



la rueda

revista de poesía
nº1 - julio-agosto de 1967

Enrique Molina: Denis Roche o un nuevo oleaje.

Poemas de Denis Roche (versión de E. Molina y A. Coyné).

Aldo Pellegrini: Poemas.

Octavio Paz: Recapitulaciones.

Francisco Madariaga: Decadencia y lamentación.

Robert Benayoun: El porvenir de Breton.

Jean-Jacques Lebel: El gran transparente.

André Breton: Perspectiva altiva.

Julio Llinás: Poemas.

Edgar Bayley: El señor Roux.

Wallace Stevens: Poemas (versión y comentarios de Alberto Girri).

Juan Antonio Vasco: Poemas.

Carlos Latorre: Adaptarse o vivir.

Mario Satz: Poema.

Leopoldo José Bartolomé: Poemas.

Notas y comentarios de Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Alberto Vinasco, Rodolfo Alonso, Carlos Latorre, Raúl Gustavo Aguirre, Edgar Bayley.



Traiga un sillón
muy cómodo
y siéntese tranquilamente
a mirar el nuevo
televisor Siam.

Venga a Siam (a cualquiera de nuestros Centros de Confort). Si le resulta difícil traer el sillón no se preocupe: nosotros le ofreceremos uno. Lo que queremos es que vea personalmente el televisor Siam, que fue premiado por su diseño en la II Bienal de Punta del Este. Pero queremos que lo vea funcionando, que lo maneje. Si lo ve, lo compra.

Siam 

Presentación

Existen direcciones diversas dentro de la poesía contemporánea. La misión de **la rueda** no es pronunciarse por una de ellas, sino mostrarlas en su contradicción viviente, en su acción en el mundo de nuestros días. Revista de apertura, amplia, pero al mismo tiempo con una definida militancia en favor de los intentos renovadores de la poesía; en favor de un ejercicio efectivo de sus implicaciones y responsabilidades.

Tendrán en consecuencia cabida en sus páginas quienes ven en la poesía una exteriorización de las fuerzas liberadoras del inconsciente; una forma de sueño, de revelación, un rechazo del conformismo, la represión y el desprecio, en todos los niveles, de las condiciones y posibilidades del hombre; el testimonio, en fin, de una experiencia, de una manera de estar en el mundo, o, acaso, una vía para la salvación y la esperanza.

Y estarán asimismo aquí aquellos para quienes la poesía es ante todo lenguaje, entendido éste como experiencia global, totalizante, donde en definitiva se resuelve la verdad de un intento poético, cualquiera haya sido su fuente de origen.

Claro está que, al enunciar estas actitudes posibles, sólo queremos indicar unos pocos puntos de referencia para ubicar algunas de las direcciones poéticas contemporáneas a que estará vinculada la revista.

No creemos que el lenguaje se origine y se desarrolle en un plano y la experiencia en otro. No hay tal dicotomía. No hay **traducción** del sueño, del sexo, del amor, de la esperanza, del odio, de la desesperación o la trascendencia. No están las palabras en un extremo y las experiencias a que se refieren en otro. Esas palabras han constituido un acto al nacer y lo siguen constituyendo para cada lector.

Y una aclaración final: **la rueda**, no por adherir a una concepción universalista del quehacer poético, habrá de ser revista de exilio y extrañamiento. La poesía más próxima, en la geografía y en el tiempo, habrá de constituir una de sus preocupaciones cardinales.

Denis Roche o un nuevo oleaje

Cet angle exprime le coin de l'oeil nécessaire et suffisant.

Marcel Duchamp

“El poeta es un hombre que sale de sí y se pone en marcha: a través de campos, rutas y muros avanza sin rodeos ni alto hacia esa “turbulencia”, ese foco de luz que atrae y dirige sus pasos”. El texto es de Jean-Pierre Richard; alude a Du Buchet, pero de inmediato nos viene a la memoria al leer la poesía de Denis Roche. En las dos recopilaciones que hasta ahora ha publicado, “*Récits complets*” y “*Les idées centesimales de miss Elanize*”, todos los poemas están “en marcha”, sus elementos circulan a gran velocidad. Todos ellos poseen una significación de movimiento instantáneo, de traslación constante a los más diversos planos de la realidad. Esa actitud de “pasaje” condiciona sus referencias y sirve de articulación a las aparentemente inconexas imágenes de cada poema.

Denis Roche nació en París, en 1937. Sin duda, con Marcelin Pleynet, es uno de los poetas más representativos del grupo “*Tel Quel*”. Aunque su escritura —voluntariamente neutra, blanca— carece de la vehemencia que anima la de Aimée Césaire o la de John-Perse, sin embargo, como la de ellos, su infancia estuvo también iluminada por el espléndido sol de torso cobrizo del Caribe, el centello del trópico con su doble vertiente de miseria y esplendor. Lo que en los otros dos es suntuosidad y violencia pasional, se convierte en él en una calidad diurna, un espacio intensamente claro donde las cosas conservan una agilidad juvenil. Su manera de confrontarse con el objeto y la naturaleza se resuelve siempre en una atmósfera de frescura y espontaneidad singulares.

En efecto, la poesía de Denis Roche posee la movilidad del agua. En cualquier lugar donde se vierta se desliza fluidamente en todas direcciones, en pos de los cambios de nivel. Está presidida por la dinámica del tránsito, de una percepción a otra, a través del espacio y el tiempo, y con una rapidez extrema. “El poema lleva en él el germen de las travesías rápidas” —señala Roche—. Pero lo que otorga un carácter específico a su poesía es que tales percepciones son activamente espontáneas, surgen en completa libertad en un determinado espacio —el poema— donde confluyen pasado y presente, lo imaginario y lo real, vivencias y fantasías, frases oídas hace mucho, o en el instante, o nunca. Ese material, sin embargo, no es un caos gratuito. Se le impone al autor como las más significativas expresiones —para él— de una experiencia. Denis Roche considera al poema como el relato completo de un “momento”, pero “de un momento multiplicado por todas las incidencias que comporta el avance del mismo en medio de las circunstancias de creación y de “sucesión” de los versos”.

Ahora bien, con el sentido estructuralista frecuente en el grupo “*Tel Quel*”, el poema, al mismo tiempo, se concibe como un sistema cuyas referencias se interrelacionan y que, además, se compone de versos, es decir, “de líneas que comienzan todas con mayúscula”, las cuales, aunque parecieran carecer de importancia, constituyen elementos rítmicos dentro del sistema. Al contrario de la retórica clásica donde cada verso contiene un concepto cerrado, estos

de Denis Roche sólo existen como unidades de un compás, los sucesivos tiempos de un oleaje interior. Es su medida lo que importa. De ahí que llegados a una determinada extensión de sílabas se corten aún en mitad de una palabra.

La realidad exterior, el mundo de las apariencias inmediatas aparece siempre en primer plano en esta poesía, de la que todo hermetismo está excluido y a la que no vacilaríamos en calificar de realista, como oposición a fantástica u onírica. Aunque se volatilice en destellos hay en ella campos, muchachas, lugares, situaciones, playas, momentos de infancia, viento, cosas. En ningún momento deja de aspirar a una objetividad total. A situarse en ese clima neutro, tan característico de ciertos autores de la “nueva novela”, empeñados en excluir todo rasgo subjetivo y donde el lenguaje es particularmente considerado como signo, en el sentido semiológico. Para Denis Roche ya está fuera de discusión si una palabra es o no poética: “Todos los problemas de la poesía se reducen a un problema de significación”. En tales poemas el lector es arrastrado a cruzar las fronteras a toda velocidad. Las nociones de tiempo y espacio de la vida corriente, son substituidas por las que rigen el tiempo psíquico, donde flotan al azar, en constante substitución —y al mismo nivel— innumerables imágenes y percepciones sin ninguna jerarquía cronológica. La imparcialidad con que el poeta las deja presentarse y desaparecer es la misma con que puede registrar las imágenes exteriores un lente fotográfico.

En esa forma Denis Roche logra “el poema sin aristas, sin hilo conductor, sin hora, sin título”. ¿Qué es este poema? La traslación a la poesía de un instante vital. Aparte de la noticia, que sigue su curso secreto o a plena luz, se desprenden de la misma las asociaciones, relámpagos de imágenes apenas entrevistas, recuerdos o cosas que se precipitan. Es lo que Denis Roche llama “abrir lateralmente el poema”: la percepción fulgurante de lo que sucede a ambos lados —o arriba o abajo— del punto de mira. No otra cosa que ese “rincón del ojo” que el genio de Duchamp ya había intuido. “Abrir el poema lateralmente. A cada principio o fin de fila ampliar el cerco eléctrico hacia una hierba cada vez más verde”...

Esa voluntad de apertura lateral —la imagen adquiere todo su carácter cuando recordamos que para Roche “el espacio-tiempo del poema es, ante todo, su lectura, y esta se produce verticalmente en la página— no puede menos que solicitar a cada instante “el cambio de paso del lector, de esa manera imperativa que es propia de las trazas del desdoblamiento”. El lector es arrancado violentamente de una secuencia a otra, se multiplican sus posibilidades de atención. Y esto por medio de dos elementos que Denis Roche maneja de modo muy personal: lo que él llama la “ocurrencia”, y la ruptura del discurso. La “ocurrencia” (en el sentido de happening o algo que sucede) es el hecho desencadenante del poema. Respecto a ella toda elección es imposible. Sencillamente se le abre paso sin forzarla en nombre de ningún interés que no sea el de su propia exigencia. Ante ella nos abandonamos a un vuelo que se inicia y cuya dirección es siempre imprevista.

Como consecuencia del mismo la ruptura del discurso se produce sin tregua, de manera a la vez abrupta e incierta. La frase gramatical parece a menudo continuar normalmente, mientras su significado ha cambiado o se ha interrumpido, sin que se distinga el lugar del corte. De pronto comprendemos que hemos cambiado el paso, que otra co-

riente nos arrastra. La atención es solicitada sin cesar en todas direcciones.

Tentativa y exploración de nuevas posibilidades de comunicación poética, la obra de Denis Roche constituye una experiencia inédita en tal sentido. No es ni el monólogo interior de Joyce, ni el automatismo surrealista —la imagen está ausente casi por completo—, ni el proceso de la libre asociación. Invocando la frase de Lautreamont "A través de los reinos de la cólera, en un momento de reflexión..." Denis Roche cede ante la "ocurrencia" y se instala en una especie de balanceo entre la absoluta vigilia y un cierto estado segundo, curiosamente vuelto, por otra parte, hacia el mundo exterior.

"Si la novela pretende ser un juicio sobre la vida, ya nadie discute a la poesía su pretensión de expresar directamente la vida, de "ser" la vida", afirmaba Parisot en una remota disputa con Benda, la gran tortuga fósil del racionalismo. La poesía de Denis Roche es así esencialmente vital, un código de connotaciones de la circunstancias, una especie de periodismo del insomnio capaz de captar el "estallido" de la percepción. Posee esa soltura espontánea de las imágenes del happening. Es también una ruptura con los valores de la cultura oficial y su tradición pseudo-racionalista en la que fingen creer, por intereses de otro orden, sus encarnizados defensores. Si algo exalta a esta poesía es su ausencia de todo intelectualismo, de todo contenido conceptual. Simplemente se la siente latir. Está viva.

Enrique Molina

Los siguientes poemas pertenecen a la serie "Aquellas que me hayan rozado en el wharf", "dedicado a las inspiradoras", y que figura en "Recits Complets".

5

Esa es la "moss" que ellos tienen que
Pisar la tierra tan lozana lozana como can-
Sancio la lozana tierra de los coconuts y de los al-
Baricoqués fue también en aquel instante cuando me
Alcanzó claramente el primer paso que yo da-
Ba hacia la carpa de Toinette Quintron
Recargar el principio de la historia silos
Propuestas de silos por los cuales serán obligados
A ser los sutiles partos del hermetismo
Clac ya partieron los comandos hábito de su
Ultimo beso extinguir procurar pero uno olvidaba
Que la duda en otra parte lucía tan lindo linda ni-
Nera ¿le gustaba ella a Dios? que le
Fuese dado decir que ella había hecho una aproxima-
ción "yo no lo he robado, es una señora vestida de
Negro quien me lo ha dado, y cuando a las dieciocho horas
Ante el Prisunic yo le he dicho ella solloza".

9

Asegura que yo no intentaba deshacerme
El atractivo poderoso de esos instantes conmovedores
Las formas concretas que ha de tomar la asistencia
Descripción de las ventajas de una casa de suelo
Eclipsado por la vegetación "que habiéndole dejado la

Elección de un beso, me di cuenta e hice seña a
Julia que dejara caer su canasta" una pequeña
Cuchara eso habría sido muy lindo para esas ninfas
Luego dando un agudo silbido traduje al
Francés la inscripción completa. Ocho nichos de ro-
Calla unos eran de opinión de instaurar un
Control a la entrada y concordaban con la hume-
dad del barrio los otros incesantemente ocupados
En mantener el orden "sería tiempo de reunirnos
Con nuestras amigas en lo de la modista, ellas saben que
Los límites de la compasión son rápidamente alcanzados".

17

Mueble pesado y fuera de moda el león se dice que él
Gustaría de ir a acostarse sin duda hay
Que ver en esto una alusión a la misión que los
Amigos de Fantine Durochet me habían encargado. Ahora
El conductor se muestra muy atento a los peligros del camino
La huella imborrable de mi tan hermoso y tan doloroso
Sacrificio obstruye completamente mi visión de manzanos
En flor (¿qué otra cosa pueden ser?) que van
A tirarse de cabeza en la negra noche volviendo
Siempre a sus manías con el mismo ahinco que
Es tan lastimoso como la mímica de las olfaciones ruido-
Sas de los pocos caballeros que me honran con su
Visita y su presencia en la mesa. Ellos no viven
Tanto tiempo y no me extraña que gasten
Viendo aves posadas sobre tortugas es eso un
Espectáculo mucho mejor hecho que el de los adoradores
De loros con engarces que hacen "floc".

