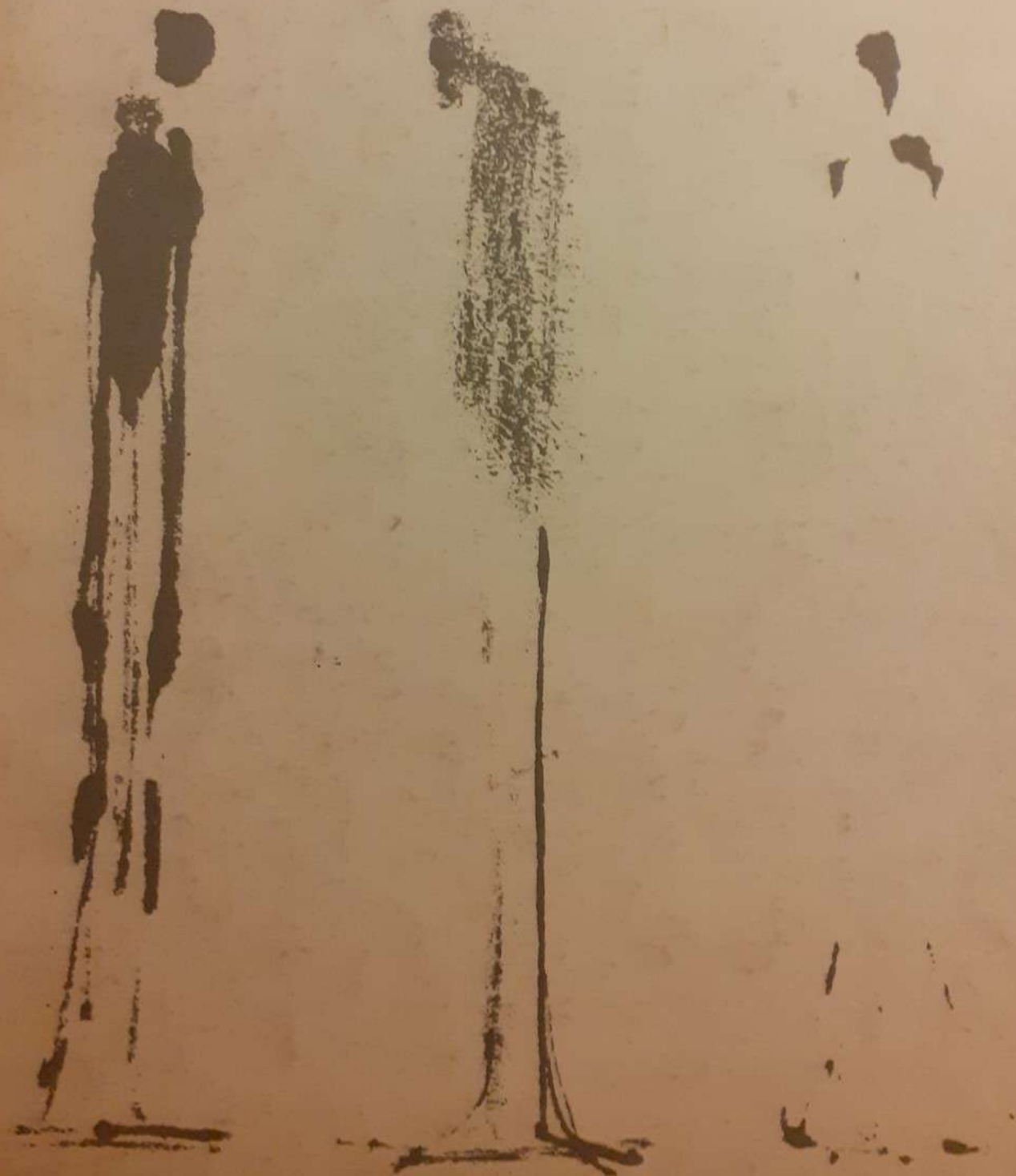
ULTIMO REINO

REVISTA DE POESIA

Año VIII — N° 15

Buenos Aires

Enero - Junio 1986



ULTIMO REINO es una publicación semestral. Año VIII, Nº 15. Buenos Aires, 1986. Registro de la Propiedad Intelectual 93995. Segunda Serie. Queda hecho el depósito que marca la ley 11723.

Correspondencia: Av. Juan B. Justo 3167; 1414-Buenos Aires. Tel. 855-3472.

Los artículos firmados reflejan la opinión de sus autores y no necesariamente la de la Dirección de esta publicación.

Se autoriza la reproducción de textos e ilustraciones citando el nombre de la revista y del autor del artículo, y enviándose tres ejemplares de la publicación correspondiente a la redacción de ULTIMO REINO. Realizamos intercambios con revistas similares de todo el mundo. Próximo número: Setiembre de 1986.

Directores

Gustavo M. Margulies
Víctor F. A. Redondo

Consejo de Redacción

Horacio Zabaljauregui
Jorge O. Zunino
Mario Morales
Mónica Tracey
Guillermo Roig
Susana Villalba
María del Rosario Sola
María Julia De Ruschi
Pablo Narral
Tamayo Riveros

Colaboradores

Enrique Blanchard, Mirtha Defilpo, Claudia Schliak, Roberto Scrugli, Pablo Alabarces, Paul Stringa, Reynaldo Jiménez, Mauricio Po-yastro, Samuel Zaidman, Carlos Schwartz, Carlos Costa, Carlos Tirabassi, Andrea Gutiérrez y Los Tricota.

Ilustración de tapa:

Pablo E. Schugurensky

"Melancólicos y fascinados, tal es nuestra situación general en una era de transparencia involuntaria."

Jean Baudrillard

índice

Pedro Gómez Valderrama	
<i>Trovar clus</i>	2
Ezra Pound	
<i>Cerca de Perigord</i>	6
<i>Notas a Cerca de Perigord, P.G.V.</i>	11
Susana Romano	
<i>Males del Sur</i>	13
Marcelin Pleynet	
<i>La Orestíada</i>	17
Separata central:	
Alfonso Sola González: <i>Antología</i>	25 a 36

LA PUERTA:

Provenza, por Luis Alberto de Cuenca. *Poemas* de Guillermo de Aquitania, María del Carmen Colombo, Cristian Aliaga, Oscar del Barco, Reynaldo Jiménez, Violeta Lubarsky, Jonio González, Hugo Foguet, Roberto Aguirre Molina, Néstor Perlongher, Niní Bernardello y José Rosas-Ribeyro. *Arte y responsabilidad*, por Mijail Bajtin. *Voces nuevas en la poesía latinoamericana*, por J. G. Cobo Borda. *Notas de los autores, Libros y revistas recibidos* . 37 a 64

Producción Gráfica: HUR - Av. Juan B. Justo 3167
1414 - Buenos Aires
Tel.: 854-9982 y 855-3472

Pedro Gómez Valderrama

Trovar clus

(Sobre la traducción de *Cerca de Perigord*)

La circunstancia de ser este poema un ejemplo deliberado y admirable de *trobar clus*, además de la otra de estar situado (1915) en el comienzo de la gran obra poética de Pound, justificaría su traducción, si no lo estuviese ya plenamente por su valor de acto poético. La reciente muerte de Ezra Pound, final de una vida llena de temperamento y de dificultades veleidosas, ejemplo, además, del carácter lustral de la inteligencia, amerita un homenaje a su memoria, a su obra, extraordinaria pese a quienes en un momento dado pusieron por sobre ella el problema político, o a críticos como Edmund Wilson, que tan lúcidos como injustos fueron en este caso particular.

Pound es uno de los poetas mayores de la lengua inglesa, como creador. Y lo es como irradiador de cultura. En este poema, cifrado a su acomodo, y que es para mí de los más perfectos entre los comprendidos en el libro *Personae*, está el germen, anterior a los "Cantos", de una de las muchas vertientes de su obra.

El poema, a través de la historia que trabaja, constituye en buena parte recolección y referencia sobre temas que ocuparon el interés de Dante. Es, en cierto modo, un enfoque italiano sobre la literatura trovadoresca. Se puede señalar, azarosamente, una de las claves que da Pound: utilizar, en el comienzo del poema, no el vocablo provenzal *canzon* sino el italiano *canzone*. Deliberadamente, ya que él mismo en sus *Ensayos* (p. 91, Ed. Faber and Faber) señala que "puede anotarse que la *canzon* de Provenza se convirtió en la *canzone* de Italia...".

Es, caprichosamente, aunque no es esto solo, una entrada al sector trovadoresco de la *Commedia*. La influencia de los trovadores provenzales creó sobre Dante lazos especiales. Elogia a los trovadores y su poesía. Lo que no le impide, en su papel de juez supremo, llevar a Bertrams de Born al círculo de los sembradores de discordia, o a Arnaut Daniel al círculo de los lujuriosos en el purgatorio.

El tema del poema es la discusión de una serie de hechos de la vida del trovador Bertrams de Born, a quien menciona Dante como poeta de las armas, siendo éste, justamente, uno de los nudos del poema, y el otro, su pasión real o supuesta por la Dama Maent de Montaignac.

Born era vizconde de Altafort, en el Perigueux (Limosín). Desposeyó a su hermano Constantino de su herencia. Continuamente guerreaba con sus vecinos, el conde de Perigueux y el vizconde de Limoges, así como con Ricardo Corazón de León, cuando era vizconde de Poitou. Bertrams era "buen caballero, buen guerrero, buen cortejador y buen trovador, sabio y bien hablado", al decir de una historia de su tiempo.

Cuentan las crónicas su amistad con el rey Enrique II de Inglaterra (quien por el matrimonio con Alienor de Aquitania había adquirido dominio sobre la Guyena) y con su hijo Enrique, entre los cuales quiso siempre sembrar la guerra, y lo logró. Muchas de sus canciones fueron dirigidas a estimular el sentimiento de rencilla. (Di-

chosa edad, podría decirse, aquella en que los poetas eran aún capaces de desencadenar guerras, así fuese entre barones feudales). Los poemas de Bertrams se caracterizaban por su gran vigor. Según el rey de Aragón, trovador también, los poemas de otro trovador contemporáneo, Giraut de Borneil, eran apenas "como las mujeres de los serventesiós de Born". El juglar que al estilo de la época iba de castillo en castillo cantando sus canciones, era el llamado Papiol, también persona del poema.

Born produjo la guerra entre el rey Enrique II y su hijo, a quien llamaban el "Rey Joven", hasta que éste fue asesinado en el castillo de Bertrams. A este evento, y al perdón del rey a Bertrams, hace referencia el poema, como también al hecho de que Bertrams quiso igualmente indisponer al rey con su otro hijo, Ricardo.

Born vivió entre 1140 y 1215, terminó como monje del monasterio cisterciense de Dalon, cerca de Altafort, donde se refugió también Bernart de Ventadour. La parábola de los trovadores terminaba usualmente en el silencio del monasterio: también Arnaut Daniel se hizo monje al final de su vida. Esto parece coincidir con las implicaciones religiosas que han querido verse en el ejercicio trovadoresco. El último rastro que deja Bertrams, es el de esta anotación en el diario de un monje de San Marcial, en Limoges:

"Octava candela in sepulchro ponitur pro Bertrando de Born; cera tres solidos empta est"

Bertrams de Born dejó un poema titulado "Dompna pois de me no us'cal" (Señora, pues de mí no te importa), dedicado a Maen de Montaignac, esposa del señor de Taleran o Tairiran. En dicho poema, que fue traducido al inglés por Ezra Pound (*Personae*, p. 114, ed. Faber & Faber), se lamenta del desdén de su amada, y, seleccionando los rasgos de las más admirables y célebres mujeres, trata de hacer una "dama prestada" ("Dompna soiseubunda") o Dama Ideal.

En el poema aparecen Cembelins, de quien toma el color y la mirada "donde está el amor"; Aelis de Montfort, a quien presta su palabra fluyente, la vizcondesa de Chalais, a quien toma el cuello y las manos; a Anhes, la cabellera, a Audiart de Malmort "que be-m vols mal", las formas del torso (Pound tiene un poema llamado "Na Audiart" (Señora Audiart), en el cual explica ampliamente las razones de tal sentimiento). De Miels-de-ben toma el "fresco y recto cuerpo"; los dientes blancos de Dama Faidita; de Bels-'irals, "el resto", alta estatura y alegría. La conclusión del poema es normal: ni siquiera la "Dama Prestada" así construída supera los encantos de Maent. Y exclama Born: "Ah, señora, ¿por qué me rechazas habiéndome aprisionado tan de prisa?"

El poema de Pound es la exploración del enigma que se le plantea al hallar este poema y unirlo con la biografía de Uc St. Circ: ¿Realmente Bertrams de Born amó a Maent de Montaignac o bien lo que hace en este poema es disfrazar sus intenciones de construir una nueva y ventajosa alianza, de conseguir mediante el amor ventajas políticas y guerreras? (¿O acaso, podemos agregar, de dar en el poema una clave a otras personas de la necesidad que existía de poseer el castillo Montaignac para enfrentarse con los señores de los otros castillos, que rodeaban a Altafor, y para los cuales Montaignac era el freno?).

La primera parte es un relato de los hechos, en que mezcla los datos de Uc St. Circ con las alusiones al Dante y las citas de los poemas de De Born, como por ejemplo el consejo de hipotecar los castillos para que los judíos pagasen. Si vencían podían redimirlos; si perdían la batalla, serían sus herederos quienes lo harían. La base del poema, es el recuerdo del poema de Born sobre las damas, y el amor de Maent, que constituyen a la vez un inventario de los castillos estratégicos. Sobre la base de la acusación de Dante, y de la crónica de St. Circ, sobre la relación de Born

con Enrique II y su culpabilidad en la muerte del Rey Joven, se insiste en la pregunta: ¿es poema de amor, o de política?

La segunda parte describe imaginariamente a Bertrams en Altafort, complaciéndose Pound en darle sus propios rasgos. Es esta la aproximación de Pound al reino del *trobar clus*. Reconstruye allí hechos imaginarios tejidos con historia: el viaje del juglar Papiol a cantar el poema de Maent, la sospecha de Arrimón, juglar del Conde de Tolosa, su aviso a Corazón de León, y la reacción de Ricardo, que al descubrir el ajedrez de los castillos, parte sin duda de otro más complejo planteado en torno al amor de Maent, marcha sobre el castillo, y Bertrams huye. Para terminar luego en otra imaginaria conversación entre Ricardo y Arnaut Daniel, que tampoco resuelve el problema, porque no establece si fue amor o política en Perigord.

La parte final del poema está amparada por un verso del Dante que, aplicando el sistema del *trobar clus* de "cantar una cosa diferente de la que se tiene en la mente", es el más bello verso erótico de la *Divina Comedia*: "*Ed eran due in uno ed uno in due*", y que, si no fuese problemático decirlo, estaría igualmente ubicado en un soneto del Aretino. Y sin embargo, en la *Commedia* se refiere a la forma como el Dante vio a Born en el infierno, en el círculo de los creadores de discordia, con la cabeza separada del tronco, llevándola en la mano a guisa de linterna.

Y es evidentemente este el procedimiento que aplica Pound al situar este verso como epígrafe de la tercera parte, porque ésta sí parece resolver el enigma hacia el amor, ya que es el diálogo de los amantes, la *tenzone* erótica.

Perigord en el poema, es un símbolo. Por eso el poema no se llama "En Perigord" sino "Cerca de Perigord". Porque Perigord en el poema es la figuración, el símbolo del *trobar clus*, que es para Pound imposible de alcanzar totalmente, puesto que vive en otra Edad, y el poema es el medio de acercarse a los tiempos memorables.

Pero es más: Se ha señalado cómo la poesía lírica de Europa viene de los trovadores; se ha apuntado también el nacimiento, la creación del amor occidental en las cortes de amor, en la poesía trovadoresca, y la condición subrepticia de cultivadores de la herejía Cátara, de los trovadores. La verdad es que aquí también el poema deviene símbolo del nacimiento, vida y muerte de la poesía de los trovadores. Ezra Pound parece querer destacar en el poema la ambigüedad fundamental que regía la vida trovadoresca. Recuérdese que empezaban por dar a su amada tratamiento masculino (*midonz*, mi señor, que en España es *Senhor*, y más tarde *mi dueño*). Recuérdese el aparente divorcio entre el amor y el sexo, y entre el amor y el matrimonio. Recuérdese a aquellos trovadores que eran sospechosos de cantar, no a su dama sino a la Iglesia, en clave. Recuérdense los que fueron a los monasterios. Recuérdese que la decadencia de la poesía trovadoresca se debió a causas políticas, y que la ruina y pobreza que trajeron al Sur de Francia las Guerras Albigenses (la pobreza de los barones), hicieron que el oficio de trovador ya no permitiese vivir. Se produjo el éxodo a España e Italia, que salvó otra generación de poesía. Pero la poesía de los trovadores había muerto. Y había muerto de la mezcla de que habla De Born, de que habla Pound, de amores, yelmos rotos y política.

La obra de De Born es ejemplo en este sentido. Es, ante todo, el deleite de la guerra, el entusiasmo de la política. En él el *Sirventés* o *serventesio* político adquiere su mayor importancia. Hay quienes piensan que en él el acento de la ira política es más auténtico que el del amor trovadoresco. No obstante, mezcló afortunadamente lo erótico y lo bélico. Hay una referencia a "Doña Mencía" de Martignac, acaso la misma Maent de Montaignac, por cuyo corazón fue rival exitoso de Ricardo.

La era de los "vagabundos musicales" marcó la vida de Europa. En un mundo en formación, los cruces de amor y de política eran normales, mientras duró, hasta

su ocaso, el esplendor del *gay saber*. Uno y otro menester les eran accesibles, y su condición social fue varia, desde reyes y príncipes, hasta gentes humildes como Bernart de Ventadour, que alcanzó a ser amado por Alienor de Aquitania.

La ambigua mezcla a que aludimos se prestó especialmente para hacer este hermoso poema. Si no fuese por la fecha del mismo, bien podría elucubrarse sobre un supuesto deseo de Pound de involucrar, en *trobar clus*, experiencias propias.

"Cerca de Perigord" es un poema ejemplar de la amalgama de cultura y sentido poético de Ezra Pound. No digamos "inspiración". En el poema se resume el interés del poeta por la literatura trovadoresca, en toda la cual hay un halo de misterio, de conjura, de enigma, que empieza por el hecho de la ambigüedad señalada del objeto de amor. Dentro del bosque cerrado del *trobar clus* aparece la trama política que late escondida por debajo del panorama erótico. Es interesante pensar —recordando por un momento a Jauffré Rudel, el "deziron d'amor de lonh", o "désireux d'amour lointain", que las damas lejanas poseían también lejanos castillos, objetos de guerras, tierras fértiles, fuentes de alianzas. Ese sexo femenino distante implica estados, ríos, valles sometidos al dominio.

La confusa trama es cuidadosamente devanada por Pound en forma por demás enigmática. En su poema asisten todos estos factores, incluso el del amor. A pesar del enredo político, o por él mismo, la insinuación del amor surge altamente en medio del poema. Es, en verdad, poema hermético como él lo quiso. Y en que él mismo se incorpora.

Parecería perverso disecar el poema en esta forma, cubrirlo de notas, analizarlo en todas sus implicaciones, en sus claves, en sus oscuridades. Sin embargo, sospecho que es necesario, para llegar a hacer una traducción que devuelva con fidelidad el sentido. La incomprensión de las claves se traduce en oscuridad indeseada. El propósito, tanto de este comentario como de las notas, es dar al poema la claridad necesaria para que se aperciban los enigmas.

Tal vez Víctor Hugo, cuando creó su propia Edad Media, fue quien logró más adecuadamente mostrar la coincidencia del gótico y la vida. No otra cosa ocurre: el poema "Cerca de Perigord" está concebido en dos formas: como una equivalencia con el Dante, y como un aparato gótico, con la misma forma dirigida al cielo de los elementos terrestres, sus amplias naves, su penumbra, sus agujas y sus gárgolas. Más bien, podríamos decir, como un castillo medioeval, plaza fuerte con murallas frente a las cuales yacer, o cantar.

Como canta, todavía, Ezra Pound.

Ezra Pound

Cerca de Perigord

*A Perigord pres del muralh
Tan que i puosch'om gitar ab malh.*"¹

I

Levantas tú del polvo corazones de hombres
Y dices sus secretos, Messer Cino,²
¿Es cierto? Lee entonces entre las líneas de Uc St. Circ;³
Resuelve el acertijo, pues conoces la fábula.

Bertrans, En Bertrans,⁴ dejó fina *canzone*:⁵
"Te amo, Maent,⁶ tú me has abandonado.
La voz en Monfort, la cabellera de la Dama Anhés,
La estatura de Bel Miral, el cuello de la vizcondesa
Todos reunidos no valen lo que tú..."
Y en tanto cantas la *canzone*,
Piensa que Maent vivió en Montaignac,
Y ellas, una en Chalais, la otra en Malemort,
La otra próxima a Brive— para cada dama un castillo,
Cada uno plaza fuerte.

Ah, es tan fácil?

Tairirán⁷ Señor feudal en Montaignac,
Su cuñado dueño de todo el poder
En Perigord, y esta unión saludable
Absorbió los dominios, los preservó cien años.
Nuestro En Bertrans estaba en Altafort,⁸
Eje de rueda, excitador de riñas,
Así lo llevó Dante al último pantano del Infierno—
Tronco decapitado "cuya cabeza hacía de linterna",⁹
Pues la separación trajo separación,
Y aquél que puso guerra entre hermano y hermano
Y su rumbo le impuso al viejo Rey Inglés¹⁰
En tortura oprimido recibió el "*contrapasso*"¹¹

Cómo habrías vivido, con vecinos acechándote en torno—
Poitiers y Brive, Rochecouart inconquistada,
Esparcidos como los dedos de una mano frágil,
Y tú en el gran monte de la palma—
No acantilado desnudo, ni Foix entre sus corrientes,
Sino un espeso lomo recubierto de pinos,
Trabajado y hurtado de la bolsa de Born—
Cuatro torres redondas, cuatro hermanos-locos en mayoría:
¿Qué podía él hacer, sino jugar su desesperado ajedrez,
Y atizar las viejas rencillas?