19

Pues bien ahora es tiempo porque la cebolla en albóndiga
Hace derramar más lágrimas que la rata hilarante del verano
De no haberlo sabido se habrían enterado por nuestros
Favores cuando pienso que lo sabíamos justamente las
Reinas nacerán bajo vuestros dedos mientras escu-
Chéis la radio. Un jefe único un rey los historiadores, en el
"Lugar que en Francia las criadas recorren de una de dos
De tres postas a otra llevando el incendio hugoliano
En ese país de criadas saltando fosos y pantanos
Pues so color de ir a Vaucouleurs sabemos
La dominación de las pestilencias y el atractivo de la
Sonrisa de musgos más o menos bien colocados en el camino
De vuestros bellos pies cenicientos" permiso dado a Julie
De salir con Pedro mientras los turistas italianos
Escuchan admirados los comentarios del guía él
La observa sin disgusto
Pues ella es sin ninguna duda una hermosísima gansa
En la edad en que las plumas son más tornasoladas y
¿Por qué no iba a ser una hermosísima gansa con
Una tez de flores de cerezo?

Traducción de

Enrique Molina y Andrés Coyné

Todas las cabezas son combustibles

Excitado por esta afirmación el Papa abre las esclusas de su memoria. Los gobiernos tiemblan. Se intercambian mensajes sagaces. Los sismólogos arrepentidos oran para que se inicie la era de las catástrofes. Un museo de imágenes es arrastrado por un río que desborda. De pronto la imagen más bella recibe todos los honores del naufragio. Lo imprevisto permanece intacto.

Intacto pero asediado por la frialdad. Temperaturas bajo cero congelan el furor de una multitud desesperada. La imagen más bella rechaza todos los honores. Se difunde una desorientación inexplicable que invade los monasterios. Las iglesias se reconcilian mientras los mártires se embriagan. De pronto la imagen más bella es la violencia de una época en crisis. Los enanos toman sus precauciones.

Y la muchedumbre brota. Se propaga como una peste inmortal. Salpicada de sangre y sanguinaria. Angeles rapaces arrebatan las propiedades del cielo. Se produce el esperado oscurecimiento. Una lucha sin cuartel vuelve la amistad intolerable. Los mecanismos de comunicación están detenidos. Espléndidas procesiones recorren el vértigo de la noche.

Y paralelamente la realidad se despedaza. Las ciudades se desploman. Nubes de ceniza integran el mundo de las contorsiones. Una astucia aberrante busca asirse de cualquier cosa. El mercader del renunciamento se convierte en propietario de su propio destino. La inagotable voracidad de la luz disuelve la solidez de las cosas. Los espectadores perfeccionan su ceguera.

Los últimos sismólogos escrutan ansiosos el temblor de las obsesiones. Un fuego sólido se ahoga en el centro de la tierra. Una inesperada tirantez se establece entre los ebrios que se evitan cuidadosamente. La crueldad sin objeto monta su espectáculo apasionan-

te. El frío que sigue a la pasión es invadido por la curiosidad. Entonces el frío arde y su fuego se propaga a las cabezas torturadas. La realidad adquiere las características de un dolor inconfesado. Los vendedores de globos se pliegan al incendio. Los fabricantes de féretros vacilan.

Y las serenas cabezas se encienden. Entre llamas crepitan las ideas. El fuego de la intolerancia ilumina los caminos de la más estupenda enemistad. El fuego irregular de las heridas incita al buen humor. El fuego de la altivez se mezcla con la humareda de los ojos suplicantes. El fuego inexistente del amor enardece la crueldad. Se termina el ciclo de las cenizas que rechinan.

Cuando el fuego se apaga los espectadores mueren de muerte natural, y una gran turbación sigue al combate del tiempo contra el tiempo. Se confirma la inexistencia del amor. Los prelados sonríen enigmáticos. Una enorme documentación se acumula pero los testigos se niegan a comparecer. Las hormigas bullen en el interior de un sobrenatural estado de igualdad. El aire irrespirable se despliega sobre los hombres y la tierra pertenece finalmente a los vencidos.

Una nube sueña en la ruta del verano

La selva de calaveras livianas las frías caras primordiales
y las antiparras de color de asfixia
acrecientan la desmantelada alegría
la alegría de ver
la alegría de ver la ubicación de los gestos de odio la
luz engendra sus bailarines turbios
al girar la manivela surgen los gloriosos hampones
los árboles tronchados la legendaria seducción
de las reverencias
la librea de la difamación se erizan las barbas y las
patillas los difuntos
rezuman su maligna inmortalidad

¡Guerra! la multitud ofrenda sus calvas lujuriosas re-
tozan los ojos encandilados
antagonismo de los perfumes las panzas perplejas un

suave arrebol embellece el estallido de las papadas
torsos desnudos el hipo se arquea los huérfanos ensu-
cian las sedas diplomáticas
las piernas de la ilustre ramera señalan la nueva hora
fermenta la suspicacia de los gobernantes
y se propagan las epidemias de estupro las condeco-
raciones llegan tarde
detrás de los perros corre el hambre una impercep-
tible rajadura
atraviesa el difamado culto de la armonía.

¡Guerra! los rumiantes caen fulminados los ciudada-
nos libres cultivan los pasos despavoridos
los ojos vuelven sus cabezas los cerebros tienden sus
manos
los herederos del desprecio se desbandan murmullos
de complacencia
en el extremo límite de la ciudadela del asco.

Velozmente aplican el bálsamo de la muerte la inma-
culada dulzura
de una tarde a la sombra de las higueras
los culpables entornan los párpados ¡a las armas! las
espuelas dejan su marca en los altares
el fango irreverente de la pasión un olor de amoníaco
recorre las oraciones
el último trago de agua empuña su revólver el melo-
drama fuga por la ventana
sobre el negro de las prisiones brilla el verde esme-
ralda de la putrefacción de la carne.

¡Manos arriba! el hombre hermoso es feo una ráfaga
de decepciones
interrumpe la función cinematográfica la calle está
repleta
de cucarachas rodantes y chinches alcoholizadas
los gusanos leen suspiran sueñan y vierten su gene-
rosa blandura
alarma en la calles el populacho secuestra hijos de
coroneles
las madres gotean tiernamente
¡manos arriba! el hombre hermoso es feo.

Los proscriptos agitan sus toallas con pulcritud y
decoro
se evacúan las tabernas a la hora del cierre de las
almas
en el fondo de los vasos queda el orgullo un relám-
pago
de ira los expertos en la destrucción
se quitan su máscara de júbilo demasiado tarde

demasiado tarde los clérigos exasperados se arran-
can los hábitos
marchan hacia el norte reaparecen los secuestrado-
res la avaricia
impide el indispensable consumo del mal
vuelven a usarse las lanzas y se renuevan los simu-
lacros de compasión
el servicio es rápido las señoras se desnudan atentas
a la sequía
demasiado tarde ¡guerra! una nube sueña en la ruta
del verano.

Recapitulaciones

El poema es inexplicable, no ininteligible.

Poema es lenguaje rítmico —no lenguaje ritmado— (canto) ni mero ritmo verbal (propiedad general del habla, sin excluir a la prosa).

Ritmo es relación de alteridad y semejanza: este sonido **no** es aquel, este sonido es **como** aquel.

El ritmo es la metáfora original y contiene a todas las otras. Dice: la sucesión es repetición, el tiempo es no-tiempo.

Lírico, épico o dramático, el poema es sucesión y repetición, fecha y rito. El “happening” también es poema (teatro) y rito (fiesta) pero carece de un elemento esencial: el ritmo, la reencarnación del instante. Una y otra vez repetimos los endecasílabos de Góngora y los monosílabos con que termina el **Altazor** de Huidobro, una y otra vez Swan escucha la sonata de Vinteuil, Agamenón inmola a Ifigenia, Segismundo descubre que sueña despierto —el “happening” sucede sólo una vez.

El instante se disuelve en la sucesión anónima de los otros instantes. Para **salvarlo** debemos **convertirlo** en ritmo. El “happening” abre otra posibilidad: el instante que no se repite. Por definición, ese instante es el último: el “happening” es una alegoría de la muerte.

El circo romano es la prefiguración y la crítica del “happening”. La prefiguración: en un “happening” coherente con sus postulados todos los actores deberían morir; la crítica: la representación del instante último exigiría la extirpación de la especie humana. El único acontecimiento irrepetible: el fin del mundo.

Entre el circo romano y el “happening”: la corrida de toros. El riesgo pero asimismo el estilo. El héroe y el chasco, la apoteosis y el chasco, el rito y la costumbre.

El poema hecho de una sola sílaba no es menos complejo que la **Divina Comedia** o **El Paraíso Perdido**. La sutra **Satasahasrika** expone la doctrina en cien mil estrofas; la **Eksaksari** en una sílaba: **a**. En el sonido de esa vocal se condensa todo el lenguaje, todas las significaciones y, simultáneamente, la final ausencia de significación del lenguaje y del mundo.

Comprender un poema quiere decir, en primer término, **oírlo**.

Las palabras entran por el oído, aparecen ante los ojos, desaparecen en la contemplación. Toda lectura de un poema tiende a provocar el silencio.

Leer un poema es oírlo con los ojos; oírlo, es verlo con los oídos.

En los Estados Unidos está de moda que los poetas lean en público sus poemas. La experiencia es equívoca porque la gente ha olvidado el arte de oír poesía; además, los poetas modernos son escritores y, así, “malos actores de sus propias emociones”. Pero la futura poesía será oral. Colaboración entre las máquinas parlantes, las pensantes y un público de poetas, será el arte de **escuchar** y **combinar** los mensajes. ¿Y no es esto lo que hacemos ahora cada vez que leemos un libro de poemas?

Al leer o escuchar un poema, no olemos, saboreamos o tocamos a las palabras. Todas esas sensaciones son imágenes mentales. Para sentir un poema hay que comprenderlo; para comprenderlo: oírlo, verlo, contemplarlo —convertirlo en eco, sombra, nada. Comprensión es ejercicio espiritual.

Duchamp decía: si un objeto de tres dimensiones proyecta una sombra de dos dimensiones, deberíamos imaginar ese objeto desconocido de cuatro dimensiones cuya sombra somos. Por mi parte me fascina la búsqueda del objeto de una dimensión que no arroja sombra alguna.

Cada lector es otro poeta; cada poema, otro poema. En perpetuo cambio, la poesía no avanza.

En el discurso una frase prepara a la otra; es un encadenamiento con un principio y un fin. En el poema la primera frase contiene a la última y la última evoca a la primera. La poesía es tiempo circular: nuestro único recurso contra el tiempo rectilíneo contra el progreso.

Obra abierta y obra cerrada son modelos ideales, no realidades. Para consumarse, el poema hermético necesita la intervención de un lector que lo descifre. El poema abierto implica, asimismo, una estructura mínima: un punto de partida o, como dicen los budistas, un “apoyo” para la meditación creadora del lector. En el primer caso, el lector **abre** el poema; en el segundo, lo completa, lo **cierra**.

Abierto o cerrado, el poema exige la abolición del poeta que lo escribe y el nacimiento del poeta que lo lee.

La moral del escritor no está en sus temas ni en sus propósitos sino en su conducta frente al lenguaje.

En poesía la técnica se llama moral: no es una manipulación sino una pasión y un ascetismo.

El falso poeta habla de sí mismo, casi siempre en nombre de los otros. El verdadero poeta habla con los otros al hablar consigo mismo.

La poesía es lucha perpetua contra la significación. Dos extremos: el poema abarca todos los significados, su significado absorbe todas las significaciones; el poema niega toda significación al lenguaje. En la época moderna la primera tentativa es la de Mallarmé, la segunda, la de Dadá. Uno se propone crear un lenguaje más allá del lenguaje; el otro, destruir al lenguaje con el lenguaje... En ambos casos el lenguaje triunfa.

Dadá fracasó porque creyó que la derrota del lenguaje sería el triunfo de la poesía y, sobre todo, del poeta. El surrealismo afirmó la supremacía del lenguaje sobre el poeta. ¿Qué afirman o qué niegan los poetas jóvenes?

La actividad poética nace de la desesperación ante la impotencia de la palabra y culmina en el reconocimiento de la omnipotencia del silencio.

No es poeta aquel que no haya sentido la tentación de destruir el lenguaje o de crear otro, aquel que no haya experimentado la fascinación de la no-significación y la, no menos aterradora de la significación indecible.

Entre el grito y el callar, entre el significado que es todos los significados y la ausencia de significación, el poema se levanta. ¿Qué dice ese delgado chorro de palabras? Dice que no dice nada que no hayan ya dicho el silencio y la gritería. Y al decirlo, cesan el ruido y el silencio. Precaria victoria, amenazada siempre por las palabras que no dicen nada, por el silencio que dice: nada.

Crear en la eternidad del poema sería tanto como creer en la eternidad del lenguaje. Hay que rendirse a la evidencia: los lenguajes nacen y mueren, todos los significados un día dejan de tener significado.

¿Y este dejar de tener significado no es el significado de la significación? Hay que rendirse a la evidencia....

Triunfo de la palabra: el poema es como esos desnudos femeninos de la pintura alemana que simbolizan la victoria de la muerte. Monumentos vivos, gloriosos, de la corrupción de la carne.

Enamorado del silencio, el poeta no tiene más remedio que hablar.

La palabra se apoya en un silencio anterior al habla—un presentimiento de lenguaje—. El silencio, des-

pués de la palabra, reposa en un lenguaje —es un silencio cifrado. El poema es el tránsito entre uno y otro silencio— entre el querer decir y el callar que funde y anula, querer y decir.

Octavio Paz

Decadencia y lamentación

Creo únicamente en los terrores y separaciones que establece la poesía (la única legisladora real) en su rápido y permanente combate en el desprecio y en la destrucción de las deformidades, corrupciones y asesinatos de toda índole y de toda procedencia que se practican en nuestras Sociedades Contemporáneas, pero sin concesiones ni interrupciones en la absoluta libertad de su naturaleza.

Un poco a la luz de estas magníficas y siempre actuales palabras, sirvan estas líneas de homenaje a dos poetas que tuvieron absoluta razón final:

“La poesía es una espada fulmínea, siempre desnuda, que consume la vaina que pretende encerrarla”.

(Shelley, “Defensa de la poesía”)

“De la vida entusiasta del proletariado en lucha y de la vida asombrosa y desgarrante del espíritu librado a sus propias bestias, será inútil, en mi concepto, querer formar un solo drama, cuando son dos dramas distintos. Que no se espere de nosotros, en este terreno, ninguna concesión”.

(André Breton, “Defensa de Maiacovsky”)

¿Breton?: Homenaje a la fiereza luminosa de una resistencia que acertó, combatiendo hasta su muerte contra todas las expresiones y productos del conservadorismo de una decadencia típica de alma de cobre pálido, gimiendo siempre hacia la derecha; pero, también combatió, lúcidamente, contra las expresiones y productos de los espíritus mutilados por los poderes: divididos, fragmentados, mal enamorados, gimiendo desde una pseudoizquierda oficial.

Doble homenaje, hoy, que los más jóvenes y mejores creadores transitan más libremente, recuperándose —inexorablemente— de la influencia de una retórica de epigonía mediocre y purulenta, tan lastimosamente practicada por todos los seudopoetas oficialistas de la baja Democracia, o ‘canalocracia’, al decir de Rubén Darío, por un lado; y, recuperándose —inconteniblemente— de los efectos del bajo terror y de la esterilización producidos por la fiscalización ejercida por cualquier tipo de nueva burocracia (¿eterna usurpadora y deformadora de los poderes revolucionarios?) por el otro lado; y, entre estas dos brutalidades con poder represivo, toda la gama coreográfica de los ignorantes y aficionados de buena voluntad, siempre dispuestos para el aplauso de las pobres “suertes” de los ocultismos dominicales seudopoéticos de las querellas de la **putulencia** de los publicadores oficiales, por un lado; y para el aplauso de las lamentaciones, nada revolucionarias, de los simplificadores y niveladores por la base de un mal llamado “arte social”, torpemente reaccionario, de empobrecido realismo, casi siempre, por el otro lado.

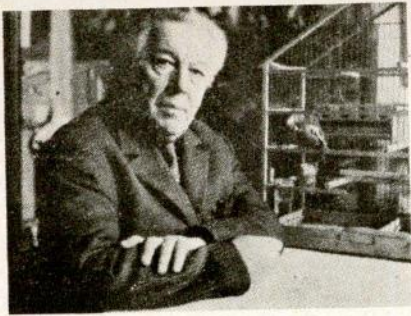
El verdadero poeta ha perjudicado siempre a los dogmas, a las iglesias de toda índole, a los oficialismos artísticos o políticos, con su aptitud de absolutamente revolucionario natural, completamente moderno. No he creído nunca en los atrofiados poetas de mezquinas desgracias, insensibles al gran trago humano de lo justo y de lo violentamente enemigo de las miserias, las humillaciones y las explotaciones modernas. Pero tampoco he creído nunca en los mistificadores titulados “humanistas” o “sociales”, del humanismo y realismo y populismo vulgar, lamentador, declamadores inapetentes.

Los primeros: artistas a medias, desencantados o cínicos conservadores contempladores de los suplementos dominicales, enfermos de lejanas dolencias menores arrastradas del Siglo Diecinueve (no el de los alemanes del romanticismo, ni el de Rimbaud, Lautreamont o el anarquista Mallarmé y otros dadores de vida) ignorantes del nuevo tiempo, delicadezas a veces auténticas, pero mendicantes, sin defensa. **Los segundos:** ideólogos-literatos inferiorizadores de las grandes ideas políticas, filosóficas, sociales que pretenden representar; en el fondo siempre conformistas y, seguramente —en el estricto sentido de la palabra— los más irreales. Con la deplorable irrealidad propia de todos los negadores del espíritu poético del hombre.

Pero el poeta, a pesar de todas las presiones a las que se pretenda someterlo, para utilizarlo, es siempre

EL QUE CONVIENE a la Sociedad humana, por su empujón realmente favorable, porque trabaja libremente —y a nivel de la pasión— contra sus mercaderes y sus asesinos, para mantenerla siempre unida a la naturaleza y a los colores del amor. Y en este sentido, todos los esfuerzos y los terrores que la poesía pueda ejercer, en lo profundo del movimiento de lo relativo, la Sociedad sí se lo merece.

Francisco Madariaga



El porvenir de Breton

La luz a su tiempo, que le fue escatimada; pero el reino de la noche está fuera del tiempo y del espacio.

Novalis

Entre los numerosos testimonios, unos sinceramente emocionados e inspirados, otros redundantes y apresurados, que saludaron la partida de Andrés Breton, se ha hablado mucho de su rigor, de su intransigencia, de su autoridad. Muy poco se ha dicho de su encanto.

Es sin embargo esta última condición lo que explica todo, su influencia sobre el azar, su captación directa de los grandes acontecimientos del espíritu, la inmediata seducción de su pensamiento y de su verbo. Ese encanto operaba a distancia, forzaba siempre las cerraduras. André se abría enteramente, ofrecía su confianza, su estímulo y su complicidad a todos los que despertaban su simpatía. Era un contacto intuitivo, irrazonado y generoso, del cual muchos aprovecharon desvergonzadamente, pero que él no rechazaba jamás, contando con inagotables reservas de calor. André, que se lo sepa bien, siempre ha aterrizado únicamente a los imbéciles: su cortesía era risueña, jovial y provocadora. Le gustaba poner a prueba la independencia de sus interlocutores, porque, detestando las adulaciones, apreciaba que llegando el caso se supiera también resistirla. Entonces, tesoros de tacto y de delicadezas se desplegaban sin excluir el humor, y mucho menos el juego, un incansable fluir de su seriedad y su curiosidad.

La movilidad de su percepción, las exigencias de su entusiasmo lo empujaban a ejercer sobre cada aspecto de lo cotidiano una facultad de análisis llevada a su último límite, a apostar todo donde otros andaban con tanteos y precauciones. Si no toleraba de sus compañeros de ruta ningún desfallecimiento moral, era por un legítimo respeto de lo absoluto y una adhesión salvaje a los pactos que habían sellado. Y todavía no se dice con qué emoción sabía reconciliarse, más allá de los años, cuando un impulso afectivo mayor podía todavía barrer las antiguas diferencias. Estas desmesuras en saldar una cuenta, esta integridad de alto vuelo, ese carácter en el sentido inglés del término, eran una forma de frescura, o de fidelidad a la aventura.

He aquí por qué no cesa jamás de conquistar a la juventud, garante de las esperanzas y de toda superación. Jamás los más jóvenes de sus amigos tuvieron con él problemas de generación. Lo consideraban uno de ellos y se confiaban fraternalmente a él. Este círculo juvenil constantemente renovado (su correspondencia y los azares de su jornada le traían sin cesar rostros nuevos) irritaba a sus adversarios, sorprendía a los extraños y resultaba natural para sus amigos. En el cementerio de Batignolles, el 1º de octubre, oleadas de jóvenes, entre los que abundaban las parejas, venían de lo desconocido a rendirle homenaje. Unos, llegados de provincias, otros, del extranjero, que pronto volverían a partir. Era el encanto de Breton que obraba todavía, que obrará siempre.

Se me pregunta dónde está el porvenir del surrealismo. Está todavía en Breton y en todo lo que él ha sublevado, en esa tónica del corazón y del espíritu que prohíbe la dimisión, el desaliento e incluso la tregua.

Está en esas palabras que el 29 de setiembre le dirigieron unos jóvenes lioneses: "Con usted y el viento nada nos falta"... Está en ese grito, el mismo día, del poeta negro americano Ted Joans: "Hemos perdido nuestra llave... Podría ahogarme en mis propias lágrimas, pero permaneceré tan seco como el Sahara, donde vivo. Nuestra llave abría todas las puertas a un mundo mejor, pero Breton ha recorrido los cerrojos y las ha dejado abiertas de par en par. Podemos seguir adelante... Termino con una lágrima negra, negra del poder que él nos ha dado..."

Me agrada que en este día de tristeza, no de desamparo, la cólera, el rechazo perduren, y que una voz vagabunda, más allá de André Breton, llame a la libertad y el combate.

El surrealismo sigue siendo el aliado de las tinieblas. Con Bretón ellas vuelven a tomar lo que les es debido, pero al mismo tiempo lo devuelven centuplicado. Pues la noche es la madre del amor creador.

Robert Benayoun

2 de octubre 1966

El gran transparente

Helo ahí, desgarrante de impasibilidad. ¿Qué significa una crisis de asma? Desde hace tiempo respiraba mal. Falto de aire ha muerto de angustia. Sólo la eliminación de la causa de esa angustia hubiera podido salvarlo. Quizás una huelga general, una Comuna en escala mundial logrando abolir el Poder en todas sus formas. También hubiera sido preciso que **“la vida y la muerte... cesen de ser percibidas contradictoriamente”**, más bien como cambios de velocidad. En verdad, en cierto momento, el corazón y el pensamiento se detienen: es la muerte; ¿pero no es ese un estado que se puede designar de otro modo y al que, más o menos conscientemente, se lo puede buscar?

¿Por qué volver a eso? No, ¿cómo no volvería allí, a Lariboisière? Aniquilado, quiero volverlo a ver. Quiero intentar captar aún con la mirada algo de él. Su muerte en el hospital, como un viaje organizado, con todos los detalles previstos.

Intento dibujarlo, mi mano tiembla. Por la primera vez, desde hace mucho, siento la necesidad de dibujar a **alguien**, ahí, ante mí. Es él flotando en un río invisible. ¿Es ése el arroyo calumniado? ¿El océano sin profundidad?

El ha cambiado. Ayer por la tarde reflexionaba, no quería ser molestado. Más tibetano que nunca. Su frente estaba fría, dura. Yo había colocado sobre las flores la imagen del cráneo azteca en cristal de roca. Hoy, no solamente su barba ha crecido un poco, sino que parece quebrantado. Su mirada, aunque firme, ya no es la misma. Alguien ha deslizado en el bolsillo de su pijama, sobre el corazón, la imagen del cráneo de cristal. Lo llevará consigo. Es la partida del Gran Transparente.

¿Qué decir de un hombre a quien se ha amado apasionadamente durante quince años, con quien el contacto afectivo directo jamás ha sido interrumpido a pesar de las querellas y las transmisiones defectuosas? En la calle Fontaine ambos convinimos en la conveniencia de ese contacto, frente a su casa, en oportunidad de nuestra última conversación. En mayo último, con motivo de nuestras dificultades con la policía, su apoyo nos ayudó a mantenernos firmes. ¿Pero es posible considerar a este hombre objetivamente? Concerniéndonos de muy cerca a través de sus escritos y sus gestos, pero más aún por su manera de sentir, lo veo como el único capaz de encarnar la idea de justicia —aunque no siempre infalible, sin apelación— a tal punto que como mucho de los suyos me he sorprendido a menudo en trance de preguntarme qué pensaría él de tal acto, de tal decisión a veces íntima. Un amigo me ha escrito y con implacable lucidez me dice que ahora hay que saber pasarse sin el “padre”.

Breton y Peret están enterrados en el cementerio de Batignolles, que bordea la calle Saint-Just.

Ha sido por un formidable andamiaje de contradicciones como su pensamiento moral ha contribuido a esa incontestable grandeza moral que fue la suya. Sus contradicciones, de un rigor ejemplar, llegaron a ser las del Surrealismo. En la cumbre del andamiaje, o bien en sus cimientos, estaba el instinto de muerte y sus prohibiciones.

Pienso en la trampa arcaica, pero a menudo mortalmente eficaz, de la organización o de la institucionalidad de los movimientos revolucionarios. Pienso en el abismo interplanetario de la locura que es el único “cuadro” dentro del cual puede desarrollarse, al abrigo de toda censura, una actividad creadora auténtica. Se trata de no caer allí, sino de avanzar paso a paso sobre la cuerda tirante o arriesgar entonces el salto de Eros y de la muerte. Pienso en Claude Figus que hizo del Arco de Triunfo una cocina poniendo a freír sobre la llama dos huevos en una sartén. Se dio la muerte, lo mismo que el gran Jean-Pierre Duprey quien, a su vez, había transformado en mingitorio ese monumento inútil. Pienso en el joven con quien me crucé en la calle esa mañana y que llevaba sobre la espalda de su saco esta inscripción: SOY LIBRE. ¿Un beatnik? No tenía los cabellos largos. Los de Breton, de Artaud, de Jarry, por el contrario, eran largos. Cabezas de planeadores:

Sería indigno de Breton que el esfuerzo de continuidad que se impone ahora tomase la forma de la imitación o de la idolatría. Ahora nos corresponde a

nosotros oponernos por TODOS los medios, legales o ilegales, oponernos al colmo de la alienación que es el divorcio entre el pensamiento y el acto. Pensar lo que se dice es ya un lujo peligroso en el contexto social donde actuar según su deseo constituye la Utopía subversiva por excelencia. ¿Cómo Breton hubiese podido satisfacerse de la perennidad conquistada por él en el dominio poético mientras ese dominio esté prohibido al hombre y tenga pocas probabilidades de dejar de estarlo en un futuro próximo? Los tiempos ya no están para el optimismo. Ciertas consignas de ayer hoy son sospechosas. La permanente necesidad revolucionaria no está en discusión, pero su técnica y su lenguaje sí debe discutirse. Ciertas fachadas se han hecho transparentes con el uso, ciertas paredes de cartón (entre la "izquierda" y la "derecha", por ejemplo) ya no engañan. Las ideas-fuerza de los años treinta no son las de nuestra generación; la era de los alucinógenos nos plantea diferentemente el problema del ser y de su soberanía. La percepción exige ser repensada en función de su tarea: la idea de realidad ya no es fija y con mucha más razón la de superrealidad. Sin embargo, ¿qué seríamos sin las soluciones aportadas por Breton a algunos enigmas fundamentales? Aunque sólo fuera para discutir las —en el caso del amor único y de cierta orientación del arte actual— las proposiciones de Breton nos han sido indispensables. Su visión del mundo, en razón de su poderosa afectividad, era incompatible con toda especie de resignación. Mientras que tantos de sus primeros compañeros han sucumbido a la industria, por gusto del Poder, como Aragón, o por gusto del dinero, como Dalí, él se ha mostrado irreductible. A ese respecto él deja un vacío inaudito, y es por eso que su relevo puede y debe ser asegurado.

Una radical trasmutación de los valores se impone, y en primer término la del valor LIBERTAD. La misma se halla en curso de realizarse, profunda y secretamente, desde siempre, pero es Breton quien volvió a ponerla en marcha:

"Hay que cambiar el juego, no las piezas del juego."