“ ¡Señores, hipotecad vuestros castillos!
¡Dejad que paguen los Judíos!”
Y la grandiosa escena—
(¡Que pudo no ocurrir jamás!)
Derrotado por fin

Ante el viejo rey duro:

“Tu hijo, ah, desde cuando él murió
“Mi ingenio y mi valor son telarañas
“Que separa mi pena con su gran resplandor. Haz lo que quieras”.¹²
Toma completo al hombre, y despeja la historia.
¿Amó a la Dama del Castillo Montaignac?
El castillo a su flanco —él lo necesitaba.
Hoy podemos leer por cuánto tiempo los señores de Perigord,
Los Talleyrands, retuvieron la plaza: no fue ficción efímera.
¿Le despreció Maent? ¿Vio al través de la trama?
¿Y su enredada urdimbre de pensar nueva alianza?
Chalais se yergue alto, al nivel de los álamos.
Sus piedras bajas tocan los extremos del valle
En donde el bajo Dronne se llena de nenúfares.
Rochecouart puede aparearsele, aún más fuerte,
La punta de la espuela, construido en la más hispida roca,
Y Malemort¹³ conserva su vecino zarpazo sobre Brives,
Mientras Born administra esa bolsa cerrada, guarida de conejo,
La subterránea cámara de doce puertas,
De antenas erizadas para sentir caminos,
Para olfatear el tráfico que llega a Perigord.
Y la dura falange, la línea inquebrantada,
Esas buenas diez millas de allí al castillo de Maent,
Todo a su flanco — ¿cómo podía hacer sin ella?
¿Y el camino extendido de Cahors a Toulouse?
¿Qué haría sin ella?

“Papiol,¹⁴

Ve adelante cantando a Anhes, a Cembelins.¹⁵
Hay aquí un cuello, allí dos manos blancas;
Hay una reja de tempranas rosas,
Todo mi corazón está atado de amor.
¿Hasta dónde he llegado, con elaboradas lisonjas—

¿Qué puertas hay abiertas al fino cumplimiento?"
¿Y todas ellas celosas de Maent?
¿Creó él la trampa escrita para aguzar sus celos
Contra ella, y darle a ella la vanidad de esas envidias?
Toma su propia parla, haz lo que quieras de ella—
Y aún permanece el nudo, el primer nudo de Maent.

¿Es poema de amor? ¿Cantó la guerra?
Es una intriga que correrá sutil
Nacida de la lengua de un juglar, libremente,
Para pasar de un lado a otro por las tierras,
Marcado como artista y estratega?
(Tal como St. Leider hizo con Polhonac¹⁶
Al cantar una estancia diferente, igualmente escondida.)
Ah, hay un precedente de tradición legal,
Al cantar una cosa en la canción que significa otra.
"Et albirar ab lor bordon—" ¹⁷
El conde Foix lo sabía: ¿Qué canta el Señor Bertrans?
Maent, Maen, y aun de nuevo Maent,
O guerra, yelmos rotos y política?

II

Terminemos los hechos. Probemos la ficción. Y digamos que vemos
A En Bertrans, en la torre de Hautefort, en su aposento
De atardecer; la cinta del camino se tiende, de roja luz cruzada,
Hacia el Sur, Montaignac, y él se encorva sobre la mesa,
Garabatea, jura entre dientes; junto a su mano izquierda,
Pequeñas tiras de pergamino ya cubiertas cumplidamente,
Raspadas y borradas con *al* y *ochaisos*.
¿Un hombre inclinado que ensaya su lista de rimas? ¿Bilioso?
¿Con una roja barba enredada?
Y el verde ojo de gato mira hacia Montaignac.

O tomad a su "imán" cantor, que parte
Extraviando camino al pasar Aubeterre, canta en Chalais,
En el salón abovedado,
Junto a un árbol tejido de liquen en Rochecouart,
Vigilando desprevenido el vuelo de un halcón sobre los valles,
Esperando su turno en la tarde de estío,
Pensando en Aelis, a quien ama de corazón y alma...
Para encontrarla casi sola, lejos de Montfort,
Y a una morena, plácida y odiada mujer que la visita,
Que destruye su momento, el cual sólo después de un año volverá.
¿Es poco?

O llévalo más adelante. "Ve a través de todas
Las Cortes, *Imán*, le dijo Bertrans.

Hemos venido a Ventadour

En mitad de la Corte de Amor, él canta la canción,
Nadie escucha sino Arrimon Luc d'Esparo¹⁸
Nadie oye nada, excepto el placentero rumor de la lisonja.
El Señor Arrimon cuenta en sus dedos, Montfort,
Rohecouart, Chalais, el resto, la táctica,
Malemort, adivina lo escondido, envía mensaje a Coeur-de-Lion:
El pacto, De Born se esfuma, los árboles talados
En torno a su castillo, ¡ganados espantados!
¿O nadie ha visto nada, y ha triunfado En Bertrans?
Y diez años después, o veinte, como quieras,
Arnaut¹⁹ y Ricardo acampan cercanos a Chalus:
Rudas torres redondas penetran en el campo,
Aquí las tiendas tensas, más allá los caballos amarrados
Fuera de alcance, la noche de púrpura,
Chisporroteo de pequeñas fogatas, banderolas,
Leopardos perezosos en la más alta bandera,²⁰
Los errantes reflejos de las cotas de malla suspendidas, una antorcha de armero
Que los aceros funde.

Y en el más discreto lugar

Escudriñan los viejos escándalos, dicen que De Born está muerto;
Y recibimos la murmuración (que saltó seiscientos años).

Ricardo morirá mañana²¹ —déjalo allí

Hablando con Daniel de "trobar clus".²²

Y "el mayor artífice"²³ canta la canción de su amigo,

Y su vigor codicia, su técnica deplora.

¿Menosprecia su propia destreza? —Como quieras.

Y discuten al hombre muerto.

Plantagenet lanza el enigma: —"¿La amó él?"

Y Arnaut detiene el golpe: "¿Amó él a tu hermana?"²⁴

Cierto que él la elogió, pero, piensan algunos,
Compuso su alabanza sólo para mostrar que poseía
El favor de los tuyos; que era bien recibido".

—"Tú conociste al hombre." —

—"Tú bien lo conociste."

—"Yo soy artista, tú has ensayado ambos oficios."

—"Naciste cerca a él."

—"¿Conocemos a nuestros amigos?"

—"Di que él vio los castillos, di que él amó a Maent."

—"¿Y decir que él la amó, resolverá el enigma?"

La discusión termina, Ricardo parte al alba,
Su visera atraviesa un golpe de ballesta,
Perdona al arquero, y expira,

Y nuestra discusión acaba. Arnaut termina
"En olor de santidad". (¡Esto es apócrifo!)²⁵
Y podemos dejar el coloquio hasta que Dante escriba:
*"Ciertamente le vi, y aún avanza
En mis ojos, el tronco degollado
Cuya cabeza, trágica linterna
En su mano murmura: '¡Ay, desdichado!'
Suspendida en la muerta cabellera.
Dividí hombres. Corazón y testa
Tengo partidos, mi expiación es ésta"*.²⁶

¿O tomas a En Bertrans?

III

"Ed eran due in uno ed uno in due."
Dante, — Inferno XXVIII — 125²⁷

Turbadora primavera, que junto al Auvezere
Amapolas y lirios en el esmalte verde
Alza sobre nosotros; sabíamos la corriente,
Y nuestros dos caballos galoparon los valles;
Conocían las bajas tierras inundadas, contorneadas de álamos,
En los jóvenes días en que el cielo era amical.
Grandes alas batían sobre nosotros en el crepúsculo
Y las inmensas ruedas del cielo
Nos llevaban unidos... agitándonos... y apartándonos.
Creíamos encontrarnos con labios y con manos,

Alta, alto y seguros... después, el contraataque:
"¿Por qué me amas? ¿Vas a amarme siempre?
Yo soy como la hierba, yo no puedo quererte".
O bien, "Ama y yo amo, y te amo,
Y odio tu mente, no *a ti*, tu alma, tus manos".

¡Así, a este último destierro, Tairirán!

Allí, encerrada en su castillo, en Tairirán,
Ella, que no tuvo oídos ni lengua sino en sus manos,
¡Ida, ah, ida, intocada, inalcanzable!
Ella, que nunca pudo vivir salvo a través de una persona,
Que nunca pudo hablar sino a una persona,
Y todo el resto de ella un elusivo cambio,
¡Un quebrado manojo de espejos!²⁸

1 Pertenece a uno de los serventesios de Born.

2 *Cino de Pistoria* (1270-1336 o 37) *Cino di ser Francesco* de Sinibaldi o Sighibaldi, de Pistoia, amigo de Dante y uno de los principales poetas de la *nuova scuola* lírica italiana, a la cual, con Dante, perteneció entre otros Guido Cavalcanti. Este poema de Pound es, en gran parte, una asamblea de gentes relacionadas con la *Divina Comedia* en una u otra forma.

3 *Uc Sait Circ.*—Autor de las biografías de varios trovadores célebres, entre ellos Bertrams de Born; escribió a comienzos del siglo XIII.

4 *En*, Señor. Se refiere a Bertrams de Born, tema y persona del poema. Adoptamos la forma del *tú*, por considerarla la más coincidente con la época.

5 *Canzone*. Canción, en provenzal (languedoc). Dante usa el término, y se extiende en la naturaleza y definición de la *canzone* en "De Vulgari Eloquentia". Igualmente, entre Obras Menores de Dante figura un *Canzoniere*.

Los versos que cita Pound, son paráfrasis en inglés de un famoso poema de De Born, dedicado a Maent de Montaignac, en el cual Born toma los encantos de las más bellas damas de su época, presumiblemente sus antiguas amadas, para construir un arquetipo de mujer, que considera todavía inferior a Maent. El poema, al que se hace referencia en el comentario a la presente traducción de "En Perigord", se titula "Dompna pois de me no' us cal" (Señora, pues de mí nada te importa), y fue traducido por E. P. al inglés. Aparece en su libro "*Personae*", páginas 115 a 117, edición Faber and Faber Londres 1952. Este poema dio origen al poema de Pound, el cual se plantea el enigma de si hubo en Bertrams amor hacia Maent o fue en verdad un propósito político. E. P. sugiere la interpretación de que el poema de Born, como su actitud, fueron simplemente el inventario de los castillos que lo cercaban y la necesidad de resolver esta situación conquistando a Maent, y así el castillo Montaignac.

6 *Maent*. Usado popularmente por Matilde. Se refiere a Maent de Montanhac o Montaignac ("molher d'En Taleran), v. el comentario al poema.

7 *Tairiran, o Taleran*. Hermano del conde de Perigord, tronco de la familia Talleyrand. Era el esposo de Maent, y señor de Montaignac.

8 *Altafort, Autafortz*, Alta fortaleza.

Dominio de Bertrams de Born, vizconde de Altafort. La situación de la propiedad era la que Pound describe, "en la palma de la mano".

9 Dante. *Inferno*, XXVIII 124: "Di sé faceva a so stesso lucerna".

10 "*El viejo Rey Inglés*", Enrique II, padre de Enrique III y de Ricardo Corazón de León. El poeta se refiere a la disputa que según se afirma suscitó Born entre los dos Enriques, padre e hijo, atizada por su famoso poema, el cual (v. parte II) envió a cantar a su juglar Papiol. Algún documento de la época dice que Born "usaba canciones para desbaratar la paz". Llamaba al Rey Ricardo "Oc et Non" (Sí y No), y el Rey le llamaba "Marinier".

11 Dante XXVIII, 142. "Cosí s'osserva in me lo contrapasso". *Contrapasso* viene a significar expiación.

12 Se refiere a la escena con el Rey Enrique, que fue muerto en el propio castillo de Altafort (1183) como consecuencia de la guerra con su padre. Paget Toynbee, "*A dictionary of Proper Names and Notable Matters in the Works of Dante*", Oxford, Clarendon Press, reedición de Charles S. Singleton en 1968, sobre la primera edición de 1898), cita la siguiente transcripción de la época sobre el hecho: "...Y él puso al Rey Enrique en guerra con su hijo hasta que el Joven Rey fue asesinado en el Castillo de Bertrams. Y Bertrams alardeaba que tenía más ingenio del que necesitaba; y cuando el Rey Enrique le tomó prisionero, le preguntó si no tenía entonces necesidad de todo su ingenio; y Bertrams respondió que había perdido todo su ingenio cuando murió el Rey Joven. Entonces el Rey Enrique sollozó y lo perdonó y le dio tierras y honores".

13 *Malemort y Brives*. Con Montaignac, Chalais y Rochecouart (hoy Rochechouart), los castillos de las damas memorables, que a la vez rodeaban a Altafort.

14 Según la biografía de St. Circ, Papiol era el juglar de Bertrams de Born, su "imán". Los juglares iban de un castillo a otro, cantando los poemas de sus amos, los trovadores.

15 *Anhes, Cembelins*, dos de las damas cuyos encantos pide prestados De Born para hacer la Dama ideal inferior a Maent.

16 El Trovador Guillaume de St. Leider (1165-1200) estaba enamorado de la marquesa Polhonac. Dice Pound ("*Essays*", pág. 94, estudio sobre los trovadores, su suerte y condiciones, Faber & Faber Londres 1954): "...Si quiere usted hacer el amor a una mujer en

público, y en alta voz, debe recurrir al subterfugio; y Guillaume de St. Leider llegó tan lejos que consiguió que el marido de la dama cantara a ésta la canción de seducción”.

17 Verso de una canción del conde de Foix, trovador contemporáneo de Bertrams de Born, en el cual se hace relación al procedimiento de *trobar clus* consistente en “cantar cosa distinta de lo que se tiene en mente”. (“And sing not all they have in mind”, lo traduce Pound, quien da una versión del poema del conde de Foix en “*Essays*”, pág. 101.)

18 *Arrimon Luc d'Esparo* era el juglar o *imán* del conde de Toulouse. Según el poema, su mensaje a Ricardo ocasionó el ataque de éste que puso en fuga a Bertrams.

19 *Arnaut Daniel*. Escribió entre 1180 y 1210. Trovador que fue amigo personal de Bertrams de Born. Pasó mucho tiempo en la Corte de Ricardo Corazón de León, a quien llama “El Rey de Dover” (Lo reis de Dobra). Se conservan de él 18 poemas, todos de amor, salvo uno satírico. Este último, una controversia poética (tenzone) de trovadores sobre la conducta de una dama, parece haberle merecido su puesto en el purgatorio de Dante, entre los lascivos. Pero a la vez, Dante declara su admiración por su poesía. Arnaut Daniel murió, según algunos, siendo monje. Dante le reputa como maestro del *trobar clus*.

20 El leopardo era la divisa de Ricardo.

21 Esta frase sitúa exactamente la fecha de la acción de esta Parte II del poema, el diálogo entre Ricardo y Daniel, el día 5 de abril de 1199, ya que Ricardo murió en el sitio al Castillo de Chalus el 6 de abril de 1199, en guerra con el vizconde de Limoges. Pound acoge la versión de que el golpe de ballesta le hirió en el rostro, pero parece más exacto que la herida hubiese sido en un hombro, y la falta de cuidado causara su muerte. Históricamente, tal vez transcurrieron varios días entre esta noche del poema y el día de la muerte.

22 Recuérdese que en la poesía de los trovadores provenzales hubo dos escuelas: El *trobar leu*, poesía clara y directa, y el *trobar clus*, poesía cerrada o cifrada, que no era de fácil comprensión.

23 “*El mayor artífice, il miglior fabro*”.

Pound hace referencia al elogio de Dante a Arnaut Daniel (Purg. XXVI - 118-119): “Fu miglior fabro del parlar materno”. Petrarca (Trionfi IV-38-42) dice de él: “...fra tutti il primo Arnaldo Daniello gran maestro d'amor...”

24 Se refiere a Matilda, hija de Enrique II y Leonor o Alienor de Aquitania, que fue Duquesa de Sajonia y madre de Otón IV. Se dice que Bertrams de Born fue su amante, en su juventud.

25 “¡Esto es apócrifo!”. Este comentario de Pound al supuesto olor de santidad de Arnaut, cuya fuente no cita, pero posiblemente alguna de las biografías contemporáneas tiene la aseveración, obedece sin duda al hecho de que tal santidad aparece descartada por Dante, al colocar a Arnaut entre los lascivos en el purgatorio.

26 En la traducción inglesa que hace de estos tercetos de Dante, Pound une los versos 118 y 119, suprimiendo el 120, continúa con el terceto 121 a 123, y lo empalma con los cuatro versos finales del Canto XXVIII del Infierno, o sea los números 139 a 142. En la traducción al castellano, he seguido igual procedimiento para conservar la fidelidad al poema.

27 Dante. Inf. XXVIII 125. Nótese que Pound cita el verso en la última parte del poema, lo cual le da un sentido diferente al que le dio Dante, ya que éste lo decía del cuerpo sin cabeza de Born, con la cabeza en su mano, y en cambio, Pound lo refiere a los dos amantes, dándole un notorio sentido erótico, que sin duda se desprende también del verso aislado.

28 Según Jules Veran (“*De Dante a Mistral*”, Boccard, París 1922, pág. 4), dentro de la costumbre de los trovadores de dar a su dama un seudónimo (senal) para no designarla por su nombre, uso establecido por Guillaume de Poitiers, Bertrams de Born llamaba a su Dama “Beau Miroir”, lo que explicaría el último verso del poema de Pound. El otro nombre que usó, “Mieux que Bien”. Esta hipótesis, sin embargo, puede ser contradicha por el hecho de que “Bels Mirals” es llamada por Born otra de las damas de las cuales colecta perfecciones para su arquetipo.

Susana Romano

Males del Sur

Males del Sur

Fetal
aunque no nace
quebrada la columna
principal
suplica la muerte sin voltaje
sin correas ni herrajes
natural
y no ser por la tierra engullido:
que le abrace
no maniatado
en neutro sayal tendido
no tullido
gregario
y con propio nombre
para que en paz descansa.

Relapso

A saco entran
despeándose
y sangran.

Nos sangran por el cuello y las venas
como secos hilos las venas
nos beben la sangre
y nos quebrantan
y nos secan al sol
exangües higos
colgando la cabeza de una idea.

Almas.

Nos desalman por los ojos y el oído
como huérfanos recientes sollozamos

y fregamos el patíbulo y comemos
los mendrugos de los condenados.

Sangran
y queda de nosotros un agosto
desalmado y desangrado
sin corazón
y sin remanso.

Mudanzas

Cuando
largo tiempo después
mudan de lugar los restos
al desatornillar las placas de bronce de las lápidas
se astilla el mármol
y se desaprisionan
ciertos últimos suspiros.

Meandros

Ceñida al abedul
a los panales
senil dogal a vuelo con la espera
la voz en la mordaza
el pie en la huella.

Quedas.

A cada cosa
conviene cada cosa.

País de las sombras largas

El haz inquisidor
abyecto
impune cegador
proyecto
a cara descubierta
oprime
a mano abierta
suprime
pero la víctima
también regresa al lugar del crimen.

Itaca

Priapo de metal
desflora y raja
con gesto de trompeta
taja y desmadra.

Lo que por abajo alumbra
por arriba opaca.

N. N.

Azorada la fosa
esposa de anonimia
nombre puesto en el paño
bautizo en otra testa
delito sin el cuerpo
su madre y sus amantes
rondan de daño en año
los deudos sin causante.

Cuestión de grado

La aspiración retrocede y cede al cabo.

A posición erguida el acostado
a tuerto el ciego
a manco el desmembrado
a golpe de bastón el mutilado
a hermano el desmadrado
a susurro el deslenguado
a lepra la gangrena
a maduro lo podrido
a humano el preso
a preso el desaparecido
a nombre propio el enterrado.

Difidación

Habías visto y oído.

Sordo y ciego mudaste de criterio.
Sacrificaste al cordero.

Pero la plaga golpea
también a las puertas señaladas.

Y orfana las crías
y amordaza el ojo
y mancan.

Heimat

(A la otra orilla
mi tribu escarnecida
y su sangre en los bordes y en los filos
y mis madres sin cordón y sin ombligo
bestias de anoria andando el mismo trazo:
vacío al centro mismo del abrazo.)

Lo mismo hacia las heces que al mendrugo
reptar en la miseria tras los muros.
Los dedos se agrupan en la garra
y uniforme el dolor nos interroga
y los hilos se enredan en la soga
y la saliva se estrecha en el bacilo
y los orines se hacen con la esposa.
Avanzar la mirada por la venda
y asirse del lamento y del murmullo
del vecino que yace tras la losa.
Y al delator perdonar por la sutura
por su perlado pulmón o su sordera
(el pequeño martillo no golpea
taciturno del golpe dado afuera)
Igual el mudo que el que vocifera.

Reconocer al amigo por los pies
pies calzados en piedra
y bajo el lago.