Jean-Jacques Lebel

Las palabras "Veinte años después" (¿qué decir del doble!) para la sensibilidad popular tal como se la maneja, retienen mucho más de la capa que de la espada. No sólo le hacen esperar hallar cambiados, es decir, irreconocibles, en todo caso juiciosos y calmos, a aquéllos de quienes se contaron las hazañas, sino que incluso se la apremia a admitir que en el intervalo la historia se puso a girar como una veleta, cesando de ofrecerles todo botín. De este modo estrictos límites de duración serían asignados a una intervención tal como la intervención surrealista. Más allá de los mismos el mantenimiento de la voluntad que la inspira, por parte de sus promotores, testimoniaría una insistencia abusiva. Y por parte de aquellos a quienes el engranaje de las generaciones, por estratos sucesivos, ha llamado a apoyar o a relevar a los precedentes, el acto de hacer suya esta voluntad para llevarla siempre más lejos, gracias a una nueva irrupción de savia, es sordamente considerado como anacrónico, intempestivo y a priori fulminado de inanidad. Contra estos últimos, aquellos que en todos los planos regentean la opinión, no han encontrado más segura defensa que hacer como si no existieran.

Se ha convenido en fijar en 1830 la primera explosión romántica (excepción hecha de ciertos fenómenos premonitorios: Rousseau, Sade, la novela negra, Novalis). En esa fecha Chateaubriand ha cumplido sesenta años, edad en la cual Hölderlin no hace más que sobrevivir desde largo tiempo atrás, y que está a punto de alcanzar Fourier; Stendhal, que tan lúcidamente tomara partido en Racine y Shakespeare, se acerca a la cincuentena, lo mismo que Arnim, mientras que Bertrand, Nerval, Borel, Musset, Forneret y Gautier festejan casi a la vez sus veinte años.

Cuarenta años más tarde ¿qué ha sido del Romanticismo y qué es? Hugo, en resumen, no vacila demasiado. El pensamiento y la expresión románticas han tenido tiempo de culminar y de emitir sus más lejanos prolongamientos en Baudelaire, que ha muerto. Sobre el umbral que él le entreabría, Rimbaud se yergue, con un poderío de medios hasta entonces insospechables interesando a la vida en su conjunto, mientras que Lautréamont mina proféticamente ese mismo umbral, listo a destrozarse en él.

¿Es necesario hacer observar que el romanticismo, en tanto que estado de espíritu y humor específico cuya función es instaurar en todas sus piezas una nueva concepción general del mundo, trasciende esas maneras —todas muy limitadas— de sentir y de decir que se proponen después de él y que los manuales se afanan en situar sobre su mismo plano para de este modo tenerlo por caduco (y conjurar lo que incubaba de subversivo)? Así ocurre tanto con el irrisorio “parnaso” como con el tiritante “fantasismo”, con el impresionismo o el “fauvismo”, tan “bajos de plafond” unos como otros. Más allá del tendal de obras que proceden o derivan de él, especialmente a través del simbolismo y el expresionismo, el romanticismo se impone como un **continuum**.

Continuum también, se lo quiera o no, es el surrealismo, considerado desde su origen como aventura obediente a un irresistible impulso y como proyecto con objetivo ilimitado: algunos jóvenes se descubren armados del mismo rechazo categórico hacia el “orden” impuesto y ardientemente solicitados por un llamado que llega de lontananza. Es sabido lo que fue al principio. En 1924, Lautréamont, Rimbaud, Jarry apuntan a su cenit. Desaparecido seis años antes, también Apollinaire (a despecho de las graves reservas que suscita) y Vaché, de un brillo inalterado, conservan sus poderes. El astro de Freud, que se alza sobre París con un retardo considerable —tenía entonces sesenta y ocho años— fulguraba para los recién llegados, sacando a la psicología de su rutina. Los enigmas más exigentes, los más aptos para aguijonear el apetito del espíritu, tomaban entonces el nombre de Roussel (quien, a los cuarenta y cinco años se mantenía encerrado dentro de sus maquinarias), y de Chirico y Duchamp, diez años menores.

¿Pero después? El año 1964 impone al surrealismo un margen equivalente al que postula la consideración del romanticismo en 1870. Su vitalidad es función no sólo de la profundización de sus puntos de vista e intenciones iniciales, sino también del grado de efervescencia que posee en relación a los problemas que se plantean **al correr de las horas**.

El surrealismo es una dinámica cuyo vector, hoy en día, no hay que buscarlo en la **Revolución Surrealista** de 1924, sino en **La Brèche** (1966).

André Breton

Julio Llinas

El juego que jugamos

1

Bajo los palios sofocantes del cinismo, algunas bellas bocas se devoran febrilmente.

Devoración, adoración, pequeñas muertes de pequeñas almas, caricias como llagas, manos en llamas posadas sobre un cuerpo en llamas, y ese gran ojo de savia de hombre, de sangre blanda y veloz, ese gran ojo de oxígeno naciente y de noche de las Cantáridas, será nuestro ojo en la mirada y nuestro para siempre en la corrupción de la vida y de la muerte.

¿Qué es este juego, espectador?

Realidad e irrealidad, amor y odio, piedad y venganza, vida y muerte, espectador y espectáculo, y luego, un bello hilo tejido con lágrimas de carne, vaga memoria de la amnesia, galápago del amante sin boca y boca del amante. Este es el juego en el que todos pierden, el juego que jugamos.

2

Una vez más, el viento sano y fragante nos absuelve, noche besada y asumida, noche de todos los Tormentos. El corazón da al mar. Y la invasión que aguardamos, esa garganta de lágrimas errantes, esa ciudad que avanza como un lecho de furia, esa mujer apostada sobre todos los garfios de la memoria, sobre los gestos del olvido, sobre las palabras del alcohol y de la demencia, cementerios de ojos, osarios de pupilas y miradas, juramentos como charcos de sangre. Y las hogueras del perdón, los murmullos de la piedad, la bala negra que silba como el viento en los desiertos del alma.

Pero el Vigía ha imaginado una victoria, la ha imaginado en su cuerpo, la ha proyectado en la arena de su boca, la ha masticado frente al sol.

Y hace estallar en la mañana inmensa, su carcajada de ave, su furia limpia y viril, su compromiso. El corazón da al mar. Y el mar separa sus piernas de mujer ardiente.

Una vez más, el viento sano y fragante nos bendice.

Aquel que hacía blasfemar al inocente, el que atacaba su pulmón, su paso leve sobre el agua leve, su corazón, como dos partes de una misma noche, aquel que hablaba bajo el palio de su casta, a veces, me decía:

El verdadero escándalo es amar.

Aquella que alcanzó con su inocencia toda la furia del mundo, todo el rencor de la pureza, toda la gracia del amor que nunca llega y la desgracia del amor que nunca basta, a veces, me decía:

El verdadero escándalo es amar.

Y este que hoy bebe en una noche inmensa, la soledad y la ausencia, la risa negra y el orgullo blanco, os dice:

Para el que sabe medir es el espacio.

Para el que sabe perder es la ganancia.

Edgar Bayley

El señor Roux

Un funcionario jubilado se refugia de la lluvia en la sala de espera de una empresa de pompas fúnebres. Lo saludo y cruzo la calle aprovechando la luz verde. Es el señor Roux, me digo. El mismo que aprovecha la luz verde y la sala de espera y hasta las pompas fúnebres. El señor Roux es también escultor. Claro que una escultura es casi nada. Construir una casa es más que nada. Dar órdenes, apilar ladrillos, exponerse al sol y al vino, comprarse una camisa nueva: Eso es importante. Pero la escultura crece y se hace importante cuando nos olvidamos de ella. Como la casa y el sol. Como un buenos días dicho sin prevención al señor Roux.

Un presagio

Nos pasamos de estación y tenemos que tomar el tren de vuelta. Retroceder. Y llegamos por fin a Pompeya. Junto con nosotros descienden una hermosa mujer desnuda y un señor maduro, de impermeable. Son

turistas yanquis, pero de otra época. Andamos bajo el sol, pisando los viejos baldosones. En la casa de Menandro nos aligeramos de ropa. Nos detenemos en la palestra y el cementerio. Esta es Pompeya. Las termas, Las fuentes. La vajilla. El perro. El foro. El prostíbulo está cerrado. En refacciones. Pero desde fuera se pueden ver, ilustradas sobre las puertas de las habitaciones, las habilidades de las prostitutas. El espectáculo está por comenzar. El cielo se oscurece. La puerta se abre. Entramos. El señor americano logra abrir su sombrilla. Un buen presagio.

La tarjeta

Entro en una oficina del Departamento de Investigaciones Científicas. Mi hermano me ha encomendado una gestión. Tengo que ver a un funcionario y en cierta manera participar de una investigación. Me atiende un empleado y me pide mi tarjeta. Le digo que no tengo. "Hay que tener", me responde. Y me muestra una tarjeta suya impresa en caracteres góticos. "Una como ésta, ¿entiende?" Asiento, guardo la tarjeta en un bolsillo y salgo. En la calle una señora de cierta edad me detiene y me mira con una mezcla de asombro, alegría y pena. Ocurre que le recuerdo mucho a su difunto esposo. Quedo confundido y para salir del paso le entrego la tarjeta en caracteres góticos que acaban de darme.

Wallace Stevens

Uno de los talentos más originales y refinados que haya producido la poesía norteamericana de este siglo, Wallace Stevens (1879-1955), vivió confinado en esa ambigua, y a menudo desdeñada, categoría de poeta casi exclusivamente leído por poetas y críticos profesionales, atraídos por ciertos aspectos de su obra: el virtuosismo, lo insólito y personal de sus temas, la fascinación de un tono predominantemente intelectual, y su tendencia a la abstracción. Esto último, sobre todo, fue considerado por mucha de la crítica de su época como una limitación, un cierre a zonas de la realidad que ningún poeta digno de ese nombre puede negarse a ver, pero si bien es exacto que hay poemas de Stevens cuyas intenciones y lenguaje suelen parecer propios de discursos filosóficos, y que suele tocar temas más dignos, aparentemente, de un tratado de estética o de poética que de poemas, el manejo de las ideas abstractas apunta más lejos que a la mera práctica de un ejercicio intelectual gratuito. Aquí, la abstracción implica una suerte de contemplación platónica que quiere apresar lo esencial, lo virgen y original de las ideas, se propone recuperar la idea en su estado puro mediante el instrumento de lo poesía, la **supreme fiction**, como la denomina Stevens. Pero la otra realidad no le merece menos atención, y el mundo que nos rodea es bien concreto, reflejado en la mayoría de sus poemas no solamente en forma visual, impresionista, sino plásticamente, destacando mediante una línea lírica de extrema limpieza y precisión los **valores táctiles**, para usar una terminología cara a Bernard Berenson. Y esta voluntad de aceptar y describir el mundo exterior es, en rigor, el paso inicial desde el que Stevens nos conduce al punto central de su teoría de lo que debe ser la poesía: **una exploración de las relaciones entre la mente y la realidad, de la posible diferencia entre la cosa observada y lo que la imaginación puede hacer con ella. O, también, lo que la imaginación puede agregar a la realidad.**

Desilusión a las diez

Las casas están frecuentadas
por blancas camisas de dormir.
Ninguna de ellas es verde,
o púrpura con anillos verdes,
o verde con anillos amarillos,
o amarilla con anillos azules.
Ninguna de ellas es singular,
con escarpines de lazo
y cintos de abalorios.
La gente no irá a soñar
con mandriles y caracoles.
Sólo, aquí y allá, un viejo marinero,
borracho y dormido con sus botas,
caza tigres
en rojo clima.

Stevens llama realidad al campo donde opera la poesía, entendiéndolo por ello no solamente el mundo físico sino las cosas como son, **as they are**, y el proceso incansable que las mueve. Pero esas cosas se nos imponen, en primera instancia, como una rutina a la que podemos resistirnos mediante un acto de la conciencia, una toma de conciencia que se logra gracias a la imaginación. O sea que la imaginación, además de cumplir en el poema la función de incorporar lo irreal, **lo que no está allí**, para conectarse con la experiencia que da origen al poema, tiene por objeto **transformar la realidad en conocimiento**; toma de conciencia de la realidad, de lo que ella encierra de contradictorio y de violento oculto por la apariencia y la rutina. En "Desilusión a las diez", tema de sentido fácilmente captable, es interesante ver cómo ese mecanismo de la imaginación frente a la realidad está sabiamente aplicado. Por un lado, las blancas camisas de dormir que usa el hombre común en casas comunes, con tan poca individualidad como sus ocupantes, casas donde las luces se apagan juiciosamente a las diez de la noche, y donde los sueños no pueden ser ni extravagantes ni fantasiosos. Por el otro, la noche fuera de esas casas, en lugares menos ordenados, con gentes capaces de vivir la realidad **como es**. El marinero borracho, dormido con sus botas, realmente **caza tigres en rojo clima**, es realmente capaz de tocar las cosas, no solamente sus apariencias.

El hombre de nieve

Se debe poseer un espíritu de invierno
para observar la escarcha y las ramas
de los pinos encostrados de nieve;

y haber tenido frío durante largo tiempo
para contemplar los enebros erizados de hielo,
los rudos abetos en el distante resplandor

del sol de enero; y no pensar
en ningún dolor en el sonido del viento,
en el rumor de unas pocas hojas,

que es la voz de la tierra
llena del mismo viento
que sopla en el mismo desnudo paraje

para el que escucha, el que escucha en la nieve,
y, nada en sí mismo, contempla
esa nada que no está allí y la nada que está.

Al igual que "Desilusión a las diez", "El hombre de nieve" pertenece a "Harmonium", libro inicial de Stevens que abunda en ascéticos poemas sobre la vacuidad, desnudos, destinados a expresar ideas, aunque los sentimientos también jueguen en ellos un papel. El **hombre de nieve** encarna el espíritu invernal, mira la realidad imbuido de ese espíritu, y su conclusión es que está contemplando una **nada que**

no está allí y la nada que está. Una nada parecida a la de la abstracción matemática, más desalentadora —ha señalado W. Y. Tindall—, que la que persiguieron otros grandes poetas, más vacía que la oscuridad y la privación de Eliot, quieto en su asiento, al extremo de cuya vía negativa hay un coro de mártires y de vírgenes. Este paisaje, el espectáculo del invierno, demasiado intenso y negativo como para enfrentarnos con él de manera absoluta, por así decir, no es en Stevens una presencia aislada. Como no lo son las menciones a las distintas estaciones del año, muy importantes en tantos poemas y aun en los títulos de sus libros (“Transport to Summer”, “The Auroras of Autumn”), aunque tal vez las preferencias del poeta por la desnudez total, uniforme, sin colores, del paisaje invernal corresponden a su necesidad de aprehender una belleza esencial, directa y al mismo tiempo terrible; escueta, tan despojada que lo contenga todo, tan completa que podamos extraer de ella todas las cosas posibles. En los poemas del tipo de “El hombre de nieve”, Stevens se preocupa de que el que habla responda animadamente a lo que el paisaje de la estación sugiere. Un acuerdo que se traduce no sólo en matices del sentimiento sino —especialmente—, en las observaciones del poeta sobre la realidad. Si comparamos “El hombre de nieve” con “Poésie Abrutie”, pongamos por caso, un poema de línea similar, aunque más descriptivo, se entenderá con claridad esa actitud. “Poésie Abrutie” transcurre en febrero, donde si bien el **gelid Januar has gone to hell** todo es aún monótono y triste, aún hay hielo y nieve. Pero empieza a percibirse, no obstante, una imprecisa movilidad en los arroyos, en el parcial disolverse del hielo, que anticipa la estación próxima, el comienzo de un cambio que es minuciosamente registrado por la imaginación. Y por el contrario, en “El hombre de nieve” nada de eso ocurre, el dominio del invierno en su plenitud es absoluto, y la imaginación y la mente caen bajo ese dominio. Ningún cambio las distrae, ni siquiera son distraídas por sugerencias humanas, y observan el paisaje en un estado de paralelismo entre lo interno y las condiciones del mundo exterior, un mundo que es cambiante por definición pero que en ese instante del invierno que el poema quiere expresar ha alcanzado la inmovilidad de lo eterno.

Dos figuras en la densa luz violeta

Tanto valdría ser abrazada por el portero del hotel
como no recibir del claro de luna
nada más que tu húmeda mano.

Sé en mis oídos la voz de la noche y de la Florida.
Emplea sombrías palabras y sombrías imágenes.
Oscurece tu lenguaje.

Habla, todavía, como si yo no te oyese hablar,
pero hablaste para ti perfectamente en mis
pensamientos, concibiendo palabras

como la noche concibe en silencio los sonidos del mar,
y con el zumbar de las sibilantes
compone una serenata.

Di, pueril, que los milanesos se acucillan en el palo de la tienda y duermen con un ojo observando las estrellas que caen detrás de Cayo Hueso.

Di que las palabras son diáfanas en un azul absoluto, son claras y son oscuras; que es de noche; que la luna resplandece.

Nunca abandona Stevens su casi obsesiva preocupación por lo real, lo real que es “sólo la base, pero es la base”, y hacia lo cual debe “volar la imaginación para dar cuenta de las cosas tal y como son”, pues la imaginación “pierde vitalidad cuando deja de adherirse a lo que es real”. Esta preocupación se objetiva, preferentemente, mediante datos muy concretos, a veces bajo la forma de nombres geográficos —en “Dos figuras en la densa luz violeta”, Florida y Cayo Hueso—, que con sus sugerencias de paisaje, clima y colorido, de que se vale Stevens para crear analogías, nos ubican de lleno en la atmósfera y aun en el asunto del poema. Asimismo, en “Dos figuras en la densa luz violeta” las referencias concretas, sobre sonidos, sobre el brillo de las estrellas y de la luna, traducen las gradaciones internas de la situación. Son signos alegóricos con determinadas significaciones; son lo real, como base y punto de referencia para el sueño, y son también pormenores de ese sueño. Si bien en Wallace Stevens son muy frecuentes los poemas característicamente líricos e impresionistas, no lo son tanto aquellos donde el tema del amor es tratado como en “Dos figuras en la densa luz violeta”, sin implicaciones conceptuales, irónicas o de otra índole; como un estado emocional del que el paisaje es contorno y materia.

de: El hombre de la guitarra azul

I

El hombre inclinado sobre su guitarra,
un sastre de mala muerte. El día era verde.

Le dijeron: “Tienes una guitarra azul,
tú no ejecutas las cosas como son”.

El hombre respondió: “Las cosas como son
en la guitarra sufren un cambio”.

Y entonces le dijeron: “Pero toca, debes hacerlo,
un aire que nos trascienda y que a la vez sea nosotros,

un aire en la guitarra azul
de las cosas exactamente como son”.

XVIII

Un sueño (por así llamarlo), en el cual
pueda yo creer, frente al objeto,

un sueño ya no más un sueño, sino una cosa
de cosas verdaderas, como la guitarra azul,

en ciertas noches, después de un largo rasguear,
se consagra a pulsar los sentidos, no los dedos,

pero los auténticos sentidos, como cuando desfloran
el brillo de los vidrios. O cuando llega el alba,

como la luz de un reverbero de escollos
emergiendo de un mar que fue.

XIX

Que pueda yo reducir el monstruo
a sí mismo, y luego ser yo mismo

frente al monstruo, ser más que una parte
de él, más que el monstruoso tañedor

de uno de sus monstruosos laudes, no estar solo,
sino sojuzgar el monstruo y ser

dos cosas, las dos juntas como una,
y tañer al monstruo y a mí mismo,

o mejor, para nada mí mismo
sino a él, a su inteligencia,

y ser en el laud el león,
ante ese león encerrado en la piedra.

XXII

La poesía es el tema del poema.
De esto nace el poema y a esto

vuelve. Entre ambos extremos,
entre origen y retorno,

existe una ausencia de realidad,
las cosas como son. O así parecen serlo.

¿Pero son distintos? Es una ausencia
lo que al poema da la verdadera

apariencia, verde de sol, rojo de nube,
tierra que siente, cielo que piensa.

De estos toma. Tal vez da
en universal reciprocidad.

El hecho de que el título de este extenso poema en treinta y tres partes sea el del famoso cuadro de Picasso, y de que uno de sus versos (parte XV), diga: **In this picture of Picasso**, ha sido motivo de discusión, por más que el propio Wallace Stevens contestara sobre ello de manera ambigua, en una carta sobre la cuestión a Renato Poggioli, profesor de Harvard: "No tenía en la mente ninguna pintura de Picasso en particular, ni pensé que reproducir una de sus pinturas en la cubierta del libro contribuiría a la venta de éste". Y en cuanto al significado del poema, agrega: "La intención general de "El hombre de la guitarra azul" fue la de expresar algunas cosas que me sentía impulsado a decir: 1) sobre la realidad; 2) sobre la imaginación; 3) sus interrelaciones; 4) sobre todo, mi actitud hacia cada una de esas cosas. Tal es el alcance general del poema, que está limitado al área de la poesía y no tiene ninguna pretensión de ir más allá".

No obstante, algunos pasajes fueron aclarados por Stevens; por ejemplo, la expresión **A shearsman of sorts** (un sastre de mala muerte), en la parte I, describe la postura del que habla en el poema, inclinado sobre sí como un sastre trabajando en una prenda. En la parte XVIII, al final del último verso nos encontramos con la expresión **a sea of ex** (un mar que fue), y Stevens observa que la intención es la de dar la idea de un mar puramente negativo, y de allí el sufijo **ex**. Del tercer fragmento que hemos traducido, la parte XIX, Stevens se detiene en el verso que comienza diciendo: **In face of the monster** (frente al monstruo), aclarando que ese monstruo es la naturaleza, a la cual desearía reducir, gobernar, subyugar, adquirir sobre ella completo control y usarla libremente para sus propósitos como poeta. "Quiero ser naturaleza bajo la forma de un hombre, con todos los recursos de la naturaleza: quiero ser el león en el laud", dice en la misma carta a Poggioli, agregando: "Quiero, como hombre de imaginación, escribir poesía con todo el poder de un monstruo igual en fuerza al monstruo sobre el cual escribo. Quiero que la imaginación del hombre sea completamente adecuada al rostro de la realidad".

En conjunto, y como lo insinúan las esquemáticas observaciones de Stevens. "El hombre de la guitarra azul" desarrolla el problema de las relaciones entre el arte y la realidad, pero son enunciados que no tienen, a nuestro juicio, un carácter meramente especulativo. Cualquier lector atento puede percibir que lo que allí está en juego es, más que conceptos, una tensión espiritual a través de la cual el poeta trata de aprovechar todos los recursos que la inteligencia y la sensibilidad ponen a su alcance para expresar una verdad, objeto esencial del poema, y los movimientos sucesivos en la búsqueda de esa verdad. Por otra parte, versos como: **la poesía es el tema del poema. De esto nace el poema y a esto vuelve. Entre ambos extremos, entre origen y retorno, existe una ausencia de realidad, las cosas son como son...**, constituyen por sí mismos una cifra de la lírica stevensiana, traducen el estado del poeta frente a su objeto, su verse forzado a cantar la imposibilidad última del canto.

Versión y comentarios
de Alberto Girri

Hay que pagar

Para los balleneros de Caracas

Pare el funicular
pare en el aire
sobre los pinos pare
sobre el viento del santo
pare
y santigüese
y pague

Y pare el tren del sur con su lepra del siglo
y pare
con su renguera de jodido
y pague
con sus nudillos blancos
pague

Pare el jinete del llano
sofrene compadre
pare
y como está su mercé
y pague

y pare la piragua en la piedra
en la angostura pare
y amarre patrón
y pague

y pare la carreta en el puente
y pare en el vado
y pague

y pare la mano estibador
pare la lingada que reventó
pague
el café que no bebió
pague el trigo que no comió

pare
pague
pare en sus pantalones caídos
pare en su charco de sangre
pare en su tumba
y pague carajo
pague

Prohibido pasar

No se puede pasar por aquí no hay puerta no hay
llave no hay más que la roca y la baba y no hay
nada que hacer

y no hay más que signos y símbolos y cercos y ceros
y caries y cáscaras y cofres y corchos y curias
y culpas y no hay nada que hacer

no nada que engendre ni pára ni ruja ni ría ni mate
ni ordeñe ni trepe a los árboles ni escupa en el
río ni cuelgue el teléfono ni limpie la baba de
no hay nada que hacer

ni los barcos ardiendo de música ni los gallardetes
del sexo ni el jabón de los parques ni la televi-
sión de la jungla ni la nuca de pelo ni nalgas ni
vértebras ni dos mil millones de cepillos de dien-
tes no hay nada que hacer.

No se puede pasar por aquí ni desnudo ni negro ni
occiso ni arcángel ni a tiros ni fantasma ni en-
fermo ni un jueves ni a gatas ni ahora ni nunca
ni nadie ni hay nada que hacer.

No nada ni el cuerpo maniatado hasta los ojos podrá
sacar de los bolsillos una gota de sangre para el
peaje ni el alma enredada en sus tripas encuentra
la cédula ni el espíritu con su ojo enrojecido da
luz ni la familia se moverá un centímetro de su
retrato de las Bodas de Oro de la Edad de Oro de
nada de la conquista del espacio para nada de la
civilización occidental por nada de la Producción
en Masa de NO HAY NADA QUE HACER

La cabaña en la playa

Para Beatriz Hernández

Vuela el viento en el mar
arde como el pelo de mi amor
cuando sonríe al mar
como el verdín de sus pestañas en el mar
el humo de sus manos en el mar

Y allí estaba
mojada y pelinegra
con las piernas cruzadas
con los pechos chiquitos
y la risa en la cara

El mar entró por la puerta
yo salí por la ventana
me corrió por la arena
y me alcanzó en el agua
Un jirón de su piel daba la vuelta al mundo
el agua la desnudaba

Un cesto lleno de ropa negra
una copita
llena de ropa blanca

Cabeza blanca cabeza rota
vamos a cantar
Eché una bola de agua
y nada más

Yo que me tapo de arena
y ella que no me dejaba
ni a la sombra de la teja
ni bajo la palma
ni en el manglar
ni en el uvero de playa
ni para taparse el pecho con la mano
ni para mirarse los dientes en el agua
ni para sentarse en una silla
desnuda
ni para nada

A cara o cruz
la suerte estaba echada:
davía la misma cabeza rota
blanca
vomitando la misma bola de agua
De puntillas
empezó a girar:
las vendas se le soltaban
Detrás de la duna
la manta mojada

Las palmeras huyen detrás de nosotros
como los refugiados del frente
de guerra vistos desde el tren
de prisioneros

Estaba amaneciendo en la cabaña

Y vino el tractor, vino el café de la
madrugada, vino el capitán del puerto,
vino el arpista con el arpa, trajeron
pan, pan-pan, pan flauta, pan de redondas
nalgas, partieron el cogollo de palma,
asaron el cangrejo, tocaron el arpa,
se terminó el café se terminó el pan
el mar se llevó la casa

Carlos Latorre

Adaptarse o vivir


Respirando profundamente se siente la niñez.

•
No diga: es absurdo. Sería absurdo.

•
Mató sus deseos y sus pasiones y como había matado
fue eternamente condenado.

•
Nada inhumano me es ajeno.

•
La metafísica y la ortopedia, dos ciencias afines.

•
¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿Hacia dónde
vamos? 

•
AMOR: mora, omar, ramo, roma, maor, roam, etc.
Indudablemente tiene sentido.

•
Cuando no haya puente salte sobre el vacío.

•
Entre dos ideales abrace siempre a la mujer.

•
La frase hecha debiera ser la vida hecha.

•
Dos vidas pueden ocupar el mismo lugar en el es-
pacio.

•
De dos males, el mayor.

•
Tú, El, Nosotros, Vosotros, Ellos... ¿y YO?

•
El único juego que debería prohibirse es el de las
compensaciones.

•
Así son las cosas pero así no son los hombres.

•
Para los amantes de la ley digo: sí el caos fue tam-
bién tuvo su ley.

•
Más de una mujer pueden llegar a hacer un hombre.

•
a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, ll, m, n, ñ, O, p, q, r, s, t.
u, v, w, x, Y, z: YO.

•
Nada de lo que hierve se pierde.

Si le obligan a elegir entre dos cosas opte por una tercera.

No exagere su escepticismo. Use sin prejuicio las grandes palabras: DIOS, PATRIA, HOGAR. SOFA, ETCETERA, etc., etc.

Permanece más tiempo en el agua el que se ahoga que el que nada.

¿Cree usted que tiene algún sentido? Sí, cinco sentidos.

Recuérdelo siempre: uno por uno, uno. Uno por cero, cero.

¿Para qué fecha calcula usted el Juicio Final?

Escuchadme bien, quiero decir solamente dos palabras: bonete, higo.

Dadme un punto de apoyo y me moveré con el mundo.

Dios ya tiene lo suyo, el César, también. ¿Y el hombre cuándo?

Uno por uno más uno menos uno dividido uno, siempre UNO.

Mi honor es mi sexo.

Las llamadas minorías todavía son insoportables mayorías.