Marcelin Pleynet

La Orestíada

travestileche faringe pezón cuerpo salado agua dulce amante concha terrones en el interior

de la boca o ella de oro
o eva sibila mene como gran berrido
mam out come in

conocimiento costumbre mamada barquillo resaca vacío y de nuevo asa miente
leonino eanillo ueanillo
por los dedos o geneanillo o ron generis al leche
y generalis grandes tetas

travestís los
amamanta la

alfa a grito pelado a tu a ti a mí a mimí mi madelón mi gene mi módulo mi úgeno
mi gracia mi matriz mi cuco mi cachito mi lengua dentro mamapina nonó mi gruta
mi creta mi chicha mi orinal mi bicho mi costumbre mi muda mi cara mi secreto
mi rorró

sabes el comienzo se
SABE el final helios mucho mimo querida yegua mi julio mi leche mi envase de
amor mi bosque de vida iota legua feto culto del vino gaudaia y teje mismo enro-
llado en ala de oro amigo tábano sobre la boca de aire en bella primitiva dormirse
babantro

mi cuore mi papacuguetta mi dama mi gama mi mierda feliz en risa sobre
la llama

páginas trazadas con ribetes dorados
regalo de la tierra que no eres nada sólo vientre
ala de la música

o falta donde todas iguales en las realidades

sabemos contar dementes ensueños
verdades

balbucientes en el mar esos tramos de luz

yo mamo

yo chupo

o yo la doy

yo eructo

yo me aguanto

todo va bien
mejor que bien
más que suficiente
así ellas se erigen y binan en el poco rosa vestido de calle bajo tierra como se sabe
de la boca a la mano tan libre como un vientre por decirlo todo
si tú los disfrazas

Eso comienza como se sabe travestí metáfora travestileche patata ocre de
oro boca de un desagüe en la noticia
sentada rapada buscando el lugar terroso que mana se precipita de
abajo arriba se cierra y empuja entre las ancas
guerra el primogénito se derrumba su espesa mano sobre el euterpio bruscamente
gozoso y como encantada satisfecho de este surco negro que él da la vuelta gozoso
como un culo y lo cruza hasta la lengua.

ellas hallan así su lugar de gene palanalógico en el cual se establecen
vibrante como una estaca clavada en la concha saciada de guaya
espuma mi linda
¿nos harás otra vez la jugada de dejarte? date la vuelta gozosa que te lama
que me precipite
tu or gón yo lo tomo directamente
como un hombre si espumeas bien

y zob mi gemido
mi gemido te tengo en los gones te sueño y te acoplo mis abejas
ella te la corta
él te la da

tú se la aguantas
ella te la da
Ella te la aguanta
ella te la lee ella te la jode el ancestro como te jode ella te la jode tierra cielo y rocío
en los labios
y río que viene bajando soñando en la sangre podrida de su madre a la buena
sangría a la buena zancada a la buena panzada

Pero para qué los regüeldos en torno a la encina y a la roca
¡Chupa!

te lo puedo decir de otro modo ¿entiendes?
para liarse conmigo me inventa
para hacerme hablar me la corta
para hacerme mover me la liebre
para hacerme cortar me la llama
“mamá sangra en su lecho y su boca me besa y me besa su miga

que resopla de miedo muy grande y encaja como una risa papá finge y mamá trina
mi mía en la voz
mamá fronce y papá pía

miam miam mimi letrina
así que tú la abres ella te cierra el pico

Α Π C	P·Φ Π	
ΟΥΡΟΜΑΙ	Ζ	MATεΡOC
Z(?)	l·	Z E
ΑΚΧΕΥΕΙ	Ζ	ο ΜΕΤΑC
Π	P c	l·Z
CEMBEΠTOIC	Ζ	ANA
c P Π	c P	Ζ Φ c
CAK(α)TOY	ΘOACTINA	
c P Π		
KATEKAYCEN) 7 ·)	
Z l·	Ζ	
η) 7) Ω Ω c	ΠON	
P	c· P 7	
	O c Ω N	

y tú tragas su mierda en su barba
pero tú vas tú tú vas tú vas tú no
que te vean los griegos
mon zob mon zebus
mon eusiobe mon euterpe
pas autrement
pas zotrement gachó
pas zavec les momots les popots
les zésus les je susses et j'essuie
pas zavec les zamis les zéants
les zai zoui
it te musa esa la misa ha terminado.

En la lengua mi lacteador mi más soñadora mi
factótum mi rector mi linga

on la legua en
los pliegues mi excavador mi musa hic mi memoria mi
nemea mi sol mi himen loado mi sarna mi hez
mi mente mi sucio mi hombre mi vive mi soplador
mi na (*hace cagar*) han moon otra vida tú entras
(katalophyromai) tú te tragas la nariz a la moda
frigia quejosa mi mi
con la lengua si no son mudas

hablan de los dioses del culo las muchachas
(*es muy hermoso*)

buena esposa tetona
a la larga envejecen sin triunfo en el regüeldo
del bebebobo

yon oago que passar yos disgo
y yos zurro sim eda la gana
si yo os lo escribo como ello me dicta
si yo os lo tomo como me place
las arañas las liendres lepts del canto
túnica tuni limosna cordero
o esquilada de cupones
todo lo que pasa en el hálito
y que tú buscas con los dientes
desplegado
vacilante
liberado en la lucha
dosis de lo grande y lo pequeño
de lo pequeño con lo pequeño
de lo poco con el pueblo
de lo grande con lo grande

mimbre rama en la guerra y en las leyellas
mermadura
falsa armada

ligera

CORTAR EN SECO

conoces los comienzos al final desvarías

belleza mi gran preocupación
poedipo trampa para tonto

así símbolo desnudas
o nosotras decimos ¡mierda!
oye la injusticia

deja crecer la desmesura
tellei la negación ficticia

gobierna con las muchachas rojas
nube de polvo y semillas mezcladas
escalando las montañas de Lu
plegadas las banderas

piel de música
para decirles a los antípodas: "Comienza por el mar". La familia terrestre debe

ser aniquilada en el plano teórico y en el práctico
et dans le corps et dans le

teste

et dans le béabu.

poedipo trampa
para tonto

Tesis sobre
Feuerbach

I

El principal defecto, hasta ahora, del materialismo de todos los filósofos —incluido el de Feuerbach— ha sido que el objeto, la realidad, el mundo sensible sólo son captados bajo la forma de *objeto* o de intuición, pero no en cuanto *actividad humana concreta*, no en cuanto *práctica*, de modo subjetivo. Esto es lo que

.....
En todas partes de lo que termina

(terminamos ya)

caricatura religiosa

Me despierto un poco incómodo y a pesar de ello contento
y todos con prisa:

¡busca! ¡busca!

¡o iremos hasta el altar de dios!

Obsérvese que en el ejemplo anterior hablo de
las comadreas más rápidas las que llegan al
fin, al inicio del fin: grasa-orgía.

¡busca! ¡busca! gritan

y los más avanzados en teología:

¡no hay!

Y otros explotan el hueco

o grasa política elegida arte

o grasa en la cabeza

si quieren tocarlo

está dentro
poético poder fraternal potaje
al aire libre de la madre flor de fraternidad.

Cada uno de ellos se identifica con su tabucho y posee
la peligrosa facultad de incitar a los demás a seguir
su ejemplo

en suma sobre su regazo cuando lo tiene apretado sin
decir nada soñando la fabulosa que lo acopla
ruiseñor puta de su madre

Omero primer traicionado
al principio de la oda sabe ya hablar del lecho
finura y astucia para la polis

po iné
místico en la malla
en el enjambre de la poética bordadora

“Lo que el hombre debe preferir ante todo es
para él imposible / es no haber nacido,
no ser, no ser nada”

¡NO!

se afirma por dos veces en el lugar dicho donde dice
y donde ala pinta y le contempla

oro de ella

jadeante

natura naturante natura naturada

“Lo peor es todo es una muerte rápida, la
muerte en general es una gran desgracia”

¡NO!

imposible posible
para crear un mundo no ver no querer
a la muerte
magnífico
ir a ver
y ser como la muerte
es en la voz del
instrumento que hace
cantar
es sastre
también si silba
esas tres
aquí en la noche silbante
y en la lengua
burlona

(Homero no podía ser filósofo)

ἐπὶ δὲ τούτοις ὅλως ἅπασιν ἐκεῖνὸ δεῖ κατα-
νοεῖν, ὅτι τάραχος ὁ κυριώτατος ταῖς ἀνθρω-
πίναις ψυχαῖς γίνεται ἐν τῷ ταῦτα μακάριά τ.
δοξάζειν καὶ ἄσθαρτα καὶ ὑπεναντίας ἔχει
τούτοις ἅμα βουλήσεις καὶ πράξεις καὶ αἰτίας,
καὶ ἐν τῷ αἰώνιόν τι δεινὸν καὶ προσδοκᾶν,
ὑποπτέειν κατὰ τοὺς μύθους εἴτε κατὰ ταύτην
τὴν ἀναισθησίαν τὴν ἐν τῷ τεθνάναι φοβουμέ-
νους ὥσπερ οὖσαν καὶ αὐτούς, καὶ ἐν τῷ μὴ
δόξαις ταῦτα πάσχειν ἀλλ' ἀλόγῳ γέ τι
παραστάσει, ὅθεν μὴ ὀρίζοντας τὸ δεινὸν τῆ
ἴσῃν ἢ καὶ ἐπιτεταμένην ταραχὴν λαμβάνειν
τῷ εἰ καὶ ἐδόξαζον ταῦτα.

o música de los intestinos

o densa de la poesía
historia danzada sin filosofía y sin fin rondando
en su leche y hacia nosotros las aguas turbias y la
violencia de los peñascos
sin comienzo (encanta)
o conocimiento y fin cada vez que el cuerpo
toma la palabra si la inglé canta
pues este esfuerzo estrangulado es un canto sublime semejante al del pájaro que
hace aullar a los árboles
del bosque

en una música concebida en un sistema incomprensible para
un oyente situado en el sistema opuesto son las pequeñas
letras de la lengua las que puntúan la nota más aguda

Eurípides a quien se considera como una naturaleza antimu-
sical es por esta razón un partidario apasionado de la nueva
música ditirámica cuyos efectos emplea con la prodigali-
dad de un ladrón

al frente

música y espigas

bajo seno

viento

mil tempestades

tempestad pastosa

el cuello pastoso

o arcilla en la cabeza

capa a capa

en cada lecho

travestí y encinchado
emborricado en su sueño

idiotéz

pesadez de estómago

moscardón: honrado
o retorno en la niebla de los monstruos

o monstrea

pequeña trompeta privativa

literatura de orinal

psicobidet

preservativos

en el lomo del pañal

en la lengua de la enagua

estel capital

reparto del totem z'enbout

nurse y costumbres en su camita
ya va ya irá ya cambiará
ya no no más espapá se parte ya
ya gruñe ya goné

participará

dividirá

desigualmente dividido

empuja el carro
pupa papam poupée
el burgués nos mete sus ideas

el pequeño burgués sus pases

todos frenando

todos empujando

azar / fuerza / materia

¿Para qué? ¿Para quién? ¿Para cuándo?

En ese caso

cuando

el escribiente escribió:

hay que ganarse la vida

rehacer la historia

ver de lejos

ver al pie

resorte dentro

muerte dentro y vida fuera

un pez atraviesa el poema

escarcha y lucha en la gran tierra en multitud.

Yo veo vemos veis la noche beckett con

las gallinas habrá que vencer la familia de los poetas y la de los Atreos para encontrar de nuevo el umbrío río

que les ata

comedores de liebres perros alados.

Hoy lo veo bien

como todo lo que dices

pez volador = pez muerto = pez ligero

un si

toda cuestión en suspenso

el tiempo de girar la montaña

(la montaña es muy ágil y colgada)

y Pan Kou conoce la historia

la división y la fragilidad

hoy lo diferente es semejante

y la música dormía

los funcionarios eróticos

los teólogos literarios

los párrocos poéticos
diferentes e iguales.

Dos capitales aún Washington y Moscú
(*capital one capital two capital three*)

y entre dos diferentes es semejante
entre dos:

lo lejano aborrece lo cercano
lo alto odia lo bajo y a los cuatro rincones
lo verdadero es lo falso
lo masculino es lo femenino
y la montaña odia al mar
y el día odia a la noche

seque de esta ciudad para la multitud de contrarios
se aniquile

flor

puerta y cuadro

pez volante

pez volado

pez volador

tío pez volante

frente entablada

fondo enghasado

sí sin defensa faschado y ya que sin defensa
queso de los dos campos

mohín abandono a la cultura

también es griego en Grecia

en otro lugar en cualquier parte

respira sol y novedad.

(Hoy en el mundo la tendencia general es a la
revolución.)

Y todo lo que trabaja es trabajado

mil años

sintiendo

un día un año

diez años

aquí está el río y aquí la montaña.

¿Vienes?

Hola.

Antología

Alfonso Sola González



CANTOS PARA DAFNE FLORECIDA

Conoce ¡Oh Dafne! al fin, este amor sin reposo,
esta raíz ardiendo donde nacen las verdes espesuras conmovidas.
No te apiaden sus ojos de adolescente ciego riendo en la llanura,
ni bajo la venerable luz de las encinas sin memoria
tiemble tu voz por sus débiles manos de niño dulce y desdichado.
Conócelo en su noche; en las lentas poblaciones del sueño cruzadas por arcángeles

[sin gracia,
por fatigados animales fríos o tenaces ráfagas de sed.
¡Ah! Es el enamorado de sí mismo
quemándose entre maravillosas espadas
por querer ser ceniza, algo que se termina.
Es el amor sediento entre un sueño de fuentes verdes en el estío
junto a la paz de un rey de lentísima piedra
que en otros tiempos, ya, vigilaba el destino del ciprés.

Es ese llanto seco que no alumbra los ojos del amante marchito
ni convoca las joyas ilustres de sus lágrimas;
es el grito sin eco donde descansar luego
y es también la soledad de llanuras quemadas sin reposo;
esa triste hermosura de los imperios castigados
con invasiones ardientes y leopardos de oro y lluvias de ceniza.
Búscalo detenido junto a los mediodías fugaces de las rosas.
Es también el amor, el nuevo amor, el pausado enemigo
que en los últimos días cuando aún sonreíamos
anunciaba en verdores el floreciente llanto.

¡Oh, las violetas de entonces y los besos que oscurecían tus débiles rodillas
en nuestra soledad inmemorial y triste de ya ausentes!

¡Y la callada y victoriosa hiedra
creciendo con nosotros hacia donde ya nada y nadie esperarían!

¡Ah! Pero tú aún sonríes y amas la graciosa retama
y te cubres de hojas brillantes y de suaves amores.
A veces un sonido lejano de oro muerto, temblando entre las frondas,
te lleva hasta otro sueño de vírgenes orillas y de tallos recientes.
Y ves correr mis lágrimas de doncel que se muere
con un laúd de frío en las manos mojadas.
Pronto despiertas, Dafne, en tu orilla impasible
mientras los adolescentes se queman, enlazados,
en el esbelto fuego de sus hermosos brazos moribundos.

¡Ah, Dafne, Dafne! No conoces el duro vendaval,
el terrible e inmóvil rumor de la mano en el pelo áspero y tibio en la media noche;

ese pálido viento de las madrugadas atroces y celestes!
Tú no conoces las oscuras memorias donde el grito no suena,
donde el sollozo no tiene pecho donde estar,
ni el amor labios donde morir de amor
o felicidad, su enemiga, su amante...
Tú no conoces nada;
ni el rumor repetido de la ausente arboleda,
ni la luz de los falsos rosales venturosos,
ni siquiera esta voz con que digo: ¡Te quiero!
¡Ah, si sólo fuera la tarea impar de olvidar el amor!
¡Si sólo fuera lo sencillo de quemar la arboleda y no de sustentarla
sangre con sangre unidas y en soledad eterna!

Así pasan los días arrastrando sus deplorables flores resignadas,
sus arpas sin arcángeles, sus rasos taciturnos.
Aureolas cenicientas de la fiesta olvidada
se hunden en los tesoros de niebla del espejo
y cada día tristemente se parece a otro día que ya hemos llorado.

Llega el reposo, a veces, desde la gris llanura donde muere el amor
y entonces los cansados sillones empiezan a olvidarse despacio
en las pálidas fundas de frío lienzo endurecido.
Las cintas se deshacen en los cofres de marfil fatigado
y la noble madera se destruye minuciosa y dorada.
Nadie enciende tampoco el candelabro de plata en las noches de lluvia y corredores
y las antiguas palabras ya no maldicen a los amargos varones de la casa.
Así, un día la púrpura roída de un cortinado cae entre oro polvoriento y delgadas
[arañas;
y los mohosos ornamentos se deslizan por las paredes en la noche
con un rumor de pasos, de servidores muertos, en las alcobas clausuradas.
Es el tiempo de morir. Sonreímos. Ya la hiedra maldita se ha secado.

¡Ah, pero no, Dáfne, Dafne!
El fuego está creciendo en la raíz inmemorial de las piedras
y se alza el rumor de las fuentes que te buscan sin cauce.
Hacia ti van los ríos como ciervos de espumas y delirio.
Las arenas desatan su sed entre tus labios inmortales
y en una soledad de arpas iluminadas
un ángel nos castiga con su rama de fuego.
¡Ah cómo nos engañamos, criaturas de sueño!
¡Cómo decimos mirando el aire nuevo, el agua en flor y el conmovido junco:
"He aquí la profecía cumplida. ¡Los reinos de la dicha que llegan!"

No. Tú no sabes nada, nada. ¡Oh Dafne florecida!
No sabes cómo hiere este amor que retorna,
cómo es de apasionada su solitaria tierra,
no sabes cómo, pronto, el llanto es nuestro hijo pródigo.

No. Nunca sabrás nada en tu gracia de venablo y de fuente.
Nunca sabrás cómo el amor llega a ser una incesante hiedra apagada y sedienta;
y que no tienen brazos con que enlazar su floreciente tierra,
ni ojos con que dormir en su pureza pálida de amantes.

No. Nunca sabrás nada. Nada.

Ni aunque en la paciente madrugada
el caballero ciego encienda el candelabro tantos años caído,
en la ventana frente al mar indescifrable
y sus pálidas manos se parezcan tanto a otra antigua y perezosa hiedra;
ni aunque me sientas por la noche, enloquecido, buscarte por los mares vacíos;
o aunque mi triste boca de varón en sollozos
te pregunte tímidamente por el antiguo jaramago o el álamo de entonces,
tú nunca sabrás nada, oh, Dafne en flor, hija del agua amarga.
Estas son mis palabras. Las borrarán tus fuentes naciendo en el estío.

Llegará un día acaso en que en la noche sin amparo
pasees desvelada y culpable con tu cuerpo vestido de frío
por las alcobas donde la dura sed no reposa.
O que vestida acaso con trajes de hermoso luto,
entre las frías dalias insomnes bajo la luna,
preguntes por el maligno amor que no secó las verdes raíces de tus ríos.
Querrás reconocer entonces los retratos que midieron la muerte en olvidados cofres,
alzar el candelabro caído entre las manos de la lluvia,
volver a levantar el cielo de las arpas en el salón iluminado,
pero no tendrás manos, ni ojos, ni memoria,
ni este rumor de adolescente herido sangrando entre la hierba.
Y querrás preguntarme atormentada, ¡oh Dafne, Dafne!
porqué el amor se yergue hasta ser azucena purísima en su gracia
y porqué luego, lentamente el amor se desnuda
para ser una espada de ceniza y de frío.
Y entonces no estaré para decirte: ¡Mira!
Y mostrarte la llanura de silencio, el olvido.

(de *Elegías de San Miguel*)

ICI REPOSE MAX JACOB

(1876 - 1944)

En Ivry son nuevas las tumbas; nueva la distribución de la muerte.
Nuevos los visitantes. Todo es nuevo en Ivry.
Los fusilados hacen lugar a Max Jacob:

“Calientate, Max. Eres un pobre judío
y tienes frío otra vez. Los caballos no te acompañaron
ni las cornetas sonaron alegremente en tus funerales.”

Un pájaro tiene el nombre de Ayer. A veces canta
para los fusilados de Ivry.
Nada reluce demasiado, pero todo es nuevo
como el ala de la mañana
cuando quema los bosques de la tierra.

¿Cómo será un cementerio desconocido,
una piedra color de abadía
en el cementerio de Ivry?
Los visitantes dicen los domingos:
“Aquí yace Max Jacob, el judío que veía al Señor”.
Y los parientes de los héroes desfilan como guerreros
con sus cartuchos de aleníes que estallan sobre las tumbas.
Conversan de las vidas de los muertos, rinden graves honores
y conmemoran las batallas, las lluvias, las cosechas.
Tú te acurrucas, te hundes más en la tierra
para no molestar a tanta gloria y miedo.

Otras veces los caracoles son los visitantes.
Juegan despacio y no honran a nadie.
Sabén demasiado para ocuparse de las piedras preciosas,
de los adornos de hierro, de las otras almas.
Cuando canta el pájaro de Ayer
piensas en la Rue Ravignan,
en las canciones de Morven,
en tus grandes defectos, los poemas.

¡Ah Max! ¿Dónde están tus lamentos,
tus grotescas plegarias en Notre-Dame-de-Sion?
Nada de aquello sirve para esta tumba nueva
y debes esperar entre tu bella túnica de tierra.
Los otros están antes que la tristeza de tus ojos.
Sin embargo tú sabes que la Virgen ha reído con tu extraño sombrero,
con tu cabeza sonrosada de asno malicioso;

tú sabes que Nuestra Señora ha recogido
la joya inmaculada de tu bautismo, y eso basta.
La Santa Virgen te conoce, Max, y ha preguntado
por su niño de Ivry.

Los visitantes del domingo vuelven.
En el día del señor no descansan;
no descansan sus almas atormentadas
por condecoraciones, himnos y folletines.
Se cuadran ante las palmas y hacen callar a los niños
que entre las tumbas ríen
enloquecidos con su juguete de domingo.
Piensan en grandes banderas subterráneas,
en la marcha de los héroes por el yeso y el cuarzo.
Hablan de un paraíso sepultado, del damasco de oro
que arde en el centro de la tierra
donde los muertos juegan vestidos de emperadores.
Ellos saben y hablan con voz grave
nombrando los elementos aéreos y sumergidos,
los clavos del silencio, el río de los metales,
las sales de tiniebla donde viven los muertos.

Un niño mira una mariposa y la sigue. Es tu tumba.
Lo detienen los hombres de la tarde
y con solemnes maneras lo reprenden:
"Deja en paz a Max Jacob; el judío
que vio la sonrisa del Señor y su manto celeste".
Y luego restituyen el orden de las coronas confundidas
con el gesto severo de los héroes.

¿Cómo será un cementerio perdido
en el corazón de un poema?
¿Cómo será esa voz que me ha dicho
en la garganta oscura del agua de las tumbas:

*"... Y heme aquí, yo, pobre judío viejo y estúpido
en medio de esa cohorte de cristianos
con alma de marfil!"*

Es la misa del frío en Saint-Benoît-sur-Loire.
Haces sonar la campanilla, ¡oh Buen Ladrón!,
y la harina del día relumbra en los altares.
Las cuevas de la muerte son estrellas con leones ardiendo
donde se quema el polvo de los Jueces.
Y tienes frío y tiembles.
¿Cómo fulgura el carro de los ángeles, cómo brillan
las barbas de los santos, hermosas como lanzas!

El niño de Ivry tiene miedo.
"Ah Max, qué tonto eres", dice la Santa Virgen.

(de *Tres poemas*)

HIJOS DEL PUEBLO

Juntando hojas secas, claro, ha llegado el otoño
y hay que bailar, señores,
sobre las tumbas de los ahorcados y los blancos leprosos.
Juntando hojas secas, decía,
podríamos entre todos escribir un poema.
O tal vez, humildemente, arrancando queridas páginas de libros enterrados
en el pico secreto del pájaro de las bibliotecas,
podríamos tejer otra niebla, una vieja canción
para los ordenanzas grises de la poesía,
una canción del amor que no vuelve
donde las señoritas del fichero
santificarán sus culos transparentes.

Entonces todo sería heroico y quieto y sería leído con anteojos de pluma
y alguien, con la ficha correcta, treparía por los estantes de libros silenciosos
hasta encontrar a Homero sentado en las tribunas populares
esperando el comienzo
del partido
de Troya.

Desde luego sería algo que juntáramos todos,
todos, gritando hijo del pueblo, hojas secas
a la mierda con la poesía,
y viva la muchacha que se calienta y te jura un amor más eterno que el mar
te juro por mi madre.

Todos cantando hijo del pueblo te oprimen cadenas
y esa injusticia no puede seguir,
pisando la última hoja del otoño,
la última, violada para siempre
en los dedos inocentes del pueblo.

Veá señor, tal vez no entendamos si usted conoce la fórmula de la dinamita
sí, la del doctor Nobel que una tarde
se perdió en un bosque de cedros milenarios
y nunca más volvió.
Y puedo asegurarle, yo que ando en el fato
que las alondras de su secretaria,
encendieron la mecha:
y hasta las últimas estrellas volaron las violetas
desde el jarrón melancólico donde orinaba recatadamente
el mercader de fuego.

Tal vez nos pongamos de acuerdo
si usted conoce algo eternamente calcinado,
algo de Gog y Magog,
algo del trono sepultado en el fondo del mar,
si usted cree, como yo, que la poesía ha muerto
(rajá, turrito, rajá)
en la mierda sagrada de los citaristas.
Si usted cree que arremangándose y llorando
puede aún rescatar en los pantanos de la belleza
los huesos adorables de un soneto
y con ellos levantar una casa escondida,
un quilombo fantástico de ángeles.

Si usted cree, yo creo.
Y eso sí, compañero, hay que pisar las flores
y sacarse la cera de Ulises, el de sucias orejas;
porque ya las sirenas duermen en el castillo de los ojos del mar
y el canto es, ahora, el aullido sin tregua de los hijos del pueblo.

Te oprimen cadenas y esa injusticia no puede seguir
si tu existencia es un mundo de penas
antes que esclavo prefiero morir.
Pero morir como Di Giovanni, después de haber olvidado en la última celda
un libro, inútil ya, del inservible Valery.
Morir con la bala de plomo y no la de oro
morir a muerte viva, a pelotón y a muro confuso de la selva;
morir, morir a gritos
y no como la fugaz mariposa clavada en el alfiler bello de los viejos museos.

(Dulce canción de amor, dime quién eres,
en qué ladrón de rosas se esconde tu secreto
en qué piano mordido por el sol pavoroso de los ciegos
suena el vals del eterno retorno.)

Es cierto, a veces pensamos que escribir un poema
es ordenar la belleza de las criaturas,

o tal vez orinar en los jardines que caen de la luna
o besar, lengua a lengua, la tierra que es la noche.

(Pero el canto retorna y comprendemos
que un poema no está jamás escrito con palabras
ni con esas tristes monedas de saliva terrestre,
ni con imágenes dibujadas en pizarras rotas
por sacerdotes ciegos junto a las viudas del atardecer.)

Escribir un poema es morir VIENDO
viendo al dragón de las siete diademas
y a la mujer que ha de parir hijo varón.
Es morir como testigo de la muerte que muere
cuando, hijos del pueblo,
en las redes que los mares no mojan
rescatemos al pez que fue nombrado Pan.

Y entonces sí, compañeros, peregrinos, soldados del desierto,
hijos del pueblo,
tendremos que volar con dinamita las cadenas
y morir la no muerte,
y gritar junto a las bestias sagradas de los últimos días
que el Profeta ha llegado otra vez a la tierra
¡E viva l'anarchismo e la libertà!

(Inédito hasta la edición de
La Generación poética del 40,
de Luis Soler Cañas, ECA, 1981)

TANGO POUR DES ESSEINTES

*En memoria de Miguel Angel Gómez,
el poeta asesinado.*

*"Yo soñaba con una Tebaida refinada, con un desierto
confortable, con una Arca inmóvil y tibia en donde
refugiarme lejos de la tontería humana".*

Floressas des Esseintes

*"Pero no ves gilito embanderado
que la razón la tiene el de más guita".*

Discépolo

*"Tu n'heriteras a ma mort
qu'un nom déposé sur un livre".*

Tudor Argrezi

*"Y el amor que haga siempre imposible el olvido;
y la revolución que a los hombres devuelva
sus potencias divinas".*

Miguel Angel Gómez

Vuelves des Esseintes,
vuelves de tu diván y el libro rojo y gris
escrito a perla cerrada.
Vuelves de una noche de Fontenay -au -Roses,
de una noche escondida en una pobre piedra,
el hidrófano
que sólo arde en el agua muerta;
y vuelves con tu barba de porcelana de París de noviembre
mecida por el aire de los viejos jarrones de Fontenay
y los ojos de hortensia de tus amigos sin esperanza.

Viejo, querido, mentiroso Floressas des Esseintes.

Vuelves cuando todas las puertas están cerradas.
y aún no hemos olvidado la canción del castaño.
(¿Te acordás, ahora, milonguita, del barrio perdido?)

En los bosques cercanos a París
los burgueses almuerzan sobre papeles
y has tenido piedad por el cristiano
que muerde la cebolla y el pan
y lee su evangelio, su novela de milagros terribles
y se arrodilla el domingo en Notre -Dame
roído por tus uñas de ópalo lunar.

Pero ten piedad, también, por Jean des Esseintes,
por las plumas del absinthe
que caen de su corona dulcísima
rodeada por los cerdos asados
que con ojos azules

esperan a la vieja señora de los mercados.

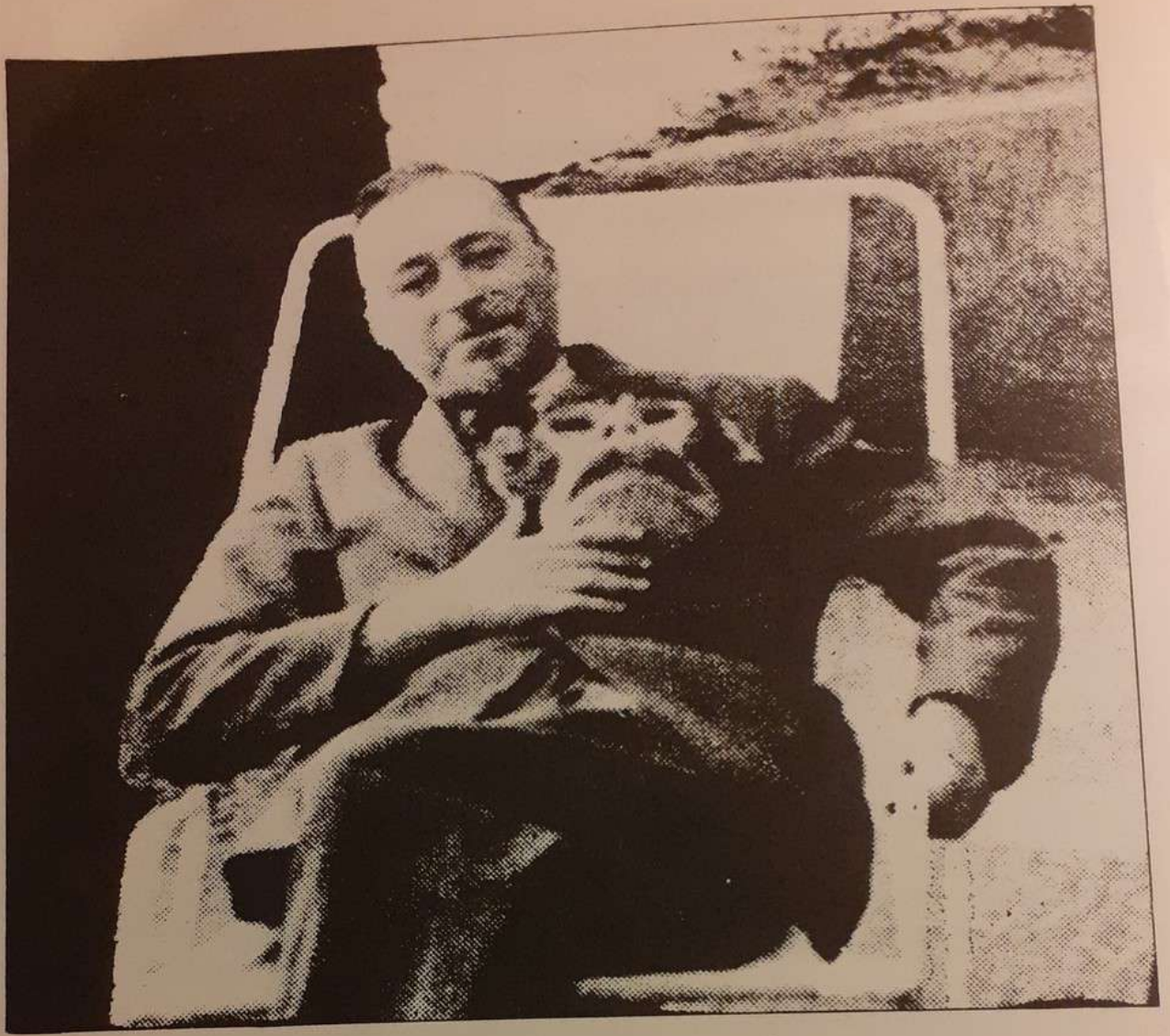
Los burgueses se aúnan en los bosques
cercanos a París
y el viento como una gran iglesia se deshace
arrastrando los papeles dorados por la grasa y el amor
sobre los puentes del Sena
hacia el mar
que sólo es una gota de agua seca,
en el botón de tu chaleco
de magnolia perdida.

Y hablábamos de ti, des Esseintes
y pensábamos que ya regresabas, en el coche, a Fontenay
y los panales de la antigua esperanza
parecían luciérnagas espiadas por los turistas
cuando salíamos del Hotel de Chinois
(¿Te acordás Marguerite?)
Y caminábamos silbando el tango de Gardel
y alguien venía desde lejos
resplandeciendo en el escorpión
de un anillo, que era otro amor, tal vez.
Y era el verano o el otoño.
Y en las vidrieras había telas
dibujadas con mapas anteriores
a los viejos países de la vida.
(Recordás las ventanas volando sobre los bosques rojos
y, otra vez, un triste baile del 14 de julio embanderado).

Esta es la jaula de la lluvia
éste es el pájaro del Sena
que ha cantado en Sainte-Chapelle
para tu pobre vida,
para los perros ciegos que ladran todavía en mi alma.

En el viejo boliche de la calle Maipú
(¿Te acordás, vos también, Miguel Angel?)
pensábamos el tango que no tuviera fin en la vida ni en la muerte.

Aquí comienzo a escribirlo, tal vez,
cuando Jean des Esseintes
regresa en el viejo coche vacío
a
Fontenay.



ALFONSO SOLA GONZALEZ
(Paraná, Entre Ríos, 1917 — Mendoza, 1975)

El 22 de octubre de 1985 se cumplieron diez años de la muerte voluntaria de Alfonso Sola González, uno de los más grandes y menos leídos poetas argentinos. Su obra editada se reduce, además de poemas dispersos en revistas y periódicos y ensayos sobre autores argentinos (Lugones, Girondo) y franceses (Mallarmé, Apollinaire), a cinco libros: *La casa muerta* (Tucumán: Cántico, 1940); *Elegías de San Miguel* (Buenos Aires: Gulab y Aldabahor, 1944); *Cantos para el atardecer de una diosa* (Mendoza: D'Accurzio, 1954); *Tres poemas* (Buenos Aires: Cármina, 1958); *Cantos a la noche* (Mendoza: Azor, 1963); cinco poemas titulados "Escritura automática" incluidos en la antología de Mario Ballarín *Cincuenta años de poesía en Mendoza*, y una Antología editada por la Fundación Argentina para la Poesía en el Tomo I Volumen IV de *Poesía Argentina Contemporánea* (1980).

LA PUERTA



Luis Alberto de Cuenca

Provenza

Hacia el año 1100 de nuestra era, el Mediodía de Francia era un mosaico interminable de señoríos de todos los tamaños y denominaciones que, sin cesar, combatían entre sí, o llevaban a cabo uniones matrimoniales y cambios de propiedad continuos, lo que hacía que los distintos territorios estuvieran constantemente sometidos a mutaciones muy profundas.

En los castillos y mansiones señoriales se desarrolló entonces una activa vida social. Los vasallos se acogían de buena gana al abrigo de las murallas, formando centros de sociedad en los que los burgueses, por vez primera en la historia, tuvieron acceso a los círculos de la aristocracia. El término *cortés* se estableció inicialmente en el sur de Francia para designar aquello que es propio de una reunión selecta o *corte*, en la que los señores y sus ricos vasallos conviven, inaugurando un nuevo estilo de vida y una nueva cultura. No es preciso decir que cada corte era, en principio, rival de las demás, y que reinaba en todo un sano y fructífero espíritu de competencia.

Llamo *trovadoresca*, siguiendo a mi maestro Martín de Riquer, a la poesía que fue cultivada por los trovadores que, insertos en ese marco cortés, escribieron entre los siglos XI y XIII en la lengua románica que comúnmente conocemos con el nombre de *provenzal*, por más que en la Edad Media se extendiese su uso no sólo por Provenza sino por Aquitania y Gascuña, por Tolosa y Alvernia, constituyendo así la mitad meridional de la actual Francia una unidad lingüística y cultural.

Son los habitantes de la Provenza individualistas consumados. No hay que olvidar que no fueron ellos, sino los hombres del Norte quienes rechazaron a los sarracenos en Poitiers (732) y quie-

nes tomaron a su cargo la ingente tarea colectiva de crear la monarquía francesa.

Los franceses del Mediodía son, asimismo, líricos por naturaleza. Se entregan con exaltación al goce pasajero, a la fugacidad del instante, y abandonan con facilidad una posición que momentos atrás se obstinaban en defender. Además, y quizá como residuo de la cultura de la decadencia romana, actúa en ellos un intelectualismo estético que carece de profundidad y de energía, pero que es, sin embargo, espiritual, epicúreo y refinado, sentimental, tierno y agradable, y, por lo tanto, muy dotado para la vida cortés de sociedad.

De raíces romanas procede también la religiosidad de estos hombres meridionales. Mezclan una desmesurada vocación religiosa, que a veces tiende a convertirse en una mística heterodoxa, con la incredulidad más feroz. En ellos puede darse al mismo tiempo la religiosidad más irracional y el más despiadado racionalismo. Este mismo carácter contradictorio se refleja a la perfección en la vida social.

Los caballeros del Sur, siempre dispuestos a la disputa y al debate, no limitaban su actuación al ejercicio de la espada o de la ballesta. Se atacaban también entre sí con la palabra y con la pluma, con la burla y la crítica más enconada, intrigando y mofándose, diciendo mal de los demás y argumentando en su contra. De este modo, la inteligencia jugaba un importante papel, tanto o más que la fuerza, en la constante lucha diaria.

Parte importante de esa lucha era, desde luego, el amor. Las manifestaciones eróticas pueblan la vida cotidiana de un príncipe del Sur *comme il faut*. Se trata esta vez de un juego mucho más complicado pero aún más satisfactorio

si se consigue obtener provecho de él. La coquetería de las damas y la galantería de los caballeros trenzan toda una corona de secretos y evasivas, de intrigas arriscadas y sonrisas ambiguas en torno al hecho del amor. Se venera a la belleza y se rinde culto a la hermosura. Y todo ello dentro de la normativa más estricta, tendente únicamente a convertir los sentimientos y estados de ánimo en atrevidos pasajes de una siempre igual pero apasionante novela.

De esta sociedad que florece en y para la espada, el escarnio mutuo y el amor terrenal, proceden cantos y poemas, y en suficiente número y calidad como para situar la poesía trovadoresca entre las más atrayentes y sugestivas de la literatura universal.

La mayoría de los trovadores fueron hijos de caballeros y de burgueses, aunque no faltasen ricos barones y hasta príncipes de elevada alcurnia. Muchos de ellos mantenían juglares para que recitasen sus composiciones. Otros las recitaban personalmente.

El arte de trovar (*trobar*) se consideraba una de las artes más perfectas inventadas por hombres cultos, y sólo podía adquirirse mediante el estudio (los insomnios de que hablaba Calímaco de Cirene). Su práctica entrañaba discreción y cuidado. Desde un principio existieron reglas que era necesario seguir para *trobar* con destreza, y estas reglas se hicieron cada vez más abstrusas y refinadas, haciéndose con ello inasequible la poesía trovadoresca al común de la sociedad. El grado de iniciación imprescindible para acceder a ella puede tan sólo compararse con el exigido por la otra gran poesía hermética: la alejandrina. Pero ninguna de las dos sacrificó a la oscuridad de su mensaje la belleza diáfana de su expresión.

Trobar significa "encontrar", "hallar". Frente al poeta anónimo o la voz colectiva que recita las hazañas del héroe en la poesía épica, el trovador sí tiene un nombre, y su arte es personal, independiente, libre, porque ha sido él quien ha "encontrado" nuevas melodías, nuevas fórmulas poéticas con las que enriquecer el acervo de la lírica que practica. Si no las ha "encontrado" en realidad, es algo

que él no sabe, porque quizá no sepa (sólo *quizá*) que no es posible "encontrar" nada. Pero en la pureza de su juego no hay lugar para metafísicas. El trovador no es un juglar. El trovador es un aristócrata, aunque su abuelo haya nacido entre la servidumbre.

La poesía trovadoresca es, ante todo, una canción para ser acompañada al violín o con el arpa. La música de buena parte de esas canciones no ha llegado hasta nuestros días. La que se nos ha conservado nos habla, sin embargo, de la maestría que habían alcanzado los ritmos musicales en el Mediodía francés y entre los siglos XI y XIII.

Joi es la palabra mágica, el motivo omnipresente en la poesía trovadoresca. De algún modo equivale a palabras castellanas como "alegría" o "gozo". Pero *joi* es un término intraducible, casi un talismán. En Provenza, la alegría es la raíz de todo lo bueno. La alegría hace a los hombres generosos, valientes y esforzados. Con alegría debe acometerse al enemigo en el combate (lo aconseja Bertran de Born), con alegría debe amarse a aquella que es en sí misma "gozo" y "alegría". *Ni un solo día le vi triste*, se dice en una canción laudatoria dedicada a un príncipe muerto.

Joi es también el entusiasmo del poeta por sus propios sentimientos, la embriaguez dichosa que le produce haber descubierto su interior, el hallazgo feliz del subjetivismo.

La primavera es el otro símbolo fundamental de los trovadores. Y lo es porque representa la luz después de un largo reinado de tinieblas, el calor que da vida después del frío, el cuerpo de la amada tras su ausencia. En primavera vuelven a ejercerse los oficios que más aprecia el trovador: amor, guerra y gozosa inactividad. Porque el poeta es a la vez el cínico burlador, el jactancioso soldado y la cigarra imprevisora. En su ponderación de la libertad, en su elogio de la largueza, se resume a la perfección el rancio vitalismo que le adorna. Un vitalismo que se ha nutrido del amor, esa potencia que los trovadores sitúan en la cumbre de la *cortesía*, que es como decir, para ellos, en la cumbre de la verdad.

GUILLERMO DE AQUITANIA (c. 1100)

El conde de Poitou (Guillermo de Aquitania) fue uno de los hombres más corteses del mundo, y de los más grandes burladores de damas, y buen caballero de armas y liberal en el cortejar. Supo trovar y cantar bien, y anduvo largo tiempo por el mundo para engañar a las damas. Y tuvo un hijo que tuvo por mujer a la duquesa de Normandía, de la cual tuvo una hija (Leonor de Aquitania) que fue mujer del rey Enrique II de Inglaterra, madre del joven rey (Enrique) y de Don Ricardo Corazón de León y del conde Jaufré de Bretaña.

FARAI UN VERS DE DREIT NIEN

Haré un poema de la pura nada.
No tratará de mí ni de otra gente.
No celebrará amor ni juventud
ni cosa alguna,
sino que fue compuesto durmiendo
sobre un caballo.

No sé en qué hora nací,
no estoy alegre ni estoy triste,
no soy huraño ni agradable,
y no tengo la culpa,
que de este modo fui de noche hadado
en una alta montaña.

No sé cuándo estoy dormido
ni cuándo velo, si no me lo dicen.
Por poco se me parte el corazón
de un punzante dolor:
pero no doy a cambio el precio de una
hormiga,
¡por San Marcial!

Enfermo estoy y temo morir,
y de ello no sé más que lo que oigo
decir;
médico buscaré a mi voluntad,
y no sé de uno así.
Buen médico será si consigue curarme,
pero no, si empeoro.

Amiga tengo, no sé quién es,
pues nunca la vi, por mi fe.
Nada ha hecho que me agrade o me
disguste,

y no me importa en absoluto,
que nunca hubo normando ni francés
en mi casa.

Obediencia debe prestar
a muchas gentes quien amar quiere,
y conviene que sepa hacer
hechos corteses,
y se guarde en la corte de hablar
villanamente.

De mi poema os digo que encarece y
procura elogios
a quien lo entiende bien,
pues sus palabras están dispuestas por
igual
exactamente,
y la música —yo mismo me alabo por
ello—
es bella y preciosa.

A Narbona, aunque yo no vaya,
mando como presente
mi poema, y quiero que de esta alabanza
salga garante.

A mi Esteban, aunque yo no vaya,
mando como presente
mi poema, y quiero que de esta alabanza
salga garante.

(Traducción y nota
Luis Alberto de Cuenca.)