Grrrrss... furstttt... tockwofff... achhhsssgg...
¿Qué le parece?

Adaptarse o vivir.

En definitiva, elegir es consentir.

Solamente se encuentran las montañas.

Quiero con las manos.

Si tiene usted tanta sed es porque en algún lugar debe haber agua.

La razón desaloja una cantidad de vida equivalente a su formulación.

Juegue con fuego.

Tenga plena inconsciencia de todo.

Lo he pensado bien y tiene usted razón: mi libertad comienza precisamente donde termina la suya, no lo dude.

Por lo menos consiga la libertad de elegir su esclavitud.

¿Cuándo comenzará la eternidad?

Respeto todas las opiniones menos la Opinión Pública.

Entendámonos bien: quiero vivir en el círculo y no en la Cruz; aunque sea en el círculo vicioso.

Lo mezquino como deseo o la mezquindad del deseo, he ahí las verdaderas miserias de los hombres.

Los poetas terminarán por imponer las Tablas de su Ley.

Acataría la ley si supiera qué ley la rige.

Búsquele cinco pies al gato, los tiene.

Madurez y experiencia: dos apodos de la cobardía.

¿El sentido de la vida? Mis cinco sentidos.

Cuando quiero algo de verdad quiero una mujer.

En la obligación de elegir prefiero el morbotipo al normotipo.

Poseo todo lo que deseo, me falta todo lo que pienso.

Bienaventurados los rebeldes porque de ellos será el reino del fuego.

Sea usted libre, ¡se lo exijo!

¿La ilusión deberá ser siempre óptica?

El hombre debe ser responsable, aceptado. ¿Pero de qué?

Se equivoca usted, créame que soy profundamente

solidario con el hombre; pero solamente cuando se subleva.

• Si es cierto eso de que hemos perdido ciertos poderes es porque nunca fueron verdaderos poderes.

• No es para tanto, es para todo.

• Cuando los poetas se animen a vivir lo que escriben, el poema ya no será más que un relato o crónica periodística.

• Escribo, no tiene usted derecho a pedirme más concesiones.

• ¿Por qué declama tanto su nostalgia por la libertad si nunca la ha conocido?

• A Dios no lo he visto orinar.

• Sí, aceptado, mi pensamiento como la mayoría de los pensamientos, es contradictorio; ¿pero qué cree usted que es el pensamiento?

• Si el amor lo exige que suceda.

• ¿Está seguro que si las cosas fueran de otro modo usted sería de otro modo?

• Por supuesto, si usted propone el amor ya no es lo mismo.

• Adoro el misterio porque no se deja penetrar y sobre todo, legislar.

• Pudiendo echar fuego por los ojos me ahorraría muchas palabras.

• Lo que más prueba el temple del hombre son sus vicios.

• Los ideales son incomparablemente más útiles que los paraguas, sobre todo si no llueve.

• El viento no se lleva nada.

• Pienso mucho más en el para qué que en el por qué.

• Adelantó 1 paso, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. Retrocedió: 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, ... Algo se había perdido.

Desesperado, alzó los brazos al cielo y así permaneció hasta que se le cayeron los brazos. (Ley de Gravedad).

• No cometa la inmoralidad de aceptar la moral.

• Es posible que de no existir soluciones, no existan problemas.

• Las razones acostumbro a elegir las por sorteo.

• ¡Basta! Cortemos aquí el hilo de mis reflexiones. ✂

Mario Satz

22 años. Nació en Buenos Aires en 1944.

Publicó en 1964 su primer libro: "Los cuatro elementos".

Integra el grupo Insurrexit.

A comienzos de 1966 inicia un viaje por América.

En Perú conoce a su esposa, la pintora Aurora Braun, en cuya compañía continúa viajando.

En Quito, Ecuador, publica su segundo libro: "Hoja de Ruta".

Crepúsculo

a Miguelo, hermano de las nieves

Somos el mismo pájaro reptil
flor hombre río;
respiremos el olor de este último día entonces
¡respiremos el olor de este último feliz día entonces!

Hemos llegado pájaro reptil
flor hombre río, hemos llegado a lamernos
los ojos la piel el hueso y ahora todo se ha tornado
como un cuero bajo el sol, bajo el ávido sol descompuesto,
embalsamado como un león, enjaulado como un león en
nuestras lámparas.

Hemos desenvuelto todo el largo de nuestra lengua
y ahora es demasiado tarde para guardarla,
hemos pulido tanto las piedras que de tanto destellar nos
ciegan.

Pero sin embargo no es así,
no es así oh flores oh reptiles oh animales, vegetales
y piedras;
sólo yo siento mi lengua petrificada como la corteza de un
árbol milenario

solo yo presiento que voy a secarme como la bella cáscara
de la fruta que fui. Que fui.

Me han llenado la cabeza de cenizas, tengo los números
¡tengo todos los números del mundo!
¡todos los números las 7 plagas del mundo!
¡Crash!

He roto los vidrios de los museos: lagartos, a vuestras cue-
vas;
perdices, a vuestro campo; peces, desovad nuevamen-
te entre los corales.

Estoy arrojando la piedra, arrojó la piedra y no oculto la
mano.
Tampoco oculto que somos el mismo: pájaro, reptil,
flor;
estoy temblando junto a vuestros cuerpos,
me duele la lengua me duele la cabeza,
porque sé que estoy muriéndome y vosotros no.

Muerto porque sé que estoy petrificándome,
lentamente, de los pies a la cabeza; tengo los pies
fríos, sin el maravilloso fuego de la tierra que calien-
te mis dedos.

¡Pero aleluya aleluya somos el mismo!

A esto estoy refiriéndome:

Mi labio es rojo y cálido como las flores
y mi piel más bella cuando descubro las escamas de la
serpiente, la pluma de pájaro entre los párpados que
se levantan para
la emigración de los ojos; emigro, crepito como un viejo
tronco
en la última hoguera de este día.

Las cenizas no son ya un cuerpo extraño,
los números han atraído más números.

Pero somos el mismo, el mismo en mi última gota de san-
gre.

Quito, octubre de 1966

Leopoldo José Bartolomé

24 años. Nació en Posadas, Misiones en 1942.

Antropólogo. Publicó en diversas revistas nacionales y ex-
tranjeras.

Su primer libro: "El ojo del can" (Ed. Losada, 1965), fue
premiado por el F. N. de las Artes.

Íntegra el grupo Insurrexit.

Actualmente prepara la publicación de un nuevo libro, al
cual pertenecen los poemas.

Tapiz

La luz te gana para perderte y el hilo de la sombra
teje una marca para encontrar luego tu figura
perdida en el oro perdida en el azul perdida
y con los rostros bañados en cal y sin embargo oscuros
quemados por el fuego de su partición así separados
se ocultan desnudos nuestros dos niños queridos
que se odian,

"oh, señores, temo ver el rostro de mis palabras
al día siguiente" dice el que hoy es
mientras el que fue vaga entre el polvo y las me-
morias;
un rostro que se nos muestra a través de sucios ven-
tanales,

un ser extraviado que nada en nieblas, un astuto rey
con cien reinos posibles en donde hay perros que la-
dran

al atardecer y también quienes esperan en las puertas
y quizás fuegos en los hogares hacia donde él cree
marchar.

No puedo esperar que el camino aquí comience
y toda belleza muerta sin saber siquiera su nombre
duerme al final como una joven muchacha pálida
Vestida de blanco ama aún sin esperanzas
la ardiente cabeza de su condenado, ciego consorte,
un astro mutilado que cae en una noche llena
de chispas y humo de tabaco.

Llamo a través de este océano de cristales trizados
siete copas rotas otros siete brindis, aquí asoma
un sol de azufre cada mañana como un león
de un gobelino hechizado y comienza a devorarme

Agosto de 1964

y tengo en una mano una espada y en la otra mi cabeza.

Una escena para el diseño
Algo más que un momento.

La historia que cuenta

¿Para qué el viaje si el río traerá mañana las mismas ramas
y los mismos hombres conocerán el vuelo de una mosca
verde y gozosa en el oro cálido de los veranos que vuelven
y su conversación ininterrumpida y la risa de sus propios
sabios minotauros escuchando el ruido al final del laberinto?
Pero la travesía que conoce la profundidad de los puertos
y las brazas para salvar el quieto amor de las arenas
y los lugares donde beber y los lugares donde amar por un momento,
es como un vino guardado demasiado tiempo sin riesgo
de que un ladrón de sueños locos lo use para dejar señal
de su carcajada o un poema en el que ya alguien descubrirá
los firmes huesos de sus pasos y la cortante flor que no muere.

Y cuenta entonces una historia cualquiera:
"estaba en la puerta de mi casa bebiendo ginebra
y tuve noticia del mar, de las cosas que ocurren en Constantinopla;
vi la furia y la llama que en alguna ciudad edificará el testimonio
y el grave silencio con que nos baña la luz que quema los atardeceres en fiebre, el filoso rodar de las lunas."
¿Y entonces? "Y entonces me acosté con las ventanas abiertas,
esperando una muchacha, escuchando el rumor de la noche,
el deslizarse de sus leones negros."

Enero de 1967

El Breton de Roger Caillois o incomprendiones y candideces

En unas páginas conocidas con el nombre de "Suplemento literario del diario La Nación" (que basan su aparición en la inexistencia de una ley que castigue el crimen intelectual) se publicó, en los días 9 y 16 de abril un largo texto de Roger Caillois sobre André Breton. Lleva como subtítulo muy aclaratorio el de "Divergencias y complicidades". De no haber sabido que Caillois carece totalmente de humor, me habría apresurado a felicitarlo por todo lo que ese título contiene de burlesco. De haber sido este autor menos ingenuo o más riguroso, el título que sin duda hubiera adoptado sería el de "Incomprendiones y Candideces". En ese texto, Caillois aprovecha la ocasión para hacer un balance de su propio "curriculum" al lado de dos individuos excepcionales: André Breton y Georges Bataille. Menciona allí su colaboración en algunas revistas surrealistas ("Le Surréalisme au Service de la Révolution" y "VVV") así como su firma al pie de algunos manifiestos (dos solamente, de carácter más bien político, que se publicaron en 1933, y de índole tan general, que uno de ellos lleva también la firma de André Malraux). No es mucho, pero lo suficiente para que Caillois considere justificada su pretensión de realizar un paralelo entre su pensamiento (sólido, seguro, inamovible) con el de Breton (incierto, móvil, inasible). Para confirmar estas diferencias cita el conocido episodio de las habas saltarinas de México: "Breton quería que uno se extasiara ante el prodigio. Yo propuse que se abriera uno de los granos para verificar si no contenía un insecto o una larva, lo que (entre paréntesis) era el caso." Este episodio revela en Caillois el desconocimiento de lo que los surrealistas llaman "maravilloso", y su confusión con lo milagroso.

Los surrealistas han establecido claramente las características de lo maravilloso: es un fenómeno, extraordinario, fuera de lo común, que provoca admiración; pero de ningún modo necesita ser inexplicable. Esta última condición corresponde a lo milagroso, que es un fenómeno absolutamente opuesto. Lo maravilloso está al alcance del hombre y existe en todo lo que nos rodea. Es todo aquello de singular que cualquier cosa presenta cuando se la sabe mirar. Para su aparición se exige del hombre la capacidad de exaltarse. Puede decirse que lo maravilloso revela la participación del hombre en el mundo que lo rodea. Lo milagroso —de existir— niega la contribución del hombre; depende de poderes que están más allá de lo humano. El hombre sólo los soportaría sin participar en ellos. Pero veamos quién es Roger Caillois, que, sobre la base de equívocos como el mencionado, intenta una desfiguración "naif" de la imagen de Breton. Uno de sus primeros ensayos se titula "El mantis religioso", que el traductor de "La Nación", con el aparente propósito de exaltar los poderes adivinatorios del lector (propósito quizás sugerido por la etimología de "mantis") bautiza con el nombre de "El manto religioso". Desde ese ensayo ha demostrado una especial debilidad por los insectos, y armado de pinzas y alfileres, con su cándido corazón de entomólogo convencido, se avalanza sobre los mántidos y las ideas, sobre las orugas y los mitos, sobre las crisálidas y lo sagrado, contra todo insecto real o imaginario, que crea indispensable desenmascarar. En esta furia insecticida revela una particular predilección por la poesía. En un libro titulado, "Les impostures de la poésie" ("Lettres Françaises", Buenos Aires, 1944) dice: "A decir verdad, siempre me he sentido más

dispuesto a combatir la poesía que a entregarme a ella. Hace mucho tiempo que los poemas que se publican son casi exclusivamente líricos, y no puedo decir que el lirismo sea de mi gusto." Y más adelante agrega: "Sospechaba que muy a menudo el escritor sólo se volvía poeta para soslayar las imprescindibles disciplinas del pensamiento y del estilo". Estos dos párrafos bastarían para dar un retrato preciso del autor, pero no puedo resistir la tentación de señalar uno más, tomado un poco al azar entre las numerosas perlas diseminadas por el texto. Así dice: "La poesía purificada minuciosamente de los méritos de la prosa y reducida cuidadosamente a sus virtudes particulares, aparecía pobre y como esquelética." Y debo confesar que un gran esfuerzo me es necesario para resistir el impulso de transcribir el libro íntegro, como admirable ejemplo de "nonsense". La pregunta que un alma ingenua se podría hacer es la siguiente: "¿Por qué tanto derroche de palabras si el señor Caillois podría decir simplemente: la poesía no me gusta?" Evidentemente no es ningún pecado y hay infinidad de gentes que lo dicen. Pero el Sr. Caillois no puede salir del paso como así: es un entomólogo serio: disecciona las ideas, les extrae toda su linfa vital, todo lo que tienen de comunicante y deja sólo un muestrario pintoresco. Con ese criterio compuso libros sobre los mitos y lo sagrado, y con ese criterio de naturalista produjo su mejor libro, "Méduse et Cie", en el que los textos sobre las alas de mariposas y sobre los ocelos pueden competir en gracia con los "Recuerdos entomológicos" de su verdadero maestro, Jean Henri Fabre.