MARIA DEL CARMEN COLOMBO

TO SEE I

al compás de ese blues la mujer
se desnuda
la sale de la voz un viejo armiño
turbio
y deshuesado
el sol de algún zapato
brilla
como seno de lava
revolverá la noche con un pubis violáceo
frente al pezón opaco de su espejo

TO SEE II

del espejo
a su cuerpo
los ojos caen como frutos
dormidos
en su cuna de sangre no verán
dónde arroja la piedra
en qué tiempo penetra su imagen
o quién
(por favor quién)
la llama desde un pozo

SEGUN PASAN LOS AÑOS

si le duelen mechones
necesita
un buen afinador
de pianos
dijo él
afinador oliendo
los acordes de ingrid
rubia por antojo
difícil
caso para sí decía
éste
nieta de afinadores
mientras ella
como tambor o cábala
sonora que sacudieran
muchos así
y asá
danzaba

ingrid para el
experto

en pianos por costumbre
pensó ella con la pulsera
de retazos de boa
enfurecida para sí
al mismo tiempo
que carnal y coral
le fue brotando una continuación
o giro

o sea

tanto pecho
dijo de paso el que solía
no dormir sin árboles algunos
aunque ilustres abuelos
lo acunaran
todas las noches menos una

la ingrid

ésa como cajita donde música hubo
hasta el amanecer
sonó y sonó y daba
piedras al verla
él
doloroso ser simbólico
ah por necesidad

JOSEPH CONRAD

de capitán polaco
primera obsecación
se hacen embobinados quejidos
de gaviota

y con sus ojos
vientre de caballo amarillo

hay que tener
pellejo de manteca quebrada por
rojísimos perros

un erizo en la frente

cuando
se nombra el mar
morirse en tierra un acto indecoroso

(de su libro *Blues del amasijo*,
Ediciones El Tintero, 1985.)

CRISTIAN ALIAGA

¿SE TRATA DE VIVIR SIN ENLOQUECER?

Tres palabras dichas al oído de lo cierto.
Mintiendo, mintiendo, las palabras tristes
me duermen.
Quería volver, irme, soltar
las candilejas oscuras de los pasos,
y de esa manera cantar.
Hay presiones que no se miden, hermosas.
¿Estás ahí, contando lo que sabías a la suerte?
Un ómnibus, el barrio de residentes nocturnos,
la saga olvidada por miedo.
Carta para los que abrieron el paraguas:
adiós, adiós, desintegración completa,
deslumbrado contenido de las cartas.
Negras, marrones, mis carteras están llenas de alhajas.
Y los buques, los contornos, las discusiones de antaño,
han desarmado el mito para hacer otros.
El mensaje es el mensaje. Profundidad negada.
—Ah, que los santos se concentren en mi figura,
redondos, alcoholizados, santos—
Poema: dícese de lo que rompe descubriendo.

VIAJE

Querida, querida, rebosante adorno de sala de estar:
sabes que no estamos, que hemos partido hacia donde
pediste.
Lenguaje de serpiente, canto de máscara y escándalo,
esto sólo serviría para cantar a la altura de la peste.
Dormida, sueño, dónde estaremos a la espera de nosotros.
Pásame la brocha, el jabón de tocador, los niños:
te aseguro que estamos llegando al trópico.

(C. A. nació en Darregueira, provincia de Buenos Aires, en 1962.
Reside en Comodoro Rivadavia. Inédito.)

OSCAR DEL BARCO

DOS FRAGMENTOS DE INFIERNO

El instante es todo — ¡oh golpe de la eternidad contra sus murallones vacíos!— y en él, deshecho hasta lo último de lo último, somos, sin nombre, la imagen que flota a la deriva para ir a depositar su cadáver, el hermoso, el amado, sobre los espejismos de siempre. / Nadie puede decir que algo permanece, que el tiempo nos construye elevándonos hacia sí para la dulzura del encuentro. ¿Qué sería el tiempo entonces? ¿Qué es el ser, entonces? ¡Vanidad es todo lo dicho! / Siempre hay mentira detrás del verbo, garganta que estremece al aire, cosas que nadie tuvo en las manos, árboles, flores —¿qué son, qué viento, qué nada espléndida refulge tras sus pétalos o qué furia las devora sin piedad?—. / Mentiras. Toda palabra es su contrario. / Toda cosa yace en su hueco, es su hueco. / No hay un ser del tiempo ni un tiempo del ser. / No hay nada. Mentiras. Siempre giramos y no somos, vivimos o morimos (¿qué quieren decir estas palabras? ¿quién muere? ¿dónde está el quién de ese que muere si es vacío, eterna, loca ausencia?) / y no somos, te amo y no soy, grito y mi sombra cae bajo otra sombra sin pronunciar un nombre. / Así recorreremos nuestra historia, es el precio que pagamos por el canto, sabiendo / que no hay ningún lugar, ni origen ni fin, que pueda recogernos, / que en ningún sitio lograremos aposentar esta duda, / y que siempre, al alba o en la medianoche, encontraremos el silencio, y que todos los astros y los animales, las arenas y las selvas y los hombres, son menos que un segundo en la inmensidad, y que en él, arrobados, nos miramos hasta la muerte, porque es preciso que nuestro gran amor sea un destello que se apaga, que toda la humanidad sienta el arrebató del cadáver y vuelva hacia nosotros sus ojos moribundos.

* * *

El quién de la gloria del poema es la nada, / el no del sí es la nada, también los enfermos y sus historias / que desbordan lo doble de lo múltiple y también es igual, / el sí de su (como se ahoga una piedra en la hierba) y el dante / y porque la agonía dura mucho hay que sacarlo de adentro, / sus pedazos de sueños del gran sueño destrozado abandonan la / tensión del ser a punto de partir, ese jadeo inmenso es una / erupción de deseos saliendo como reptiles del océano / interno, de la noche interna, de esa lóbrega caverna / donde viven —vivimos— puros fantasmas: a pesar de nuestra sangre / y de toda la angustia del mundo. ¿Quién permanece? // Un juego a muerte: la letra, el unicornio, leda, la insensatez de escribir oyendo venir todo de un trasfondo, de esta sucesión de desapariciones, de espejismos, a cual más mortal, sin yo, sin nadie, sin mundo, pero arrastrada la vida a su límite y su espera, la disposición de cadáver para dejar con desprecio que lo escrito se describa para luego volver a escribirse, a morder con su deseo innato pero nato, de hierro, con todas las muchedumbres del tiempo y el cero del tiempo, entre los pelos y la voz y la memoria que viene como un paisaje blanco o como víctimas que se deslizan de rodillas por la nieve. / ¿La desaparición? ¿La extinción? / Entre agonía y alucinación de agonía o poema o muerte / sí, es un gesto de demencia la palabra, ahora, ígnea, / descabellada, teje, bajo las constelaciones, / la figura radiante en cuyo seno, no oculto, por la transparencia, / asume la belleza que, trascendida, más allá del espacio, / su espacio abre ¡pura ascua de oro! a lo insólito. / Y si debe pagar, en sus ojos, suspensos en la tranquilidad ferviente de la entrega total, puede verse la aceptación; / sabe, al fin, que su morir no es mortal, que no caduca / la tentativa, y si levanta hacia el espejismo / que emerge de los Otros, cabelleras amadas, / su rostro, y dice su sí, es el momento que ansía, / la tenue hora que avanzaba por su propia blancura / para grabar, en el instante supremo, el reconocimiento: / ya no es, no es él, sabe que la ascensión de la palabra / hundió en su carne, rosa sin desventura, la eternidad, / y puede deletrear, al borde del azar y la locura, / el lenguaje apetecido por sobre la catástrofe.

REYNALDO JIMENEZ

la muda
palpitación
de roces
masticados, huida
de una languidez
cuyo color asume el estallido
y la fragancia durante
todo un rapto

del oleaje: luces
clavadas a quien mira, pulpa tatuada
por el temblor y por lo equívoco.
es entonces cuando los vidrios
/trashuman,
plantas cosidas se deciden a reír,
mostrar los dientes de palmera,
apretar. es entonces. y
los sonidos relumbran, y

marcas como de fuego-para forjar
fantasmas en su red
de verbos contra la luz que no es la única
luz pero trashuma luz. aunque,
qué te has hecho, agazapado, qué
acecho del sinfín.

EL RUMOR

eso que se oye, se oye en el pasado,
pasado que no está detrás sino en toda
dirección y aun sin espectro de dimensio-
nes fijas, una resonancia como la piedra
en el agua, quiere propagarse y t(r)ocar.
eso que se oye, se oye con los otros sen-
tidos, es hijo natural de ese placer que al
pronunciar (se) desea, quiere abrirse a las
otras contemplaciones. eso contrae una
expectativa (*poner el cuerpo* allí donde
se escamoteó la necesidad de estar pre-
sente, no ser tan previsible: interpretar
los propios textos como ajenos que son,
detonación de la presencia, aquello que
sólo el gesto podría desatar, dar el relieve
de un *porque sí* en la dicción). eso revela
siempre el despropósito feroz de una
tensión, respiración de lo simultáneo y
terror al aquietamiento que no nos oye.
¿escribir en el aire o, más bien, leer el
aire? ¿leer para relámpago?

VIOLETA LUBARSKY

Toqué
boca de la imagen forzada
en el cristal
a esta muda cómo
salió de sí el hálito de "Erato,
la que despierta el deseo" o recorrida
su pesada vestidura no hubo nada, es decir
espesura de cuerpo, aun
de madera, aun en catedrales
morosidad de un ojo
indiscreto y vacío, por eso
toqué
junto a la multitud
Adoras mujeres esferas de a lo lejos
abierta en la puerta del desván ahogaste
a una Safo que decía "yo digo
que lo más bello es siempre lo que uno ama" pero
lo que amo en fuga
yo, lo más bello en boca de quien
un yo si
suena Trueno preso
en una catedral
Toqué su cara y
antigua estaba fría
pero el color
de una imagen que sangra
en la madera

Apacigua tu palabra educa el tacto
por la zona trazada te llevan alientos
que sudan para otros
civilizado minué
la mano

Imanta a una multitud hambrienta
imitada la cosa, si sólida
es
aparición, encarnación
estaba allí
sangrando por la boca

Un destino en la línea dicen
modifica pasionarias
no sabría qué nombre ponerte
si de verdad te amara
ni peligro ni pena para quien sueña que sueña

(del programa de *El rumor*, espectáculo presentado por primera vez
en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 5 de octubre 1985.)

JONIO GONZALEZ

Blues del que vuelve solo a casa

*con un hacha de sal de la noche
con un filo de oro
la bestia que tenías por instante*

*no dormías en la magia del abismo
en la culposa materia del tiempo
no eras héroe
ni fábula
ni anunciabas el fin o la abundancia*

*sucia de sangre la baraja cantada
seca piedra herida entre los ojos
con manos de mundo calcinaba la nieve
el frío talismán de tu escritura*

In memoriam Miguel Angel Bustos

*no hay cuerda más tensa
que la víctima*

*entre muerte y poder
es imposible equilibrio mayor*

*no hay abismo más certero
que la víctima*

*ha corrido riesgos
que un verdugo desconoce*

Bestia en la trampa

*por toda mitología
el profundo dolor
de lo que ignoro:
me recubre entonces
un quebradizo esqueleto
de pasos tentados en la niebla*

*lo que encuentre
será pan de mi muerte*

*suciedad semejante
al refluo del mar*

puro barro en honor de los dioses

Alicia

*la ceguera
es querer ver*

*lo que tú digas
hará las cosas*

Yo descubrí que mi casa se hallaba ubicada precisamente en una parte así del universo, retirada y siempre nueva y sin mácula.

Henry David Thoreau

15 Avenue Junot de Tristan Tzara a Adolf Loos

*querido amigo:
este palacio
es un árbol para mí
en cada rincón aún perdura
el esfuerzo de un hombre*

*tengo a bien gozarlo
como presa fugaz
un artefacto de mi organismo*

*cuando abandone
la clandestinidad de mi negocio
prometo visitarlo
con los ojos inesperados
de la tierra*

(J. G. co-dirige la revista
"La Danza del Ratón".
Publicó *El oro de la república*
(1983). Reside desde 1984
en Barcelona, España.)

HUGO FOGUET: *NOFRE*

En Saqqarah, en el Valle de los Reyes, un obrero de la cuadrilla de excavaciones del arqueólogo Mousse descubrió, mientras buscaba inscripciones en las estatuas de los pájaros sagrados en la pirámide del faraón Djeser, una momia de 45 siglos de antigüedad, sepultada sobre el lado derecho, de espaldas al sol naciente, contraviniendo precisas disposiciones divinas. Los jeroglíficos encontrados en el sarcófago manifestaban la voluntad del muerto a su esposa Kinsu de ser inhumado en esas condiciones.

a Inés Aráoz

El chacal de pelo rojo y larga cola vigila las arenas. / Señor del "País Sagrado" / de la bella tierra de los "bellos caminos" / "la campiña de las juncias" / la región donde los muertos lloran a los muertos. / Dios con cabeza de perro / mi corazón está en la balanza y no me dejará mentir. / Yo también esperé que el monzón hiciera caer la lluvia en las altas mesetas / y me alegré cuando la inundación cubrió la orilla de los papiros. / Desde la puerta de mi casa / conté las galeras que remontaban el Nilo con la vela inflada de viento como una mejilla / y asistí en la estación de Shem / a los emparvadores del trigo / y cacé en la larga cadena de pantanos / próxima al río / y pagué mis impuestos / y agasajé a los amigos / y despedí al ejército cuando partió al Uadi Maghara / y en la ciudad de mis antepasados / deposité junto al sarcófago la vajilla de alabastro / las jarras de aceite / los copones de dátiles y de pasas de higo / y al anochecer / en mi terraza / gocé de la fresca brisa que sopla del norte / y pulsé el sistro / mientras escuchaba al león rugir en el desierto / y a los hipopótamos / chapotear en el agua cenagosa del Nilo. / Ningún dios me acompañaba. En la noche / sólo Kinsu seguía a mi lado / y yo podía besar su cabellera oscura como los frutos del endrino / y acariciar sus senos. Pero nadie / es verdaderamente libre si desconoce / los límites de su libertad. / Y estuve en el Templo / y escudriñé en la barca como un ladrón / y miré entre los cuernos de Hathor / y vi al Halcón Divino remontarse en el cielo blanco del mediodía / y permanecer allí como un batintín de oro / pero sin sonido / y quise conocer el nombre de Amon Ré / y nombrar el nombre que nadie debe nombrar. / Entonces comprendí que mi corazón jamás equilibraría la balanza / y que ni Anubis ni Kherti ni Osiris ni el dios más puro de Heliópolis / apostaría a su favor. / El hombre como el pájaro akhu vuela sólo dos veces: / al nacer y al morir el día. / Acepté que mi cuerpo / pudiera despertar una mañana entre las frías manos / de los embalsamadores / pero que mi alma sin el sostén de las vísceras / no sería otra cosa que un pequeño pájaro sin suerte. / Y todavía busqué / entre las cosas simples que me rodeaban / —el bosquecito de los sicomoros / el camino de la playa / las trombas de arena que se forman en el desierto / los largos muslos de Kinsu— / el rostro irrecordable de la Divinidad. / Y sólo encontré el aire / que reverbera en las piedras calientes / el olor y el reflejo del agua en los pozos del desierto. / Y me tendí a la sombra del Templo / y cerré los ojos / y todavía y por un tiempo / los himnos resonaron en mi corazón. // La vida de Nofre se extinguió / "en el sexto año del reinado del faraón Niuserre / en los primeros meses de la estación de las inundaciones" / cuando los ibis sagrados abandonaban / los altos pajonales de las orillas.

*(Hugo Foguet (1923-1985) nació y murió en S. M. de Tucumán.
"Nofre" pertenece a su último libro, Naufragios,
publicado en 1985 por El imaginero.)*

ROBERTO AGUIRRE MOLINA: LA SEÑORA VIRGEN

I

si le ves manchas de nubes
a un mar que no existe
y enfrentándolo
te habla de la Diosa de la noche

no le digas que la buscas
no le digas que la llamas

que no llore entre tus dedos
ese hilo de cabello de la luna

II

(quien anda por los andurriales del Salado
tropezando miserias y olores
haciendo del día una noche
sobre las espaldas
pidiendo una limosna de carne
esquivando las mordidas
y la huella de barro en los pantalones)

V

Uno que luna
a la sombra del río

espinado en las vârices de la costa
paraná colastiné arroyo leyes

ha quedado expuesto al rocío

La noche
aquella noche en que la Diosa
se levantaba de su lecho para acostarse
está cubierta de rocío

Está cubierta de rocío y desaparece

VI

(si la luna que luna a la sombra
deja su huella marcada
entre los pliegues derrotados
del que la enfrenta para amarla

—hablarás de saber dirás palabras
sueltas como los dioses
unidad en cuerpo y alma)

VII

Uno que ha visto
a la rosa convertirse en flor
entre su cuerpo

Uno que la hizo
sangrar en flor abierta
gozar en cuerpo descubierto

Uno que tuvo
la rosa flor abierta de la Diosa
y el movimiento hechicero de la noche
acaecía

como un telón negro y transparente
oculto y maravillosamente revelado
tomando los cuerpos satinados

Uno que está diciendo
palabra tras
palabra

IX

Uno que intenta
descifrar el idioma de la luna
ordenando letras desordenando el
cuerpo
que aprisiona un horizonte
con pulsar la mano
que toca y toca sin tocar

Uno dice
tengo la diosa de papel amarillo
lo que sé de ella es lo que me parece
un pedazo de eternidad
empapelado soñado
lo que sé de ella ahora es vivo olvido
irremediable recuerdo

¿podría en estos momentos besarla?

El amor que mueve al sol
y a otras estrellas
palabra tras palabra
hase fumado en el poniente

La Señora Virgen

Te miro como al ángel sagrado
(oh madonna errante)
que abrirá las puertas de los días sin claves

Alargo una sonrisa sin fondos
sobre los cabellos azabaches
pensando en el vacío que ocupa
esta mano que escribe
en tu hilvanado calendario
de locos jugadores

Te miro en el espejo que delata el lugar
adonde debemos ir

un río te muestra como vives sin imagen
imperceptible amante delatora

Tiendo los dedos hasta el motivo
en que estás temblando en la llama prendida
diciendo algunas frases que retiene
la corta e impropia luz
que alumbra el paisaje del encuentro

Y ya no te vas
aunque sólo el carpo vuelva de la búsqueda
y el papel como un espejo carcomido
te aproxime en detalles
ajena y cercana luminaria de los solitarios

(de su libro *La Señora Virgen*,
Premio anual de poesía 83/84
de la Asociación Santafesina
de Escritores.

R. A. M. reside en Santa Fe, R. A.)

J.G. Cobo Borda

Voces nuevas en la poesía latinoamericana

"Aquella creencia que entonces se tenía de que la posteridad no era tan movediza como la actualidad."

Gabriel Zaid
Asamblea de poetas jóvenes de México

Los poetas latinoamericanos nacidos después de 1940 parecen haber dejado atrás el fervor revolucionario de la década del 60 y las atrocidades, pero en tantos casos también retóricas disyuntivas de la década siguiente: subversión y militarismo, represión y exilio. Luego de una poesía enfáticamente guerrillera, cuya síntesis más completa se halla en la antología recopilada por Mario Benedetti con el título, de por sí dicente, de *Poesía Trunca*: Heraud (Perú), Urondo (Argentina), Dalton (El Salvador)¹, la más reciente, y notable poesía latinoamericana, parece haber escogido caminos más secretos y elusivos. Caminos, sin lugar a dudas, mucho más personales. Ella ya no es un arma para derribar tiranos o edificar futuros. Es, por el contrario, y como dice un poeta algo mayor (Jaime Jaramillo Escobar, Colombia, 1932) pero involucrado en esa renovación, una poesía que contribuye al "esclarecimiento y el goce".

Esto le otorga una dimensión mucho más crítica, en cuanto se pregunta no sólo acerca de cuál capitalismo no es rapaz sino también qué socialismo es real. Pero quizás el punto decisivo no deba formularse así, relacionándola con una Historia escrita con mayúsculas, sino preguntándonos por la dúctil y no por ello menor capacidad enunciativa con que se ve implicada en una dimensión más amplia y, paradójicamente, más concreta.

Me explico: escribir poemas, a partir de experiencias propias o ajenas, imaginadas o vividas, siempre implica un trabajo con el lenguaje. Este lenguaje, en este caso, es el español

hablado en América Latina.² Y dicho lenguaje ha sido explotado, con rigor y gracia inigualables, por una larga serie de creadores, autores de obras ya definidas y, además, unánimemente reconocidas.

No hace mucho, en el prólogo a la antología de poesía latinoamericana contemporánea que editó el Fondo de Cultura Económica, de México, en 1985,³ unos 70 poetas nacidos entre 1910 y 1939: de la generación de Paz, Lezama y Parra a la de Pizarnik, Pacheco y Montejo, esbocé la idea de que la poesía latinoamericana de este siglo, sin lugar a dudas una de las más ricas y diversificadas del mundo, tenía ya la suficiente madurez creativa como para verse a sí misma como un diálogo constante en el interior de una tradición propia.

De Ruben Darío a Borges, es decir: del modernismo a la vanguardia; de la generación de Paz -1910- a la de Cardenal -1925- era factible seguir una continuada secuencia lírica cuyas claves se hallaban no en el influjo externo -¿cuál fue la importancia del surrealismo o del Oriente en Paz; cuál la de la poesía norteamericana: Pound, Williams Carlos Williams, en Cardenal? preguntas, en tantos casos, apenas buenas para emprender una tesis universitaria- sino en el interior de la propia poesía. Sucesivos aportes al proceso de conformación de una literatura y, por consiguiente, de una identidad específica. Nunca, como entonces, fue tan cosmopolita. Nunca, como ahora, resultó tan inconfundiblemente nuestra.

De los poetas nacidos después de 1940 bien puede afirmarse entonces, en primer lugar, que son todos ellos poetas muy conscientes de su tradición. La tradición inmediata, contra la cual reaccionan; y la otra, más vasta, tradición universal.

Y si bien Alejandro Oliveros, de Venezuela, rinde un fraterno homenaje a Eliot, Darío Jaramillo, de Colombia, a Blaise Cendrars; Edgar O'Hara, del Perú, a Joyce; José Kozer, de

Cuba, a Proust, Kafka y Lezama Lima y Eduardo Mitre, de Bolivia, publica un inteligente libro sobre la fascinación que ejerce la imagen en la obra de Vicente Huidobro (para citar sólo algunos textos a mano) lo que ello implica, en cuanto visión interna de una literatura, de conciencia sobre sí misma, en tanto que nuestra tradición son todas las tradiciones, y no sólo la occidental, no es otra que la de la plenitud informativa de nuestros días. Todo se sabe, si se quiere. Pero saber todo no implica, forzosamente, escribir buena poesía. La poesía actual, sabiendo todo, aprende a redescubrir la ignorancia. A no saber nada. En el principio fue el Verbo asombrado, no el Verbo erudito. El trabajo poético tiene que ver con la formación de un lenguaje propio, no con la divulgación de novedades.

El tiempo que se vive en América Latina, es bien sabido, se halla a años-luz del tiempo febril que sacude las capitales de la post-modernidad, siendo necesarias, todavía, las didácticas empresas en pos de la actualización. Pero la función de estos poetas no es la extirpar el analfabetismo, logrando que las "masas" se culturicen y puedan acceder así, por fin, al deleite de la poesía. No. Su misión es más modesta: consiste en escribir buena poesía. Otro punto. Sé que María Julia De Ruschi Crespo, de la Argentina, traduce, y muy bien, a Silvia Plath y que Luis Alberto Crespo, de Venezuela, lo hace, con igual eficacia, respecto de René Char o Guillevic. Pero, al fin y al cabo, los poemas que escriben no son traducciones de nadie, aunque a veces lo parezcan. Apenas si los revelan a ellos mismos y a nosotros, sus lectores.

El convencimiento, por ejemplo, que tiene la primera de ellos de que "las apariencias no engañan" o la sequedad rulfiana con que el segundo nos permite recobrar los blancos y agotados pueblos del interior venezolano, sólo puede provenir de su paulatino aprendizaje, y develamiento, de una realidad inconfundible. Vemos, por primera vez, nuestros Macondos y nuestras Comalas trascendidos en una memoriosa purificación última: "*Si hablo / ¿sigo en la loma? / Si escribo / ¿ando igual por la serranía? / Se irá el zorro / ¿si despierto? / Si no digo nada / Si estoy quieto / ¿cuál será mi tumba? / ¿cómo distinguirla / de las otras cosas?*"⁴

Es decir que Plath, Char o Mark Strand pueden enseñarle al poeta a afilar sus dientes y a limpiar sus gafas pero, en definitiva, capturar la bestia sólo le corresponde a él mismo.

El es a la vez cazador y víctima, mujer y hombre, homosexual o lesbiana, blanco y negro, marginado y central, payaso o travesti, poder y disidencia, nervio y músculo, sonido y silencio, pintura y cine, sin olvidar, claro está, que son estos los años del post-boom novelístico;⁵ tipografía, y el blanco que encerrando las letras contribuye a dilatarlas al infinito.

La anterior enumeración es trivial pero un rasgo que sí me parece distintivo, un tono que no tenemos la costumbre de oír, es el de la escritura femenina. Nunca antes se había expresado con tan urgida precisión y tan rotundo vigor. Ha contribuido así a conferirle osadía a un lenguaje que en tantos casos comenzaba a sonarnos desnitrado y afónico. Su protesta es, si se quiere, mucho más "comprometida", para emplear términos depuestos, que la de la mala poesía política. Eran ellas mismas las que estaban en juego, no las deletéreas ideologías. No propugnaban las masacres épicas: se limitaban a pedir —y a lograr— que continuara la vida.

Por ello, quizás, Rosario Ferré, de Puerto Rico, no espera que le llegue el amor sino que sale a buscarlo, calzándose las botas "hasta el nacimiento de los muslos". En un mismo libro ella puede ser Helena y Ariadna, Desdemona y Francesca, Medusa y muy seguramente ella misma; es decir: su antifaz, su máscara elegida, sólo que los mitos, como las traducciones, como las voces de los otros poetas, admirados y queridos, terminan por volverse apenas recursos. Trucos para descubrir el poema que se hallaba oculto. Gracias a los otros terminamos por vernos a nosotros mismos. Y nadie lo sabe mejor que las mujeres que escriben. Por ello de Cristina Peri Rossi (Uruguay, 1941) a Hanni Ossot (Venezuela, 1946), de Rosario Murrillo (Nicaragua, 1951) a Dolores Etchecopar (Argentina, 1956), de María Mercedes Carranza y Anabel Torres (Colombia, 1945 y 1948) a Verónica Volkow (México, 1955) sólo puede manifestar mi entusiasmo: resulta ser este el sector más interesante de la nueva poesía.

II. 1960-1980: DOS DECADAS (¿CUALES NO?) CONFLICTIVAS

"Conservar su herencia y cambiarla, exponerse a todos los vientos y no cesar de ser ellos mismos... El arte no es una nacionalidad pero, asimismo, no es un desarraigo. El arte es irreductible a la tierra, al pueblo y al momento que lo producen; no obstante, es inseparable de ellos. El arte escapa a la historia pero está marcado por ella. La obra es una forma que se desprende del suelo y no ocupa lugar en el espacio: es una imagen. Sólo que la imagen cobra cuerpo porque está atada a un suelo y a un momento... La obra de arte nos deja entrever, por un instante el allá en el aquí, el siempre en el ahora."

Octavio Paz
*Pintura mexicana contemporánea*⁶

Hecha de tiempo, la poesía va más allá de él, pero insiste en acompañarla. No un tiempo cualquiera sino el suyo, el que la marcó en sus comienzos. Esta rémora es como las fotos, con el tiempo irreconocibles, que aparecen en cualquier cédula de ciudadanía.

¿Cuál es el *tempo*, entonces, de esta nueva poesía? Aparentemente el de la década del 60, marcado por la revolución cubana; el de la del 70, iniciado en 1973, con la muerte de Allende; o el del 80, datado un año antes, a partir de la revolución sandinista. Pero también podría ser, ¿por qué no? el del desmoronamiento de la autoridad del estado, "tanto por experiencias populistas —como en 1964 en el Brasil, en 1968 en el Perú, en 1972 en el Ecuador y en 1973 en la Argentina— como por guerrillas —como en 1968 en el Perú, de 1971 a 1973 durante el interminable golpe de Estado de los militares uruguayos, y en 1976 en la Argentina".⁷ O quizás el del fracaso de la experiencia guerrillera: Venezuela, en 1963; Guatemala, 1966; el Che, en Bolivia, en 1967; los tupamaros, en 1972. O ya acercándonos a nuestros días, ¿este tempo no podría caracterizarse como el del abandono del poder por parte de los militares: 1979 Ecuador, 1980 Perú, 1981 Honduras, 1982 en Bolivia, Brasil y Uruguay, 1983 la Argentina? Reducir una complejidad histórica a una unilateralidad política puede llevarnos a estos esquematismos. Lo único cierto, a nivel poético, es que si bien entre 1960 y 1980 ha habido cambios también ha existido una continuidad.

Los cambios, en relación con el papel de

los escritores, los ha analizado Julio Ortega en un texto suyo de 1979:

"El optimismo de los escritores de la década del 60, y su ideología liberal, no han sido sólo revocados por las limitaciones del desarrollismo capitalista sino también por la misma destrucción de los proyectos de cambio, lo que es más grave. La sucesiva destrucción de los proyectos independentistas en Sudamérica —en 1973 la Unidad Popular en Chile, en 1975 la revolución nacional en Perú—, y la guerra civil no declarada de franco exterminio ideológico, son el nuevo horizonte político social donde aquella práctica literaria e ideológica dejó de tener sentido. En esa crisis múltiple de los años 70, el rol intelectual creativo no podía sino retornar a su más cierta dimensión crítica. La persecución, el exilio, la desmoralización política, son la dura experiencia social del escritor otra vez prohibido y nuevamente enemigo activo del poder regresivo que se recomponía. La participación —generalmente dramática y zozobrante— del intelectual en esos proyectos de cambio frustrados es una lección no menos ilustrativa".⁸

Esta situación, que ya ha cambiado radicalmente cinco años después, bien puede servirnos de punto de partida para acopiar una serie de testimonios críticos en torno a la poesía escrita en América Latina, en el período 1960-1980.

En 1972 otro destacado crítico peruano, José Miguel Oviedo, ordenó y prologó un panorama de la poesía joven de su país, el cual abarca 13 poetas nacidos entre 1943 y 1950. Dice en su introducción:

"Para mí, su nota más llamativa es su exaltada inmersión en el mundo privado del poeta. Aunque su personal fascinación por la acción política es indiscutible, los poemas casi no dan ningún testimonio de su actitud frente al odiado orden establecido. La poesía del 70 pasea por la calle y tiene los ojos bien abiertos, pero sólo para mirarse mejor el ombligo: es autista y a veces neurótica. No quiero decir que sean unos introspectivos de gabinete, unos buceadores del yo en aséptica relación con el mundo concreto. Lo que pasa es que ese yo ha hipertrofiado su propio vitalismo, ha proliferado y extendido sus tentáculos fagocitando todo lo que lo rodea, desovándolo en una forma de poesía centripeta, que sólo cobra sentido por el sujeto, víctima o actor

que pone a vibrar el caleidoscopio de su experiencia".⁹

Coleccionista de sí mismo, lo que trata de exorcisar con palabras es su propio fantasma atormentado, concluye Oviedo, y esa mezcla de nacionalismo y vanguardismo, de voluntarismo revolucionario y romanticismo anarquista, de hippismo, tercermundismo y narcisismo, era, en últimas, lo suficientemente indigesta como para que muchos se intoxicaran bebiéndola.

La demagogia poética, por toda América Latina, parecía proliferar, incorporando, en indiscriminados arranques de verso y prosa, de inconsistencia y exhibicionismo, todo un caudal muy pormenorizado de experiencias novedosas quizás para el poeta pero a la larga demasiado previsibles para el lector masoquista. La relectura, una década después, de los trece poetas que Oviedo incluye en su libro, resulta fatigante e incómoda: los malos acaban por enturbiar a los dos o tres buenos. Pero ésta no es ninguna novedad: lo mismo puede decirse de cualquier antología de poesía joven, de cualquier ordalía iniciática.

En tal sentido la que es ejemplar es la preparada por Gabriel Zaid, en 1980, con el título de *Asamblea de poetas jóvenes de México*. Abarca 164 autores, nacidos entre 1950 y 1962. Dice Zaid, en su explicación inicial:

"La prosperidad del gremio es evidente. Todos los predictores sociológicos (estudios universitarios, zona de residencia, casa sola, teléfono, dominio de otros idiomas) indican una situación privilegiada, superior a la del 90 por ciento de la población.

"También salta a la vista que hay oficio, aunque en términos de conjunto, hay un desplome histórico: hasta los poetas más mediocres de las generaciones anteriores sabían hacer cosas que hoy parecen esotéricas, por ejemplo: rimar, acentuar, medir. Lo cual es sorprendente: mientras el oficio estuvo a cargo de la bohemia, de los aficionados, de los que habían estudiado otra cosa pero no letras, estuvo mejor que ahora que está en manos académicas. Naturalmente, hay una minoría que sí tiene oficio, aunque éste se refleje más en cierta mundanidad literaria que en un sentido artesanal del verso o la metáfora. Se dirá que, en conjunto, estos jóvenes han viajado y visto más, pero han estado menos horas con el lápiz en las manos.

"Pero de la abundancia quedarán las excepciones, el tiempo corre, el oficio se adquiere: la confusión oculta una explosión de salud. Hay una salud selvática, exuberante, panta-

*nosa, estrafalaria, genial, banal, en estos jóvenes que, a veces, parecen profetizar; hablan de Dios y de ballenas, de amor y de justicia; y, a veces, parecen bostezar. Por ahora la selva no ayuda a ver los árboles excepcionales. Pero la selva misma es todo un espectáculo".*¹⁰

Algo similar a lo que detectan Oviedo y Zaid, en Perú y México, respectivamente, puede extenderse al resto de los países latinoamericanos. Países de rica movilidad social, dentro de los estrictos parámetros de la pobreza, aquella se daba de la provincia a la capital, de clases bajas y medias a vapuleadas e informes clases medias-medias. Los poetas provincianos, emigrados a la capital, adquirían, como sus congéneres capitalinos, el status universitario. Como dice Zaid: "la explosión poética está directamente relacionada con la explosión de la población que ha tenido el privilegio de hacer estudios universitarios, en particular de letras y periodismo".¹⁰ Universitarios, casi todos ellos, o en trance de serlo, se enamoraban, emborrachaban, discutían y robaban, ansiosamente, las novedades bibliográficas, según se encargan de contarnos sus poemas, con lujo de detalles. "Sin novedades no se puede estar al día", dice Zaid. También, mediante recitales, revistas marginales, hechas por ellos mismos, "small press", o entidades universitarias, a las cuales se hallaban vinculados, comenzaban a editar, en toscas ediciones casi siempre, sus primeros versos.

Un rasgo que sí vale la pena destacar es cómo en varios países —Chile, Venezuela, Colombia— los más valiosos grupos de poesía joven, las revistas más inquietas, se editaban en provincia, no en la capital. En Concepción y en Valdivia, en Valencia y en Medellín. Ante la uniformidad metropolitana —casos de Ciudad de México y Buenos Aires— la rica diversidad regional. Ante la engañosa novedad, la auténtica originalidad.

Generación, entonces, del Che y de Marcuse, de mayo de 1968 y el caso Padilla (1971), de la revolución cultural china y el fracaso de la guerrilla rural sustituida por el terrorismo urbano; del sexo, la droga y el cine, el lenguaje pasional y desquiciado de los 70 no es sólo la réplica a la conciencia de culpa de los 60, ni las anécdotas cotidianas de los 70 un mentís a la fracasada gesta heroico-revolucionaria de los 60, ni el lenguaje ambiguo, elíptico, recortado y fragmentario de los 70 el precio que tiene que pagar el habla para recobrase de una derrota y eludir la censura. No. Como es apenas natural la generación del 60 se prolongaba en la del 70, modificándola y modificán-

dose. Influyéndola pero a la vez siendo cambiada por ella. No: ni laconismo hermético, por una parte, y lenguaje grupal, por otra. Ni mesianismo voluntarista, allá, ni repliegue patológico, aquí. Ni habla recatada oponiéndose a jerga de moda. Los pocos y buenos poetas de estos años, como siempre sucede, han dejado atrás tales dicotomías maniqueas y en sus textos han logrado conjugar, en forma propia, la multitud de niveles aparentemente dispersos. Es el texto quien otorga sentido, el encargado de develar una realidad caótica y en evolución perpetua. ¿Si es perpetua, no significaba también que ella era inmodificable? ¿La década del 80, con su inflación desafiada, la deuda que crece, "Sendero Luminoso" en el Perú, y el volcán centroamericano, no daba pie a tales predicciones? No, por cierto. Si el orden natural se modificaba —de la genética a la ecología— es probable también que el histórico lo hiciera.

Pero vuelvo al tema de estas páginas, e insisto en él. Si la poesía del 60, coloquial, directa, llena de referencias culturales y geográficas, era como postales puestas desde Europa donde intervenían Pound y Eliot, Brecht y Robert Lowell, Florencia o el Louvre; o sofocantes cartas, escritas desde la selva, huyendo del ejército en plena acción guerrillera, la del 70, vitalista y experimental, influida por el "exteriorismo" nicaragüense o el teatro de acción colectiva —así, por lo menos, lo indica Edgar O'Hara en su libro de ensayos sobre el período¹¹— semejaba un concierto de música folklórica latinoamericana, música folklórica de protesta, donde Blake convivía, sin mayores aspavientos, con Mercedes Sosa, William Turner con Atahualpa Yupanqui y Víctor Jara y Silvio Rodríguez le daban la mano, sin problemas, a Nerval y Novalis.

III. EL POEMA, ¿ULTIMA ITACA?

En 1982 el director de una joven revista poética argentina declaraba: lo que nos une es "la toma de conciencia sobre la desorientación". Como si la enumeración caótica de las dos décadas anteriores hubiese dado lugar a una pausa reflexiva que el poeta venezolano Reynaldo Pérez-Só ha sintetizado en muy pocas palabras. En su libro *Tanmatra* escribe: "no se adonde voy / por eso / me mantengo quieto". Pero esta quietud no es de ningún modo pasiva.¹³ Es una quietud destinada a combatir el yo; a borrarlo, con habilidad, dolor y cautela; a reconocer su insignificancia frente a realidades mucho más elementales

Pero éste era sólo el líquido amniótico dentro del cual esta poesía se iba configurando. Esta era la generalidad sociológica, no las excepciones poéticas, únicas que cuentan en tal terreno. Así, su horizonte político bien puede sintetizarse con los títulos de dos escritos de Regis Debray: el primero, de 1965, *El castrismo, la larga marcha de América Latina*. (Yo, por ejemplo, lo leí en la revista *La rosa blindada*, de la Argentina: un título asaz elocuente para el momento.) El segundo, diez años después: *La crítica de las armas*, editado por Siglo XXI. Dentro de este arco, que iba desde Vietnam a la primavera de Praga, del genocidio en el cono sur a la persistencia democrática en México y Costa Rica, Colombia y Venezuela, se iban redactando estos poemas, destinados, por lo menos, a fijar un tiempo cada vez más fluyente. Hoy los 60, motivo de comprensión y nostalgia, se han convertido en historia. Así, por lo menos, parece vivirlos un joven poeta peruano, Eduardo Chirinos, nacido en Lima en 1960, y quien, a los 21 años, declaraba:

"Siempre me sentí atraído por aquellos movimientos que se gestaron en la década del 60 y que de chico no pude apreciar, ni siquiera intuir: la revolución cubana, Berkeley, la música psicodélica, el Black Power, la liberación de los países del Tercer Mundo y el Mayo francés tuvieron un carácter mítico y hermosamente revolucionario. Pero a mí me tocó ser joven en la década siguiente, donde todo aquello estaba engañosamente cubierto de parches y cicatrices. Quizás sea por eso que el recuerdo que tengo de aquella época no sea más que una suerte de 'enumeración caótica' contaminada por una idealización romántica que luego se hizo intelectual".¹²

y contundentes: "no me importo / porque yo no soy / un hecho de importancia / como mi padre / o / como mi madre / ellos eran diferentes / o el pedazo de tierra / tras la casa / eso era más importante".¹⁴

Qué contraste entre un poema como éste y el acumulativo farrago de tanto discurso pretendidamente erótico-revolucionario. Con razón Luis Bocaz, en un trabajo fechado en 1984, y referido a la poesía chilena contemporánea anota como uno de los ocho puntos dignos de destacarse dentro de ella es "la devaluación del yo lírico": el tránsito del Gran Pedagogo —caso Neruda— al poeta individuo, lo

cual exigía esta reducción inevitable. Los otros puntos que señala bien pueden servirnos para precisar mejor el terreno:

1. *Ciudadanía cultural*: poesía que "puede abordar temas de cualquier parte del mundo sin dejar de sentirse nacional".

2. *El patrimonio de la imaginación colectiva*: "El poeta que ingresaba a la actividad intelectual disponía de un repertorio de motivos locales, una suerte de fondo común de la experiencia nacional acumulada por los hombres de capas medias que los habían precedido en tanto que productores culturales".

3. *Fluidéz semiótica*: "Esfuerzo por incorporar una pluralidad de códigos disímiles al nivel del poema".

4. *Desacralización del texto y la lectura*: "El poema se ha vuelto un elemento manipulable: se destruye la relación jerárquica entre un yo lírico, organizador de la experiencia de la lectura, con un discípulo pasivo. La finalidad es mostrar el texto como un lugar de cita de diversas interpretaciones".

5. *La cotidianeidad esperpéntica*: "Encarar realidades diferentes, ciudades desconocidas, idiomas extraños, acentúa el desajuste del individuo con el medio. Las acumulaciones de objetos aplastan al personaje que no logra superar el caos de ese contorno en rebeldía. Se recurre al humor y a la cabriola circense".

6. *La carnavalización del espacio poético*: "Se trata de un intento de mostrar la sabiduría a través de las apariencias de la locura. Su consecuencia es la de transformar la forma del poema en el sitio de una representación escénica".

7. *El lenguaje objeto*: Eliminar del texto todo elemento extra-poético. Trabajar el lenguaje en una óptica de restauración del peso y densidad de la tradición clásica".¹⁵

Otro crítico chileno, Mario Rodríguez Fernández, a comienzos de los 70, caracterizaba las nuevas generaciones de su país, mediante las siguientes frases: "el utilizamiento del lenguaje cotidiano, la desmitificación del mundo y del yo poético, el deseo de comunicación inmediata, la tentativa de transformarse en cronistas de la existencia cotidiana contemporánea, en suma, la desacralización del quehacer poético".¹⁶

"Fatalidad y futilidad", llama Darío Jaramillo, de Colombia, a la poesía, y esta denominación bien puede abarcar todo el vasto espectro del continente: desde el neo-romanticismo con que el grupo *Ultimo Reino*, de la Argentina, piensa el poema como una "especie de alquimia entre la pasión, la inteligencia y la ironía", sabedor de que "el maremagnum

político que vivió nuestro país, de lo cual es absolutamente necesario sacar conclusiones, relegó el oficio poético a un segundo lugar", hasta la palabra urbana con que los nuevos grupos poéticos venezolanos —*Tráfico*, *Guaire*— bautizan sus poemas "en las aguas sucias de la calle".

Enrique Verástegui, nacido en el Perú en 1950, decía en su primer libro de poemas, *En los extramuros del mundo*, aparecido en 1972: "*En mi país la poesía ladra / suda orina tiene sucias las axilas / La poesía frecuenta los burdeles / escribe cantos silba danza mientras se mira / ociosamente en la toilette / y ha conocido el sabor dulzón del amor / en los parquecitos de crepé / bajo la luna / de los mostradores*".

Por su parte uno de los integrantes del grupo *Guaire*, en Venezuela, ha declarado: "Quizás el momento que nos ha tocado vivir, el digamos... de los años 70 y ahora el principio de esta década es un momento histórico de repliegue". De ahí que seamos "menos optimistas, más autocuestionadores". De ahí el escepticismo bien entendido que los lleva a buscar una poesía "útil y dicente". Una poesía que diga cosas. "Mi poesía nace del afecto y... el afecto lo que busca a fin de cuentas es comunicación".¹⁷

¿Ilusos? No lo creo. Se ha usado, y abusado tanto de la poesía; se la ha malversado, en forma tan indiscriminada, que recobrar verdades obvias no es un mal comienzo. "Lo obvio no es lo evidente: es lo oblicuo", escribe Octavio Armand, de Cuba, en su poema "Genus dicendi", y pienso que el término "oblicuo" es apropiado para describir, en una primera instancia, a los poetas de valía nacidos a partir de 1940.