En su artículo de la "Nación", Caillois dice: Una imagen no sostenida por una similitud identificable no es nada". Yo diría: si existe lo identificable, ¿para qué nos sirve la imagen? ¿No sería más razonable creer que la imagen nos da una visión de lo no identificable? ¿No valdría la pena creer que en eso precisamente reside el poder de la poesía? Igual incompreensión demuestra

hacia el fenómeno del automatismo, y allí llega a sugerir que Breton mistificaba. Veamos lo que dice textualmente: "La escritura automática, que preconizaba con una obstinación digna de mejor causa, pero que parecía haber practicado muy poco, si se consiente en dejar de lado las muestras, tan elaboradas, tan poco convincentes, que él ofrece en "Pez soluble (aquí nuevamente el traductor del artículo, mediante un encantador procedimiento de distorsión, cambia el mencionado título de Breton, por el de "Veneno soluble", obediendo sin duda al principio que parece regir en el "Suplemento Literario de La Nación", el de que lo malo es bueno y lo bueno es malo).

En primer término, nunca dejó de reconocer Breton la necesidad de la elaboración y ordenamiento del material automático con mira al poema. Podría decirse que se realiza una "versión poética" de ese material, tal como el psicoanalista realiza una versión simbólica previa a la interpretación psicológica. En segundo término, el automatismo no es más (como aclara Aragon en su "Tratado del Estilo") que la sistematización de la antiquísima inspiración poética, en tanto que, como procedimiento, deriva de la "asociación libre" preconizada por el psicoanálisis. Como se ve, Caillois, de un sólo palmetazo aniquila a la vez la poesía de todos los tiempos y el psicoanálisis. Es indiscutible que no puede haber mayor eficacia en una acción insecticida.

Para un espíritu saduceo como Caillois, no hay peor enemigo que la idea de vivir con pasión, sacudiendo todas las coerciones. No puede comprender que la vida sólo merece ser vivida en su más alto nivel, aquél en que la pasión exalta todas las disponibilidades del hombre. La pasión nos impulsa a los territorios de lo inexplorado, lo incatalogable, lo inanalizable. Y en esos territorios no existe más guía que la poesía. Es en esos espacios más allá del espacio donde el hombre encuentra definitivamente su verdadera razón de ser. Y esto lo justifica todo.

Y volviendo al artículo de Caillois, allí dice que le agradece a Breton el haberlo introducido en un aspecto fascinante del mundo que "da como una dimensión de misterio a la realidad"; pero inmediatamente aclara: "yo desvíe hacia la exploración, el análisis, el examen metódico". Pero lo que no aclara es que ese examen metódico, basado frecuentemente en premisas muy discutibles, no da como resultado la explicación del misterio sino la banalización de la realidad. Con lo que se transforma el don que reconoce haber recibido de Breton, en un cúmulo de desechos. Partiendo del principio de la banalización de lo existente, Caillois arremete contra los seres y las cosas, contra los mitos y lo sagrado. Con su mentalidad de naturalista arranca, seca, rotula y embalsama todo lo que está a su alcance. Entomólogo consumado, descubre que las ideas —quizás por su calidad aérea— deben ser tratadas como insectos. Sólo ve el aspecto exte-

rior, y su incapacidad de experimentar el fenómeno del deslumbramiento, lo hace renegar de toda posibilidad de que exista "un interior de las cosas", algo más allá de toda apariencia. No es extraño así que lo fantástico sea para él tan sólo un juego intelectual sin trascendencia (de ahí su predilección por Borges). Y como final, un comentario sobre el distanciamiento de Caillois del surrealismo: se vanagloria de que haya sido el único caso en que se produjo sin ruptura violenta. Pero si es lógico que el choque haya sido doloroso entre Breton y Artaud, Aragon, Tzara, Georges Bataille y Eluard, no se justifica de ningún modo que pasara lo mismo al alejarse Caillois. Y la razón debería ser muy clara para éste que parece tan apegado a la tradición, pues según las antiguas reglas de caballería sólo puede haber reyerta entre caballeros.

Aldo Pellegrini

“Libertad y otras

Intoxicaciones”

o el placer

de estar vivo

La belleza será convulsiva
o no será.
ANDRE BRETON

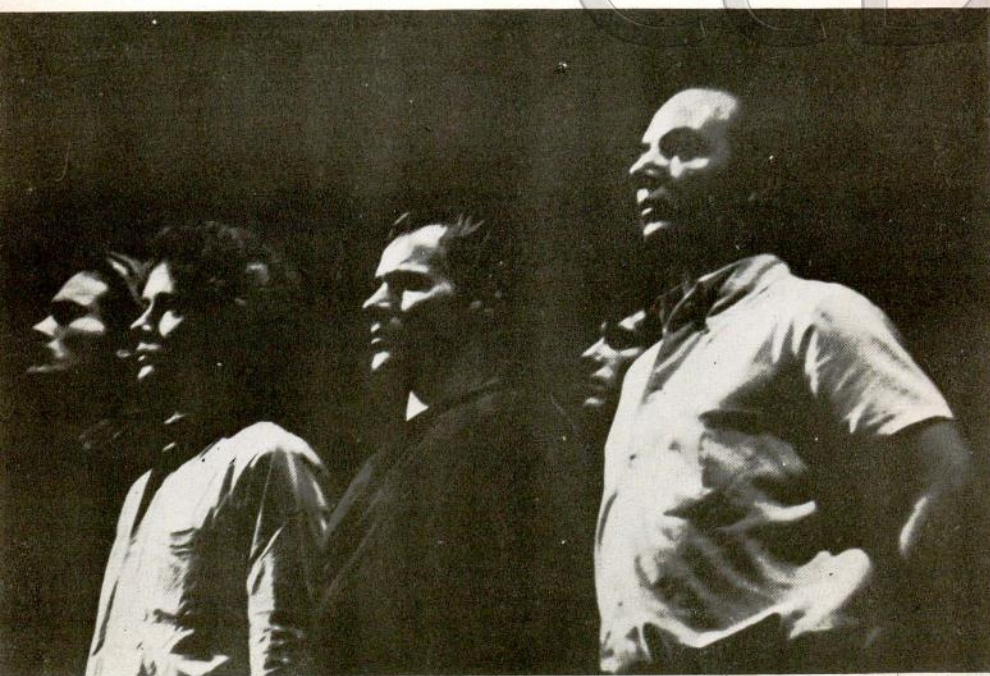
De “Ebriedad y otras intoxicaciones”, el viejo edicto moralizante que, dentro de un marco negro, presidía la noche de antes en los despachos de bebidas y los bares, existe sólo un paso, ya dado innumrables veces, para que el mismo miedo a las potencias de la imaginación y la poesía incluyera también la “libertad y otras intoxicaciones” en su reglamentación profiláctica para decoro del chiquero. Tanto en el inocuo edicto policial — agravante como todos los de su especie— como en el espectáculo presentado por Mario Trejo en el Instituto Di Tella está presente la misma situación persecutoria, aunque vivida desde el ángulo opuesto del perseguidor y

el perseguido. De la escena desborda, en efecto, un exasperado sentimiento de frustración, el testimonio, paroxístico en su más alto grado, de una cultura-chaleco-de-fuerza convertida en una inmensa cámara de asfixia de cuanto hay de dionisiaco en el ser. Tanto en el plano del espíritu como en el de la lucha social la misma violencia aparece, la misma voluntad de mutilación, sostenida por todos los poderes del Estado y de la industria cultural, los mismos gritos de cuartel, la misma destilación de obispos, la misma reja contra el rostro insumiso de toda poesía. Tal hermosa concurrencia ha logrado una insuperable capacidad de engendrar la miseria moral y la

locura. Las imágenes que Mario Trejo nos presenta en su obra, con una intensidad que surge sin duda tanto del ajuste de la dirección como de la riqueza de sentidos latentes en ellas, expresan el drama de la alienación del hombre contemporáneo, la conciencia de una ruptura entre los núcleos más íntimos de la personalidad y su contorno social. Entre el escenario y el espectador tales imágenes, desencadenadas con una crueldad que elabora una especie de angustiosa catarsis, establecen un vínculo de amor-odio, un vínculo-anzuelo, pero de anzuelo profundamente clavado y que no deja escapar. Trejo ha montado su espectáculo en torno a dos ideas capitales que constituyen la corriente central donde se funden los diversos acontecimientos de la obra: el sentimiento apocalíptico del destino y una irrisión desesperada ante los argumentos y las grandes ideas en cuyo nombre se contradice sin término la dignidad humana. Ahora bien, tales conceptos no se expresan como en el teatro tradicional, por medio del diálogo y la situación dra-

mática estructurada racionalmente, sino a través de un lenguaje capaz de captar el pensamiento primario, cuando la idea, en su proceso de formación, se orienta ya hacia su expresión lúcida, aún informada. Es el lenguaje de las imágenes.

Continuando las experiencias del Living Theatre —“el único grupo que ha tenido hasta ahora el coraje de aplicar las ideas de Artaud”, dice Lebel— y las que acabaron por tomar forma en el happening para abrir una de las más ricas posibilidades del arte de vanguardia. Trejo ha logrado el dinamismo perfecto de un lenguaje alucinatorio realizado casi exclusivamente a través de la imagen. Imágenes plásticas en acción dirigidas, al igual que la imagen poética, no a ser captadas sólo por el mecanismo lúcido del intelecto sino por todo el ser, como un estallido emocional, como las apariciones de un mundo pre-lógico. Retoma así, y lo resucita, el sentido original del teatro: el ceremonial, el rito, la creación de un foco de intercomunicación mágica, de una apertura del ser. En la sociedad primitiva la ce-



remonia es, acaso, la forma inicial del arte. "Porque en los orígenes es evidente que todos los modos de expresión artística participan de una misma necesidad y concurren hacia el mismo objetivo, que no es otro que el exorcismo, ensayo de desmultiplicación del tiempo que nos arrastra inevitablemente al vencimiento de un término" —señala Denis Roche en un texto acerca de la noción de encantamiento en la poesía—. La ceremonia, al repetirse, oficiada por el mago, por el gurú, de acuerdo a fórmulas rituales, conjura el tiempo, lo detiene, instala a quien participa en ella en un espacio intemporal, lo integra profundamente con los demás participantes. En vez de disolverse en el caos, su personalidad se conjuga en una comunidad fraternal en el interior del círculo mágico, en un poder colectivo y unánime que se opone y conjuga la despersonalización total del tiempo, la nada, la muerte.

En "Libertad y otras intoxicaciones" se hace evidente entonces una voluntad de sacralización. El espectáculo crea el círculo mágico al que hay que penetrar para vivirlo plenamente. Si bien el público no participa directamente en la acción, como sucede en el happening, es incorporado al mismo en cierta medida. En primer lugar, por la carga agresiva y alucinatoria de las imágenes y luego, cuando en dos oportunidades la frontera escenario-plata es anulada. Los pequeños puntos rojos de varillas de incienso encendidas y sostenidas en lo alto, en la más completa oscuridad, por una invisible proyección acompañada por una especie de música litúrgica mientras se desplaza en torno a los espectadores, realizan la integración escena-auditorio en una forma actuante. Lo mismo ocurre cuando los personajes son proyectados a la sala por la catástrofe y se confunden víctimas y público. La amenaza pesa sobre todos con la misma aterradora realidad.

La proyección en gran tamaño de una diapositiva —cada vez más nítida— con una larga fila de muchachos y muchachas sobre el fondo del escenario vacío, es la

primer imagen que se nos ofrece. Lentamente una fila idéntica de personajes reales se completa, frente al público. ¿Es una generación? ¿cuáles son los auténticos, los fantasmas o los vivos? ¿Son condenados? ¿Miran de frente a sus verdugos? ¿A qué tribunal? ¿Están ante el paredón? Todas las interpretaciones son válidas y cada uno escoge la suya, crea una propia. La intensidad de la imagen es proporcional a la diversidad de las alusiones que provoca.

El carácter de "poema en acción", propio del happening, anima asimismo la obra de Trejo. Poema en acción expresado en imágenes de un ritmo que participa por momentos de la danza y confina en el rito. El mundo de la alienación, con su contenido de erotismo sádico, de homosexualidad, de agresión permanente y de humillación vital, estalla de pronto en aullidos, en contorsiones, en un clima paroxístico sellado por el tic demencial, por la presión insoportable del caos. La sola lectura del texto de las Naciones Unidas sobre los Derechos Humanos resulta aquí la más grotesca, la más sarcástica demostración de la gran farsa que se juega en un plano mundial. Por el solo hecho de instalarse en ese clima tales frases adquieren una virulencia que hace saltar como monos, revolcarse, retorcerse como gusanos sobre una plancha al rojo, a quienes se atreven a invocarlas. La escena del juicio a una mujer, a la mujer, a cuanto hay de más espontáneo y tierno en el encuentro y el deseo, se halla también realizada con una intensidad expresiva excepcional.

La mutua condición de víctimas y verdugos que asumen los participantes en la escena de las torturas —la actualidad permanente de las torturas— señala una constante inconfesable del aparato levantado contra la condición humana en cualquier régimen, de izquierda o de derecha, donde alguien se atreva a contradecir el orden establecido. La última secuencia del espectáculo retoma una escena de exasperación total, de criaturas en la corriente eléctrica de la Si-

lla, de sobrevivientes una hora después del gran Estallido. Antes, un aterrorizado rostro de mujer, proyectado en gran plano, se cubre de hormigas vivas mientras se escucha la voz de Hitler y el paralizante trueno regimenterado de sus presentaciones.

Lo exaltante de la obra de Trejo es carecer de espíritu evangélico. Su acento está puesto en la exasperación, en el clima paroxístico del espectáculo. Imágenes que no apelan a la piedad sino a la angustia, a un terrorismo emocional que realiza, en los diferentes niveles de la percepción, el sentido convulsivo del teatro imaginado por Artaud. Con una exacta dosificación del "tempo" escénico esas imágenes adquieren su densidad, la insistencia necesaria para no quedar reducidas a alusiones demasiado primarias. Su elaboración reposa no en el gesto o la "composición" de un personaje como en el teatro tradicional sino en la espontaneidad encauzada, a la manera de los músicos de jazz cuando se expresan libremente sobre el hilo-guía de un tema. Lo insólito es la capacidad de comunicación en una especie de estado segundo que Trejo logra por momentos de sus colaboradores, la mayor parte de ellos simples aficionados. Una comunicación medular, de conciencia pluripersonal, pareciera desarrollarse entre los componentes del grupo, precisamente a causa de la acción que los arrastra. Algo como el destellar de una conciencia totémica cuya energía se trasmite a los espectadores con cierta angustiosa inquietud. La justeza de ritmo establecida entre los diferentes elementos, en apariencia dislocados, de la obra, confiere a la misma una coherencia esencial.