La experiencia más próxima, la que toca más de cerca —cuerpo, lenguaje, país, familia— se halla trascendida mediante un lenguaje más sobrio que exultante, y llevada a un ámbito donde recobra, mejor, su urgencia vital. Hay allí una profunda ironía: lo más directo es lo más trabajado; la forma mejor armada —la más sinuosa y barroca— es la que devela más imprevistos contenidos. Néstor Perlongher, de la Argentina, hablando de Eva Perón o Roberto Echavarren, del Uruguay, mencionando al Príncipe de Urbino, nos sumergen, si eso es lo que nos interesa, en la más escandalosa actualidad. También, es cierto, nos permiten ir más allá de ella, en las volutas de una escritura no por ambigua menos sugerente. Del descreimiento callejero al intimismo trascendente, todas las vías son lícitas, pero ellas parecen proponer, en un primer momento, un

reencuentro elemental con lo que existe. Con lo que ya está allí.

Hablando de Guaman Poma de Ayala —“había tanto dolor que era cosa ya de reír”—, Julio Ortega dice en un poema reciente: “Quien reina ya no lee” y concluye la secuencia así: “Escribir es llorar”. ¿Patetismo, autocompasión? No, pues entre el punto de partida y la conclusión, verazmente melancólica, un espacio se ha abierto. Si bien Guaman, a través de Ortega, nos recuerda que “Por escribir fui acusado, herido, empobrecido, desoído”, ese saber mayor que le brinda haber escrito un libro, no como redención sino como constatación, le permitió librarse de sí mismo, hablando de su tierra y sus gentes, convirtiéndolo, a su vez, en un ser tembloroso por la intensa vastedad de su propósito: en un “loco, locuaz”. Alguien que recrea una cultura. Alguien que no nos permite olvidar lo que fue, lo que es. Julio Ortega, mediante un peruano del siglo XVII, nos habla, oblicuamente, de asuntos que nos interesan, de modo muy inmediato.

Igualmente Raúl Zurita, de Chile, emplea la loca geografía de su país, para recordarnos, mediante playas, cordilleras y valles, otras verdades, igualmente necesarias, pero igualmente distanciadas. Objetivamente correlacionadas. O José Kozler, quien arraigándose en la vasta tierra de la diáspora judía, la profundiza bajo un cielo caribe. Por su parte Darío Jaramillo, de Colombia, prefiere reconocer como única tierra su propio cuerpo, descubierto y recorrido por el deseo y su nostalgia insaciable. La lengua que, al acariciar, habla. Escribe. Tatúa, para siempre, el cuerpo del poema. O Miguel Ángel Florez, de México... Este no es un catálogo: es una primera inmersión en un vasto océano.

NOTAS

1 La Habana, Casa de las Américas, 1977, 364 p. Una visión esquemática y “progresista” de la poesía socio-política en Hispanoamérica: Miriam Bornstein: “Introducción general a la nueva poesía socio-política hispanoamericana”, revista *Casa de las Américas*, Nro. 143, La Habana, marzo-abril 1984, p. 33-49.

2 Luis Bocaz dice: “Se es poeta en español y en un español de América y con una modalidad específica que es el habla chilena”. A esos poetas y a esas hablas de cada país se refiere esta primera aproximación. De ahí que en este caso no se tomen en cuenta otras “hablas”: la literatura chicana, para lo cual puede verse:

Sabemos, como no, que la patria de un poeta es su lengua. Lo que no recordamos con tanta frecuencia es aquello que Guillermo Sucre ha formulado así: “Una de las formas más radicales del exilio es saber que ya no hay Itacas a donde regresar. O dicho en otras palabras, si el esplendor o la plenitud pueden situarse más allá o más acá de la Historia, es porque ésta se ha vuelto una enajenación, una impetura y una esclavitud”.¹⁸

Esta poesía que ahora vuelve a sus lugares de origen —la Argentina, Uruguay, mañana Chile— ha aprendido, dolorosamente, a darle la razón a Hegel: lo histórico es la patria de la ironía. De allí su tensión, su parquedad, y su modestia, mucho más eficaz que el grito. Reconoce, también, que lo humano, en abstracto, abarca muchas dimensiones concretas. Una de ellas es, precisamente, la de la propia poesía. El rigor de su oficio. La profundidad imaginativa que su crítica nos depara, sin mayores pretensiones pero a la vez negándose a toda concesión extrínseca. Contempla seriamente su objeto y desarrolla sinceramente su impresión.

En 1798, en la “Advertencia” a la primera edición de las *Baladas*, Wordsworth, entonces un joven poeta, consideraba sus propios poemas como “una experiencia al objeto de comprobar en qué medida el lenguaje ordinario de la conversación en las clases inferiores y medias de la sociedad, se adapta a los fines del placer poético”. No me sorprendió la pertinencia actual de su observación. La pregunta es siempre la misma. Lo que difieren son las respuestas. Vale la pena oír alguna de éstas.

Bogotá, enero de 1985

Chicanos, antología histórica y literaria compilada por Tino Villanueva, México, F.C.E., 1980, la poesía puertorriqueña escrita en inglés, la poesía indígena, etc. Pero la “transterritorialidad” de la nueva poesía latinoamericana es un dato de gran importancia.

3 J. G. Cobo Borda, *Antología de la poesía hispanoamericana*, México, F.C.E., Colección “Tierra Firme”, 1985, 510 p.

4 Luis Alberto Crespo, *Resolana*, Caracas, Monte Avila Ed., 1980, p. 29.

5 Sobre este punto son de gran utilidad los volúmenes: *Más allá del boom: literatura y*

mercado, con trabajos de David Viñas, Angel Rama, Jean Franco, Saúl Sosnowski, Antonio Skármeta y otros, y la antología *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha, 1964/1980*, prologada y compilada por Angel Rama. Ambos volúmenes fueron publicados en 1981, en México, por Marcha Editores.

6 Prólogo al catálogo *Pintura mexicana contemporánea*, Madrid, Fundación Banco Exterior de España, 1983.

7 Gilles Bataillon: "Sudamérica: del militarismo a la democracia", en *Vuelta*, Nro. 92, México, julio 1984, p. 22-28.

8 Julio Ortega, "La literatura latinoamericana en la década del 80", introducción al número extraordinario de la revista *Hiperión*, Nro. 5, otoño 1980, Madrid, titulado "Amor y muerte en América Latina", p. 9-10.

9 José Miguel Oviedo, *Estos 13*, Lima, Mosca Azul Ed., 1973, p. 21-22.

10 Gabriel Zaid, "Explicación", en *Asamblea de poetas jóvenes de México*, México, Siglo XXI, 1980, p. 11-23.

Algunas otras antologías de interés:

México: Sandro Cohen, *Palabra nueva*, dos décadas de poesía en México. Compilación, prólogo y notas de Sandro Cohen. Premiá, 1981. Abarca de Homero Aridjis (1940) a Francisco Segovia (1958). *Poetas de una generación (1940-1949)*, selección y notas de Jorge González de León, UNAM, 1981.

Argentina: Daniel Chirom, *Antología de la nueva poesía argentina*, Buenos Aires, Editorial Cuatro, 1980.

Uruguay: *Los más jóvenes poetas*, Arca, Montevideo, 1976. Selección y prólogo de Laura Oreggioni y Jorge Arbeleche.

Puerto Rico: *Antología de la sospecha*, José Ramón Melendez Ed., 1978.

Colombia: J. G. Cobo Borda: *Album de la nueva poesía colombiana (1970-1980)*, Caracas, Fundarte, 1981.

Generales, de diversos países: Iván Silen, *Los paraguas amarillos (Los poetas latinos en Nueva York)*, Nueva York, 1983, Ediciones del Norte. Manuel Ruano: *Poesía nueva latinoamericana*, Lima, 1981.

11 Edgar O'Hara, *La palabra y la eficacia*, Lima, Latinoamericana Editores, 1984. Este acercamiento a la poesía joven cubre Perú, Chile y la Argentina.

12 Declaraciones concedidas a Edgar O'Hara e incluidas en el libro de este último: *Lectura*

de 8 libros de la poesía peruana joven, 1980-1981, Lima, 1981, p. 33.

13 Sobre la poesía de Pérez-Só ha dicho Guillermo Sucre en *La máscara y la transparencia*, 1975: "Llega a producir el asombro que se experimenta frente a una materia muy pura y a la vez muy concreta; ante un discurso sin ritual, pero que lo supone, en el cual las palabras tienden a ser no las cosas mismas, por supuesto, sino su equivalencia más íntima y transparente. Pero quizás nada más secreto que la transparencia", p. 356.

14 Reynaldo Pérez-So, *Para morirnos de otro sueño*, Caracas, Monte Avila, 1971, p. 23.

15 Notas leídas en el II Congreso de Poesía Chilena de Rotterdam, Holanda, Abril 1984.

16 Citado por Jaime Quezada en el prólogo a *Poesía joven de Chile*, México, Siglo XXI, 1973, p. 8.

17 Las declaraciones de Víctor Redondo, director de la revista *Ultimo Reino*, de la Argentina, están tomadas de "Poesía joven de Buenos Aires: la guerra intertribal", revista *Cultura Casa del Hombre*, Buenos Aires, Nro. 3/4, junio 1982, p. 31-41. Las del grupo Guaire en "Conversación con el Grupo Guaire", *Zona Franca*, Caracas, Nro. 37/38, 1984, p. 25-33.

Cito a continuación algunos panoramas críticos sobre la más reciente poesía latinoamericana, aparecidos todos ellos en la revista *ECO*, de Bogotá. Argentina: Andrés Avellaneda, "Poesía argentina del 70", *Eco* 237, julio 1981, p. 321-334. Chile: Jaime Concha, "Mapa de la nueva poesía chilena", *Eco* 240, octubre 1981, p. 661-671. Uruguay: Francine Masiello: "Tradición y resistencia: la poesía uruguaya de los años 70", *Eco* 256, febrero 1983, p. 340-355. Colombia: J. G. Cobo Borda: "Dos décadas de poesía colombiana. 1960-1980", *Eco* 258, abril 1983, p. 617-639. María Mercedes Carranza: "Colombia: poesía posterior al nadaísmo", *Eco* 250, agosto 1982, p. 337-360. Darío Jaramillo: "Crónica de la poesía colombiana", *Eco* 238, agosto 1981, p. 366-392. Samuel Jaramillo: "Cinco tendencias en la poesía post-nadaísta en Colombia", *Eco* 224/226, junio-agosto 1980, p. 371-394. Venezuela: Armando Rojas: "La nueva poesía venezolana: El grupo Tráfico", *Eco* 271, mayo 1984, p. 59-66.

18 Guillermo Sucre, nota sobre Rafael Cadenas en *Escandalar*, Nueva York, Nro. 12, octubre-noviembre 1980, p. 28.

MIJAIL M. BAJTIN: ARTE y RESPONSABILIDAD

Un todo es mecánico si sus elementos están unidos solamente en el espacio y en el tiempo mediante una relación externa y no están impregnados de la unidad interior del sentido. Las partes de un todo semejante, aunque están juntas y se toquen, en sí son ajenas una a otra.

Tres áreas de la cultura humana —la ciencia, el arte, la vida— cobran unidad sólo en una personalidad que las hace participar en su unidad. Pero su vínculo puede llegar a ser mecánico y externo. Es más, casi siempre sucede así. El artista y el hombre se unen de una manera ingenua, con frecuencia mecánica, en una sola personalidad; el hombre provisionalmente se retira de la “turbación de la vida” hacia la creación, al mundo de “la inspiración, dulces sonidos y oraciones” (Pushkin). ¿Qué es lo que resulta? El arte es demasiado atrevido y autosuficiente, demasiado patético, porque no tiene que responsabilizarse por la vida, la cual, por supuesto, no puede seguir a un arte semejante. “Y cómo podríamos seguirlo —dice la vida—; para eso es el arte, y nosotros nos atenemos a la prosa de la existencia.”

Cuando el hombre se encuentra en el arte, no está en la vida, y al revés. Entre ambos no hay unidad y penetración mutua de lo interior en la unidad de la personalidad.

¿Qué es lo que garantiza un nexo interno entre los elementos de una personalidad? Solamente la unidad responsable. Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida. Pero con la responsabilidad se relaciona la culpa. La vida y el arte no sólo deben cargar con una responsabilidad recíproca, sino también con la culpa. Un poeta debe recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte. La personalidad debe ser plenamente responsable: todos sus momentos no sólo tienen que acomodarse juntos en la serie temporal de su vida, sino que también deben compenetrarse mutuamente en la unidad de culpa y responsabilidad.

Y es inútil justificar la irresponsabilidad por la “inspiración”. La inspiración que menosprecia la vida y es igualmente subestimada por la vida, no es inspiración sino obsesión. Un sentido correcto y no usurpador de todas las cuestiones viejas acerca de la correlación entre el arte y la vida, acerca del arte puro, etc., su pathos verdadero, consiste solamente en el hecho de que tanto el arte como la vida quieren facilitar su tarea, deshacerse de la responsabilidad, porque es más fácil crear sin responsabilizarse por la vida y porque es más fácil vivir sin tomar en cuenta el arte.

El arte y la vida no son lo mismo, pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad.

[1919]

En el reformatorio

O era ella que al entrar a ese reformatorio por la puerta de atrás veía una celadora desmayada: calesas de esa ventiluz: Inés, en los cojines de esa aterciopelada pesadumbre, picábase: hoy un borbón, mañana un parma. La hallaban así, yerta: borboteaba. Los chicos se vigilaban tiesos en su torno — y unos se acariciaban las pelotas debajo del bolsillo aunque estaba prohibido embolsar los nudillos, por el temor al limo, pero se suponía que la muerte, o sea esa languidez de celadora a lo cuan larga era en el pasillo, les daba pie para ello; y asimismo, esta mujer, al caer, había olvidado recoger su ruedo, que quedaba flotando — como el pliegue de una bandera acampanada — a la altura del muslo; era a esa altura que los muchachos atisbaban, nudosos, los visillos; y ella, al entrar, vio eso, que yacía entre un montón de niños — y el más pillo, como quien disimula, rasuraba el pescuezo de la inane con una bola de billar; y un brillo, un laminoso brillo se abría paso entre esa multitud de niños yertos, en un reformatorio, donde la celadora repartía, con un palillo de mondar, los éritros: o sea las alitas de esas larvas que habían sido sorprendidas cuando, al entrar en la jaula, se miraban, deseosas, los bolsillos; o era una letanía la que ella musitaba, tardía, cuando al entrar el circo vio caer ante sí a esos dos, o tres, niños, enlazados: uno tenía los ojos en blanco y le habían rebanado las nalgas con una hojita de afeitar; el otro, la miraba callado.

Amelia

y la que vio caer al novio, con el frenillo ensangrentado, el glande: quisiera que reapareciera: el glande, ese frenillo de color marrón, como de chocolate, que tascara: el estribo — de aquellas tempestades — y por ello, se disfraza de madre — y sale a los balcones — en el balcón terraza, junto al porch — con un solero antiguo, y un bretel, estirado en la mata; y los increpa: que reaparezca o vuelva, que retorne — siempre esas confusiones — de la vuelta — en la huerta, el hortelano cava las fosas, y la azada, puntea: en la marmórea hialinidad del témpano: esa concupiscencia, esa complicidad glacial, artística: el cuello, el fino cuello, ante sus zarpas. se fue, por los jardines. y le pides que vuelva — por lo menos que manden su cadáver, envuelto en un jubón de percalina (arpillera o brocato)/ o sea que venga muerto caminando y se pare ante ti y te diga: chupala — con la banalidad que da la militancia — militancia de bñalos y ojillos, de floretes y coxas: transplatina, azuzabas la inhiesta — era la hirsuta suegra que desde unas coronas — o unas calas — movía la manivela del tatuaje: alambres y rituales. y poetisas lloronas en el vano. la puerta, al entreabrirse, por un golpe de viento, por un flato, dejaba ver la bota, el chiripá: en esos bailes — pilla — de salón, trotas y marchas. tolerada. por una tolerancia del lenguaje. o sea, que esté de nuevo ahí, en ese sillón, de florcitas inglesas, y alistada, en la mamosa tropa, lo asilaras: en esa embajadas de la caña — y el tempo del oviedo. En medio de ese ritmo de pavanas — paraván — pavoneas. en el cruce del clásico. que vuelva. que sea él mismo y no otro. que no trolo —y dado por el cable, que se enganchara por atrás, el nombre — ni brisco. sino que lo devuelvan enterito, con su ferocidad de caracol babeante y fijo. fijeza de la horqueta. jugaban al ahorcado en las mesas — colombianas — de un bar: y de repente — penis! — le piden que se identifique: y él dice: soy eslava, llamen al cónsul húngaro. pero éstos eran búlgaros, no albanos. y así se lo llevaron — prendido a unas caronas — y a lo sumo que me den las maneas que han hecho con su barba — de unitario. eso, por cajetilla. y aquesto, por judío. banal, banal la pinta de su glande. no era otra la excusa de ese pólder donde te embalsabas. como una vieja austríaca. de vueltas al florero, a la metralla. recuerda, enjuta, sus filosas nalgas: ahí le clavetearon — eso es lo que se tapia. y pululas, hecha una madre ebria, en esas listas, de presos y de muertos. escapada.

(de su libro inédito Alambres)

NINI BERNARDELLO

Fragmentos de RETABLO

Cómo fue y era, inerte y roja quemando en una esfera de luz entre muertos y cruces de metal herrumbrado, afuera y adentro, todo igual de sangre y luz, porque había luz de ojos de alma, miradas suplicantes, la mamá perfecta del cariño, mamá y dulce en el horror de decir leche, leche, saliva que desciende y me busca y me retorna y me descontrola y me devuelve azul, cerrada, niña demolida, suspirando entre el vaho de la muerte y los túneles de las iglesias. Cómo decir mamá o papá, fantasma entre la niebla, muerto andrajoso golpeando mi cabeza, mi corazón azul y yo debajo y arriba, perpleja muda, lloraba, aquí, ayer.

Cómo fue y era un sueño de puertas cerradas guardando muñecos dulces con mi rostro y mi nombre empapelado diciendo, murmurando: ma-má ma má a a a a ah

Que vuelva sobre mí tu carnatura tu doblez, tu revés, tu devuelta tu arma grito en la noche, estás ahí, estás aquí llegando levemente, luciérnaga encendiendo rincones de estampas doradas y nácar quebrado, y el agua, agua del agua cubriendo mi vida viviente. A solas con ellos me quedo. Y ya no escucho, comprendo entre palabras lo que mamá papá me dicen escupiendo.

Voy levantando círculos de luz hacia arriba o hacia abajo, voy en redondo aspirando aspirando, velada por tu muerte, sembrada de tus horrores, animal quejumbroso entre paredes, ataúd hermético guarida de mi corazón encerrando, aspirando venenos de amor, volviendo en leve vuelo asfixiada

asomo

Y retorno entre velas y estampas, velos y leches y dientes en la sonrisa a esconderme en el espejo que me mira y mira.

⇔

Este fue un verano interminable dormía desnuda bajo las estrellas y mi cabeza olvidaba mi propia vida una mano abrió la noche y te vi frío, casi verde, babeante, llamándome Nino, Nino

cordón de aceite y leche bordado sobre la cama, las medallas de plata de la santa y las vírgenes entre velas rojas y el viento ardiente levantando nuestra casa

la madre, novia muerta me lamía el corazón y yo sufría por tu amor oh muchacho melancólico

mientras te sonreías mirándome me enamoré eternamente

oh dulce babbo mi bachoni

(de su libro Malfarío, de reciente aparición: Ed. Ultimo Reino, 1986. N. B., artista plástica, docente y poeta, reside en Río Grande, Tierra del Fuego, desde 1984.)

JOSE ROSAS-RIBEYRO

Tú no tienes rostro debajo del alumbrado eléctrico de la avenida Alfonso Ugarte:
venado que tomaste un frío sol en el otoño de la Selva Negra mientras paseabas tus
ojos de almendra por el agua lentísima de tu vida interior y tus demonios.

Luz sin dirección / resplandor necesario:

Odiseo te busca detrás del mercurio hirviendo, donde arden las galaxias y todo parece un concierto circense de caballos marinos y medusas,

te busca porque le descubriste tu cuerpo y lo dibujaste como una miniatura con la delicadeza de un maniático anatomista.

allí, en Lima, 1973, cuando cruzaste avenidas anchas como viejos apellidos para llegar a los helados y los helados se convirtieron en cataratas de café que se dirigieron hacia ti y te hicieron pasar de la existencia consciente a la existencia azarosa.

Roca de Torre-torre, piedra de Brancussi modelada por el mar y encontrada por niños que aún construyen castillos en la arena: pasaste rápidamente de la vida azarosa a la vida natural

y tus manos se convirtieron sucesivamente en gatos pequeñísimos y en ratoncillos de experimento inoculados de ternura:

manos que corren sobre la piel como conejos afrodisíacos y la traspasan acariciando las vísceras y bañándose en sangre como en un sacrificio azteca:

esas mismas manos te construyen muñeca-de-comic / máscara de teatro / gorda de arcilla por cuyo sexo se ingresa al mundo subterráneo y casi eterno de las estalactitas donde el placer estalla como una bomba abandonada en un parque.

La vida natural te condujo a la sexualidad por el camino de tu cuello

y tu sexo esperó como una canasta llena de pan caliente y fiestas de duendes

y tu boca se entreabrió como un buzón de cartas invisibles donde arden fogatas de pino y eucalipto:

un territorio encendido, pero puro bacilón.

Odiseo te encuentra dibujándote en los muros y modelándote como un pequeño edificio de nubes y viento

y tú encontraste a Odiseo abandonado a los delirios azules de una borrachera purito bacilón también:

con aguardiente

(J. Rosas Ribeyro nació en Lima, Perú, en 1949. Reside en París desde 1977. Este poema pertenece a su libro *Curriculum mortis*, Ediciones del Correcaminos, París, 1985. Edición bilingüe.)

NOTAS DE LOS AUTORES

PEDRO GOMEZ VALDERRAMA: Nació en 1923 en Bucaramanga, Colombia. Ha sido consejero de Estado, Ministro de Educación y Embajador de Colombia en la Unión Soviética. Ha publicado libros de poesía, cuentos, ensayos y novelas. Su trabajo sobre el *trovar clus* en Ezra Pound y la traducción de "Cerca de Perigord" han sido tomados del libro *Los infiernos del jerarca Brown y otros textos*, editado por la Fundación Simón y Lola Guberek, Bogotá, 1984.

EZRA LOOMIS POUND: Nació el 30 de octubre de 1885 en Hailey, Idaho, Estados Unidos. Murió en Venecia, Italia, el 2 de noviembre de 1972.

SUSANA ROMANO: Nació en Córdoba, Argentina. Publicó *Verdades como criptas*, Premio Luis de Tejada 1980. Los poemas que publicamos pertenecen al libro inédito *Males del Sur*: Reside en Heidelberg, Alemania Federal, desde 1982.

MARCELIN PLEYNET: Nació en Lyon, Francia, en 1933. Desde 1962 y durante más de 10 años fue secretario de redacción de la revista *Tel Quel*, dirigida por Philippe Sollers. Ha publicado numerosos ensayos sobre literatura y

pintura. Entre sus libros de poesía mencionamos *Provisoires amants des nègres* (1962), *Paysages en deux suivi de Les Lignes de la Prose* (1963), *Comme* (1965, los tres de Seuil). El "collage" que publicamos es el estado inicial de un texto publicado con el título *Stanzas* (Seuil, 1973), trabajado a partir del *Orestes* de Eurípides, de Esquilo, de Bataille. Apunta hacia el asesinato de la madre (aquellos a lo que están vinculados todos los objetos) y la explosión de la lengua manifestándose en todas direcciones, posiblemente. Fue, además, su aporte al Coloquio Bataille, realizado en Cerisy la Valle, Francia, en 1973. La traducción pertenece a José Sarret Grau y está tomada del libro que recoge las ponencias y debates del coloquio, *Bataille*, Editorial Madrágora, Barcelona, 1976.

JUAN GUSTAVO COBO BORDA: Nació en Bogotá, Colombia, en 1948. Actualmente es el Agregado Cultural de la Embajada de su país en Buenos Aires. Ha publicado numerosos libros de ensayos y poesía, los dos últimos en Buenos Aires: *Todos los poetas son santos e irán al cielo* (poesía, 1983) y el libro de ensayos compartido con María Julia De Ruschi Crespo y Ricardo Herrera, *Usos de la imaginación* (1985, ambos de El imaginero). El ensayo que publicamos era inédito.

La ilustración de LA PUERTA pertenece a la obra de teatro *Las otras aventuras del Dr. Froktis*, creación colectiva del Grupo Los Tricota (Luis Roffman, Graciela Paola, Francisco Redondo y Alicia Tealdi). En escena, Graciela Paola y Francisco Redondo.

OTROS LIBROS RECIBIDOS

Tessie RICCI: *A través del cristal* (Amaru) — Daniel GUTMAN: *Plenitud del vacío* (G.E.L.) — Inés ARAOZ: *Ciudades* (De la hoja, Tucumán) — Elizabeth AZCONA CRANWELL: *El mandato* (Torres Agüero) — Julio HUASI: *Asesinaciones/Matria mía azul/Comparancias* (Hernández) — César BANDIN RON: *Dominios naturales* (Gaglianone) — Arturo CARRERA: *Mi padre* (De la Flor) — Nahuel SANTANA: *Barra Letra Hombre* (Xul) — Alberto MUÑOZ: *Acordeón a piano* (Filofalsía) — Alejandro CALABRESE: *Apo-calipsis* (Helguero-Villalba) — Ricardo H. HERRERA: *Retrato del poeta*; Hugo FOGUET: *Nafragios*; Inés ARAOZ: *Mikrokosmos* (los tres de El imaginero) — Adelina LO BUE: *Línea de fuego*; James NEILSON: *Los hijos de Ariel*; Arturo CAMBOURS OCAMPO: *Literatura y estilo* (los tres de Marymar) — Oscar PORTELA: *Memorial de Corrientes* (Tiempo, Corrientes) — Miguel Angel VIOLA: *Las bestias contra el cielo* (Carrá) — Daniel TKATCH: *Nada*. Escrito de memoria (Del autor) — Oscar DEL BARCO: *Infierno* (Puebla) y *Variaciones sobre un viejo tema* (Caldén) — Manuel MARTINEZ NOVILLO: *Una cuchara bajo la máquina de escribir* (Nuevo Extremo, Tucumán) — Carlos BARBARITO: *Teatro de lirios* (Fund. González Gattone) — Julio ACOSTA: *Pequeñas cobardías* (La lámpara errante) — Luis Eduardo ALONSO: *Las Indias* (Mascaró) — Odysseas ELYTIS: *Oda a Picasso* (Agón. Trad. Nina Anghelidis Spinedi) — Santiago KOVADLOFF: *Ciertos hechos*; Christian KUPCHIK: *Kamikaze o Las Memorias del Mortal* (ambos de El lagrimal trifurca, Rosario) — Roberto JUARROZ: *Poesía vertical* (separata de Cuadernos Hispanoamericanos) — Francisco MADARIAGA: *Tembladeras de oro* (plaqueta de El búho encantado, Rosario) — Néstor GROPPA: *Eucalar celeste, Lapacho rosa* (Bue-

namontaña, S.S. de Jujuy) — Laura CERRATO: Ensayos sobre poesía comparada; Norma MAZZEI: Por nuestro abismo hacia el alba; Héctor PRILUTZKY: Los sueños calcados al día; Carlos ESTEVEZ: Oral; Natán LAZER: Esta posesión de ti; Mario J. FRANCO: Cancionero herético; Arturo CUADRADO: Ola indecisa (los siete libros de Botella al Mar) — Héctor ALVAREZ CASTILLO: Amatasta (El barco ebrio) — Guillermo MARTINEZ YANTORNO: Isla de Pascua de Resurrección (Del autor) — César TIEMPO: Poesías completas; José GOBELLO: Las letras del tango tintero) — Roberto AGUIRRE MOLINA: La Señora Virgen (Delanada, Santa Fe) — Luis Carlos ROMANELLO: Despertá Cipriano; Matilde LAURENZA: El Pilaboli; Blanqui Omar de LUDUEÑA: Conjeturas; y la antología A media luz, integrada por 23 escritores (los cuatro libros editados por Amaru) — Rodolfo ALVAREZ: Pensamientos amputados (Salido, Junín) — Roberto LAHERA: Canto esencial (La cigarra) — Luis Alberto SALVAREZZA: De los orígenes ardientes (Baha'i) — Andrés FIDALGO: Panorama de la Literatura Jujeña y Breve toponimia y vocabulario jujeños (La Rosa Blindada) — Osvaldo POL: Sustancia y accidentes (Cármina) — Raúl HAMSA: Las huellas ajenas (Del autor, Córdoba) — Romilio RIBERO: Tema del deslindado (Alción, Córdoba) — Aldo PARFENIUK: Lo perdido (Fund. Arg. Poesía) y Filosofía del poema (Caligrama, Córdoba) — Grupo Cultural Mediterráneo (Araujo, Hamsa, Minardi, Parfeniuk, Romero, Silva y Tantera): Antología (Carlos Paz, Córdoba) — Antología de Garro Aguilar, Arévalo, Jaeggi, Cabral y Vargas: Raíz y Palabra (Córdoba) — Julio REQUENA: De la mente y la nube (Córdoba) — Omar A. DAGATTI y Alejandro SCHMIDT: Tajo en la piedra (Villa María, Córdoba) — Alejandro SCHMIDT: Las bienaventuranzas y Elegías y epitafios (Villa María, Córdoba)

REVISTAS RECIBIDAS

Escrita 6 y 7 (Avda. Colón 767, 1ro. E, 5000-Córdoba) — Mascaró 3 (CC 2055, Correo Central, 1000-Buenos Aires) — Cortatopacios 9/10 (CC 85, 1686-Hurlingham) — Soco Soco 1 (Filial SADE Río Cuarto; Sobremonte 1081, 5800-Río Cuarto, Córdoba) — Kulturatura 1 (México 1532, 3er. piso; 1097-Buenos Aires) — Pliego de Poesía 1 (Av. de Mayo 665, 6to., 1084-Buenos Aires) — Revista de las tierras planas 5 (Victoria 257, Ceres, y Gaboto 595, Rosario de Santa Fe) — Nuevomundo 7 y 8 (Uruguay 16, Of. 43; 1015-Buenos Aires) — Amaru 19 (CC 33, 1824-Sucursal Lanús Oeste) — Nuevas Letras 16 (Av. Las Heras 2126, 11o. A; 1127-Buenos Aires) — Identidad 12 (Cerrito 134, 2000-Rosario) — Nueva Sión (Junín 267, 1026-Buenos Aires) — Oasis 8 (Salta 4080, 1636-La Lucila) — Sporádica 2 (Italia 493, 3100-Paraná, Entre Ríos) — El Perchero 8 (Alvear 1970, 1650-Villa Maipú, San Martín) — Ambito Literario 2 (Salas 337; 1424-Buenos Aires) — Empresa poética 2 (Federico Lacroze 1816; 1426-Buenos Aires) — Educoo (por una educación alternativa) 4/5 (Acuña de Figueroa 872; 1180-Buenos Aires) — El Chucho 1 (Zapiola 1742, 1ro. A, 1426-Buenos Aires) — Movimimo 7 (Pje. Villa Juncal 2426, 2do. piso; 1417-Buenos Aires) — Xul, signo viejo y nuevo 7 (CC 179, Suc. 53, 1453-Buenos Aires) — La danza del ratón 7 (Pje. Renacimiento 2791, PB. A, 1278-Buenos Aires).

REVISTAS RECIBIDAS DEL EXTERIOR

DE CHILE: *La Castaña* 4 (Ediciones Tragaluz, Almirante Simpson 7, Sociedad de Escritores de Chile, Santiago); *Contramuro* 14 y *Devista* 1 (Casilla 4532, Correo 2, Santiago). DE COLOMBIA: *Golpe de Dados* Vol. XIII Nro. LXXV (Apart. aéreo 5778, Bogotá). DE COSTA RICA: *Repertorio Americano* X-1 y 2 (Instituto de Estudios Latinoamericanos, Apdo. 86, Heredia). DE MEXICO: *La Gaceta* 177 (Av. Universidad 975, Col. del Valle, Deleg. Benito Juárez, 03100 México D.F.); *Plural* 167 (Reforma 12-505, Centro, Deleg. Cuauhtémoc, 06600 México 1, D.F.) DE VENEZUELA: *Hojas de Calicanto* 14 (Quinta Calicanto, 1ra. Av. bis entre 9na. y 10ma. Transversal, Altamira, Caracas); *Ko-Eyú* 37 (Apart. Correos 18.164, Caracas 1012 A). DE BRASIL: *Dimensao* 11 (Rua Quintiliano Jardim, 64; Caixa Postal 140, Uberaba). DE ESTADOS UNIDOS: *Enlace* 3/4 (65-06, 110 Street, Forest Hills, New York 11375). DE ESPAÑA: *Hora de poesía* 38 (Virgen de la Salud, 78; Barcelona 08024); *Empireuma* 2 (Lavatorio 1, 2do. Dcha, Orihue-la, Alicante); *Sa Roqueta* 21 (San Rafael, 146; 4to.; 07008 Palma de Mallorca); *Manxa* 28 y 29 (General Rey, 10; Bloque IV, 1ro. D, 13001-Ciudad Real); *Orchilla* 7 (Apart. 1008, Santa Cruz de Tenerife); *Calandras* 3, 5 y 6 (Trinidad, 4; 2do; 45002-Toledo). DE HOLANDA: *América Joven* 43 (Postbus 23367; 3001 KJ Rotterdam). DE FRANCIA: *Poésie* 2, 5, 6 y 7 (Maison de la poésie: 101, rue Rambuteau, 75001 París).

Circe CASSETTES

CIRCE 2001: Dúo de Guitarras "Islas" (Gustavo Margulies - Paul Stringa)

"Cuaderno de trabajo '82-'84": Preludios y Fugas IX y XVII del primer libro del "Clave bien temperado", de J. S. BACH (transcripción del Dúo Islas); L'Encouragement Op. 34, de Fernando SOR; Cuatro Micropiezas, de Léo BROUWER; La Vencida es la Tercera, de Gabriel SENANES; Parió Varón, de Daniel CURTO; Diseños 1973, de Jorge LABROUVE.

Una grabación poco frecuente en el género de la guitarra de concierto local. Se aprecian las virtudes de ejecución, la musicalidad y la seriedad estilística de estos excelentes guitarristas argentinos.
Martín Müller (Diario LA NACION)

Y los milagros siguen sucediendo. Contra los agoreros de la chatura cultural, hay gente que está haciendo cosas que valen la pena. Esta cassette de Islas lo remarca. Tanto la interpretación como las simpatías temáticas muestran que estamos ante un conjunto que se las trae. El sonido es de bella y pareja coloración con singular flexibilidad en la dinámica y el fraseo.
D. Molina (Revista EL PORTEÑO)

No es común que un dúo de cámara interprete tanto fugas barrocas como milongas contemporáneas en un mismo registro. El dúo Islas lo hace con un sano desprejuicio, respetando y enriqueciendo el clima de cada obra. El virtuosismo está al servicio de la música, protagonista de este registro.
(Revista PLAYBOY)

Gustavo Margulies y Paul Stringa son, guitarra en mano, artistas de primera categoría, jóvenes virtuosos que desdeñan el mero exhibicionismo. Con saludable desprejuicio, abordan un repertorio amplio en épocas y procedencias. Así, Bach, con sus desafiantes problemas de fraseo y ornamentación, son volcados con el mismo rigor estilístico que Labrouve, cuyo desarrollo exige el dominio de un vasto abanico de recursos instrumentales.
(Revista ACCION)

El dúo Islas presenta un atractivo repertorio desarrollado con gran musicalidad. Cada obra parece haber sido madurada en su estilo. (Diario TIEMPO ARGENTINO)

Margulies y Stringa tienen 25 y 24 años respectivamente. Y además de la calidad de la interpretación, sorprenden por el repertorio. Estamos seguros de que les va a interesar mucho a los amantes de la guitarra.
A. F. (Revista HUMOR)

Calidad e inteligencia.

(Revista PLANTEO)

DUO DE GUITARRAS
ISLAS
GUSTAVO MARGULIES - PAUL STRINGA
Cuaderno de trabajo 82-'84



CIRCE 2002:

Carlos Costa, guitarra.

Obras de Léo Brouwer, Carlos Costa, Arturo Gervasoni, Jorge Tsilicas, Jorge Labrouve, Jana Obrovská.

CIRCE 2003:

Dúo de Guitarras "Islas"


Obras de Gabriel Senanes, Roxana Kreimer, Léo Brouwer, Leo Masliah, Jorge Labrouve, Esteban Klisich, Beatriz Aragor (e.p.).

CIRCE 1001:

Luis Borda Quinteto.

Circe: Av. Juan B. Justo 3167,
(1414) Buenos Aires, ARGENTINA

CARLOS
COSTA



- GUITARRA -

Ediciones ULTIMO REINO

C O L E C C I O N D E P O E S I A

Eduardo Alvarez Tuñón	LA MEMORIA Y EL VIENTO
Edgar Bayley	VIDA Y MEMORIA DEL DR. PI y otras historias
Rogelio Bazán	ENTERRANDO MIS MUERTOS
Diana Bellessi	DANZANTE DE DOBLE MASCARA
Luis Benítez	MITOLOGIAS / LA BALADA DE LA MUJER PERDIDA
Enrique Blanchard	FUNCION DEL VENTRILOCUO // IDOLO DE NIEBLA
Ana Becciu	POR OCUPARSE DE AUSENCIAS
Mirtha Defilpo	DESPUES DE DARWIN // MALEZAS
Mónica Giráldez	MONTAÑA SOBRE TRUENO
Enrique Ivaldi	ROSA DE RUINAS
Graciela Maturo	CANTO DE EURIDICE
Mario Morales	LA TIERRA EL HOMBRE EL CIELO
Pablo Narral	PARA UNA FIESTA NOCTURNA
Liliana Ponce	COMPOSICION (Poesía 1976-1979)
Víctor F. A. Redondo	HOMENAJES // CIRCE, cuaderno de trabajo 1979-1984
Guillermo Roig	SUEÑO DE METALES // TIEMPO DE METALES
Carlos Schvartz	EL RITO Y EL DESEO
Mónica Tracey	CELEBRACION ERRANTE
Horacio Zabaljauregui	FRAGMENTOS ORFICOS
Diana Bellessi (ed)	CONTESTAME, BAILA MI DANZA (poetas norteamericanas)



R E V I S T A D E P O E S I A
U L T I M O R E I N O

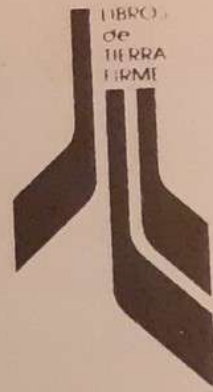
dirigida por gustavo margulies
y v í c t o r f . a . r e d o n d o

Publicación semestral.
Primer número: fines de 1979.

U. R.: Juan B. Justo 3167, (1414) Bs. As., R. ARGENTINA.
Distribuye en la Argentina: CATALOGOS, Independencia 1860,
(1225) Bs. As. En el exterior: F. GARCIA CAMBEIRO, Co-
chabamba 244, (1150) Buenos Aires, República Argentina.

ULTIMOS TITULOS PUBLICADOS:

Juan Gelman: *Interrupciones II* / Juan José Fanego: *Veredictos* / Jorge Bocca-nera: *Polvo para morder* / Daniel Freidemberg: *Diario en la crisis* / Leónidas Lamborghini: *Circus* / Alberto Pipino: *Nada por el estilo* / Francisco Madariaga: *Resplandor de mis bárbaras* / Leopoldo Castilla: *Campo de prueba* / Andrés Fidalgo: *Aproximaciones a la poesía* / María Negroni: *De tanto desolar* / Enrique Puccia: *Itinerarios y regresos* / Ulti-mo Reino: *Antología* / Víctor Redon-do: *Poemas a la Maga y Homenajes* / Laura Klein: *A mano alzada* / Alejandro Tarruella: *Funeral y otros poemas* / Raúl González Tuñón: *Todos bailan* / Jorge A. Madrazo: *Blues de muertevida* / Joa-quín Giannuzzi: *Violín obligado*.



La poesía
argentina
pisa
Tierra
Firme

DIARIO DE N. 130

POESÍA

Periódico trimestral. Invierno de 1986.

1 Información creación ensayo

¿Usted le pegaría a una mujer con un niño? —No, le pegaría con un ladrillo? Según E.E. Cummings, en este breve, eterno chiste del teatro de revistas, se resume su poética: "Soy afecto a esa precisión que crea movimiento". dice en una de sus conferencias. (Sigue en pag. 2).

JUAN ELE



En este número se publica un ensayo de Juan L. Ortiz sobre el poeta Juan L. Ortiz. El ensayo se encuentra en la página 131. El ensayo se encuentra en la página 131. El ensayo se encuentra en la página 131.

Concurso

El concurso de poesía "Tierra Firme" se encuentra en la página 132. El concurso de poesía "Tierra Firme" se encuentra en la página 132. El concurso de poesía "Tierra Firme" se encuentra en la página 132.

Allen Ginsberg 1986:
nuevos poemas y viejos amores en el Lower East End



Las memorias de Kiki de Montparnasse



GELMAN ANTICIPO DE SU PROXIMO LIBRO





YA APARECIO EL Nro. 1
ALLEN GINSBERG 1986, poemas inéditos; LAS MEMORIAS DE KIKI DE MONTPARNASSE: aventuras eróticas de la amante de Man Ray, presuntamente escritas por Alejo Carpentier; DOSSIER JUANELE, incluyendo dos traducciones inéditas que hiciera Juan L. Ortiz del poeta griego Yannis Ritsos; HUGO PADELETTI: reportaje y poemas; JUAN GELMAN: anticipo de su próximo libro; y además, información sobre RECITALES, NOVEDADES EDITORIALES y TODOS LOS CONCURSOS.

Distribución en librerías: Catálogos. Suscripción: Un año (4 números) A 10, cheques o giros a la orden de Juegos & Co. S.R.L., Uruguay 252, 3° 14, (1015) Buenos Aires.

Todo gran espíritu hace en su vida dos obras: su obra de vivo y su obra de fantasma.

El vivo habla a su siglo en la lengua que éste comprende; él, el genio, tiene en cuenta la imbecilidad; él, la antorcha, tiene en cuenta la sombra.

Mientras el vivo realiza la primera tarea, el fantasma pensativo, de noche, durante el sueño universal, se despierta en el vivo, ¡oh terror! —¿Qué?. dice el ser humano. ¿No es eso todo? —No, responde el espectro. Levántate, ponte de pie; sopla un viento poderoso, los perros y las zorras ladran, las tinieblas reinan en todas partes, la naturaleza tiembla y se estremece bajo la cuerda del azote de Dios; los sapos, las serpientes, los gusanos, las ortigas, las piedras, los granos de arena nos esperan: ¡de pie!... ¡Ven a realizar tu otra obra!

En esta obra, las ideas no tienen ya rostro humano. El escritor espectro ve las ideas fantasmas. Las palabras se turban, las frases tiemblan..., el vidrio palidece, la lámpara tiene miedo. Como las ideas fantamas pasan rápidamente, entran en el cerebro, brillan, espantan y desaparecen..., fecundan o fulminan.

La obra de día ha marchado, corrido, gritado, cantado, hablado, ardidado, amado, luchado, sufrido, consolado, llorado, suplicado. La obra de noche, torva, se ha quedado silenciosa...

¿No estás tú ahí temblando, vacilando, espantado?

¡Guárdate, oh vivo, oh hombre de un siglo, oh proscrito de una idea terrestre! Porque esto es la locura, porque esto es tumba, porque esto es el infinito, porque esto es una idea fantasma.

Víctor Hugo