El sentido último, por otra parte, de "Libertad y otras intoxicaciones" parece inscribirse, a primera vista, dentro de los límites sombríos de un pesimismo, mejor dicho, de un nihilismo total. Pero la presión de furor que distorsiona sus imágenes niega, por su misma intensidad, tal actitud. El furor es siempre un valor positivo, la negación de los poderes del instinto de muerte, la movilización extrema de todas

las fuerzas de la indignación y la revuelta. Aquí opera como un cambio de signo del tono apocalíptico de la obra y, por ese camino, puede indentificar a ésta con el impulso de optimismo desesperado, de fe sin renuncia posible en la consigna de "cambiar la vida", de la cual el surrealismo extrajo toda su energía. Un optimismo desesperado en las virtualidades de la naturaleza humana, que es la sustancia-médula de toda auténtica poesía.

Ahora bien, es verdad que nadie —como Trejo señala— "puede creer ya que un poema salve la vida de un vietnamita". Pese a ello Trejo se toma el trabajo de realizar un poema, de llevar a la escena la poesía. ¿Por qué? Porque tal juicio es un ejemplo más de esa "estupidez de bárbaros" a que alude Baudelaire en su texto sobre las torturas.¹ largamente repetido en la obra: se hace una confusión de planos, de medios materiales y espirituales. Toda auténtica poesía, por el sólo hecho de serlo, cumple o apresura la revolución del espíritu —empresa de liberación del ser de los tabues de toda clase que cierran el paso a su plenitud— y dicha empresa no puede dejar de ser paralela a la voluntad de cambiar el mundo, aunque eso no significa la sumisión a consignas o temáticas inmediatas para cumplir tal fin. Por lo demás, puede pedirse el exterminio de los "embajadores surrealistas". Nada tiene que ver con el espíritu del surrealismo, cuyos profetas, entre los que sitúo a Sade, Lautreamont, Rimbaud y Breton, entre otros, han inspirado siempre, en su más espléndida incandescencia y con un inflexible sentido del honor, la pasión por las más peligrosas intoxicaciones: la libertad, el amor, la poesía.

Enrique Molina

(1) "La tortura es —como arte de descubrir la verdad— una estupidez de bárbaros; es decir, la aplicación de un medio material a un fin espiritual."

EDICIONES SUNDA: **Travesía**, de Gianni Siccardi, 1967; **Las Horas Libres**, de Martín Micharvegas, 1966, y **Cuerito Viejo Verde**, de José Peroni, 1966.

Los poetas son los que más se parecen a los campeones de ajedrez: siempre están trabajando sobre una materia que a cada momento parece estar a punto de agotarse. Entre todas las formas de expresión, la poesía es la que acusa con mayor virulencia la impronta de su naturaleza histórica. El entierro de Víctor Hugo fue para mucha gente el entierro de la poesía, que daba la impresión de haberse clausurado con él, hasta que la obra de Baudelaire o de Rimbaud vino a demostrar que la cosa, mirada de cierta manera, recién empezaba. El proceso de negación es de rigor, e inexorable, en el desarrollo de la expresión poética. Una generación se realiza, ante todo, mediante el rechazo y la superación de las anteriores. Entre nosotros, la generación Martín Fierro hizo las exequias del modernismo y la del Cincuenta impugnó a la vez, a la del Cuarenta y a la Martín Fierro.

Ahora bien, todo poeta que no puede empezar por aniquilar a sus padres, vive en permanente propensión al suicidio. Los poetas que hacia 1950 llevaron a cabo una revisión próspera de la poesía argentina presentan hoy la apariencia, desgraciadamente, de ser padres difíciles de exterminar; quienes los continúan aceptan muchas veces una influencia directa de sus obras y, sobre todo de su actitud, una actitud más bien severa e intransigente frente al hecho de la creación. Hay, sin embargo, entre quienes empiezan a publicar hacia 1960, una búsqueda de la superación: se adjudican, para eso, un terreno que sus predecesores no habían podido o querido o creído conveniente u oportuno allanar: se trata del tema y el lenguaje habitual de la ciudad,

con cierta violencia verbal llevada a sus formas críticas y vivificado con ciertos toques escatológicos, todo lo cual fue descuidado por la generación anterior porque, pese a todos sus excesos, ninguno de ellos dejó nunca de ser apolíneo y, aun tratándose de los surrealistas, de esmerarse en sus buenas maneras.

Creo que dos grupos, sobre todo, se distinguen por este impulso a una apertura en tal sentido. Uno de ellos está constituido por los poetas allegados a la Universidad y nucleados, de alguna forma, alrededor de la obra o la persona de Eduardo Romano, pero el peligro de precipitarse en un pintoresquismo sin redención los ha hecho derivar hacia otros ámbitos cuyos límites son todavía difíciles de precisar. Es sabido que el pintoresquismo aparece cuando las proporciones de elementos que integran una realidad se desequilibran en una dirección o en otra.

Del otro grupo participan los que motivan esta reseña y que en parte nos facilitan la filiación al reunirse ellos mismos mediante las ediciones **Sunda**. De los tres poetas publicados hasta hoy, Gianni Siccardi es quien ha optado, a pesar de partir de las mismas ordenadas que acabamos de comentar, por resolver sus poemas eminentemente basado en sus tensiones líricas, en la imposición fulgurante de la experiencia poética, la cual se concreta, además, en esa forma única y exclusiva del poema moderno que se cristaliza como si agotara en cada caso la nitidez rotunda e inexorable de un soneto y que surge, aquí, de una manera imponderable o inubicable, nada más y exactamente, que de las vivencias que encierra, en su propagación desde dentro y hacia fuera.

Cada poema de Siccardi alcanza una expresión y al mismo tiempo la clausura, y la diferencia de voltaje entre las distintas partes es lo que mantiene el todo. Es a través del amor por donde se precipitan las cosas con que vivimos:

“en esta región abandonada por los otros
donde parece no haber nada sino
habladurías y perfume.”

Micharvegas, en el otro extremo, trata de violentar el lenguaje hasta un punto en que permita acumularlo todo. Recurre para ello tanto al automatismo como al culteranismo, al expresionismo como al verbalismo, en una incisiva apetencia por el caos, por lo que éste tiene todavía de orden secreto, **de vida libre oculta**. “Que no se espere de mí una cuenta global de lo que me ha sido dado experimentar en este dominio”, empieza el texto de Nadja que Micharvegas ha empleado como epígrafe, pero precisamente como afirmando todo lo contrario, es decir, la posibilidad de intentar esa cuenta global que acomete con cada capitulo del lenguaje. Lo que le interesa es asumir **el riesgo último**, eludir la fetidez, **la humedad terrible** de lo que se ha identificado con la muerte. La cuenta global de Micharvegas tal vez no llega a realizarse, porque tal cuenta no existe, pero se suma en su poesía el reconocimiento y el desborde y la exasperación, simples **historias de amor para despejar el porvenir**, de viajes

fulmineos con finalidades últimas:

“Zumbar sobre uno mismo significa quererse rescatar.”

Cuerito Viejo Verde representa la transición entre los poemas de **Travesía** y los textos de **Las Horas Libres**. La primera parte del libro de Peroni comparte con Siccardi la radiación desde un centro, la suave, drástica configuración de una verdad en estado naciente, y que es lo que a veces denominamos belleza. Con Micharvegas, en la segunda parte del volumen, tienen en común la agresividad verbal, el denuedo experimental que se propone empujar un poco más allá el marco del lenguaje poético de los argentinos. Tal vez sea Peroni quien pueda realizar esta síntesis.

No es el momento oportuno para entrar a considerar el contenido ideológico o, mejor aún, cosmológico de cada uno de los tres autores. Como lo dice el mismo Peroni en “Sólo para ejecutados”: Si se trata de hablar de poesía en realidad de lo que estamos hablando es del amor y no hay salida que sirva para hablar de otra cosa. Me ha parecido más conveniente y necesario confrontar las actitudes de cada uno de ellos ante el hecho poético en sí, como la forma que cada poeta asume para marcar a fuego con su sello, de una vez por todas, eso que todos unánimemente estamos siempre tratando de decir.

Alberto Vanasco

Entre el
silencio y
la memoria,
una voz

Hay algo tocante, emocionante, en el hecho —por cierto no poco frecuente en nuestro medio— de decidirse a publicar por primera vez un libro de poemas. No sólo porque ya resulta imposible negar esa lamentable deficiencia de público que para la poesía y su futuro pronosticara Georges Mounin en un libro reciente: "Poesía y sociedad". Hay frases que todos hemos oído alguna vez: la poesía no es **best-seller**, casi nadie lee poesía, a los editores no les interesa la poesía. Y sin embargo... Y sin embargo, la poesía está viva. Quizá más viva que nunca. O tanto como en sus mejores tiempos. Porque a pesar de que el conflicto —inmemorial— entre la conciencia creadora y el poder o el medio más o menos hostil se libra hoy con armas desiguales, no por eso deja de ser nuestra época una de las más fecundas y las más ricas en este terreno de realizaciones.

Aunque aparentemente alejada, separada, cuidadosamente apartada del público general, la poesía de hoy —o lo que esta significa profundamente— nunca ha dejado de estar presente, en el fondo del corazón y del espíritu del hombre de hoy. Aunque sólo sea como una carencia, como una dolorosa e intranquilizadora ausencia, como una rara sed, esa comunicación humana honda, completa y verdadera que sólo la poesía (entendida como el lenguaje humano más alto) puede proporcionar, sigue clavada en medio de las civilizaciones más o menos bullangueras o burocráticas en que nos toca vivir.

¿No será bueno, entonces, empezar a reconocer —aunque sólo sea para comenzar a cobrar conciencia del problema— que ese vacío (según algunos creciente) que el público pareciera hacerle al libro de poesía, se hace al

mismo tiempo —lo que es quizá más grave— a los valores que, conciente o inconcientemente, encarna la poesía? Y no me refiero solamente a la poesía escrita. Por eso, y más allá de las virtudes o defectos, específicamente literarios o humanos que un primer libro de poemas pueda llegar a tener o anunciar, el hecho de decidirse a publicarlo constituye siempre para mí una **prueba conmovedora**: la de una apuesta efectuada en circunstancias poco favorables, una apuesta nada menos que por la vida, por el diálogo, por la belleza y la verdad.

Por eso también, desde la mismísima cita (magnífica) de Cesare Pavese, con que se abre el volumen: "Sufrir es una tontería", algo hay en este libro, "La vida simple" (1), de una muy joven escritora, que logra atraer con una especial intensidad.

Es que entre la "pura memoria" y el "terrible silencio", la limpia voz de Ana Weyland va comenzando a comprender... y ha hablar. En los días compartidos, a puro sentimiento, en medio de las calles de su ciudad o bajo el techo de su hogar, entre el amor y el olvido, entre la indiferencia y la amistad, Ana Weyland ha comenzado a comprender que hay que "decir la verdad", para poder seguir "recomenzando".

Poesía honesta, poesía recatada, poesía generosa, de sí misma y de su sustento, este libro es seguramente, como lo quería Tristán Tzara de toda poesía, "una manera de vivir". Y así lo enuncia claramente la misma Ana Weyland cuando la evidencia se le desencadena: "nosotros tenemos este hoy y este mañana que descarta sucesos anteriores que hace inútiles las confesiones y las palabras llenas de significado entonces deberíamos reír porque sí

porque es bueno reír y es bueno escuchar nuestras voces diciendo nada, diciendo todo, ahuyentando el silencio".

Sí, "ahuyentando el silencio", porque de eso se trata, justamente. Y atreviéndose a enunciar el amor, el mundo, la memoria, la risa, la amistad, cierto sol, cierta calle, cuando todo alrededor pareciera —sin duda, engañosamente— confabularse en un silencio estancado, en una callada opacidad. Porque, "esto es apenas el comienzo del amor".

La "vida simple" de Ana Weyland, la complicada pero maravillosa vida que todos los días

nos sostiene, a Ana Weyland y a todos nosotros, ha ganado pues otra batalla, "ahuyentando el silencio", consiguiendo hablar, encendiendo nuevamente una luz, un libro, unos poemas.

Rodolfo Alonso

(1) "La vida simple", poemas de Ana Weyland. Losada, Buenos Aires, 1966.

DInCI

El corno de caza

(folletín crítico)

Capítulo 1

A esta altura de las cosas

La presión ejercida para imponer direcciones a la cultura y sus cultores, ambos eficaces vehículos de sustentación y propagación de sistemas tradicionales o reformistas, reaccionarios o revolucionarios, sitúan al creador en medio de un campo de batalla al que frecuentemente se ve conducido como protagonista de una movilización belicosa a la que no quisiera acceder. Mas para ello resultaría imprescindible que los dispositivos tanto de imposición como de control ideológico, no afectaran ni a la libertad, ni a la justicia, ni a la dignidad humanas, valores decisivos a los que el artista auténtico no quiere ni puede renunciar.

Atacado por los anticuerpos que la sociedad suele desarrollar con miras a destruirlo o por lo menos, a anularlo en la medida en que no acepte resumirse dentro de la estructura que busca contenerlo, o hasta que consienta en convertirse en sumiso panegirista del orden al que voluntaria o estúpidamente esa misma sociedad se somete, el creador resulta segregado, de una manera o de otra, del organismo colectivo que lo sufre como un cuerpo extraño e irritante, como una espina clavada en la carne. Esta situación se agudiza ahora más que nunca ya que estamos inmersos en un orden de cosas, en una coyuntura de hechos consumados que nos constriñen a sufrir todas las peripecias de un período de prueba, de atomización y de enfrentamiento sin resolución social ni individual inmediata, estado que nos complica colectiva y personalmente en esta sorda y a veces cruenta pugna que da origen y es consecuencia a la vez, de la angustio-

sa fricción ideológica que nos escinde hasta la dispersión, hasta el borde mismo del abismo. De esta, como de otras muchas oposiciones en las que está en juego el destino mismo del hombre y en consecuencia, del artista, suele nacer la llama de la poesía alimentada a veces por el martirio de los espíritus más justos y más lúcidos jugados en la acción, en ocasiones, por la misma hecatombe cuando las ideas y las pasiones que esos mismos espíritus contaminan, llegan a hacer pasto en la conciencia colectiva.

Pero no es propósito de estas notas incursionar en el terreno de la sociología ni de la política analizadas en su especificidad técnica, sino utilizarlas exclusivamente en relación a la incidencia que fatalmente tienen sobre el mundo y la vida considerados como únicos objetivos de todos los trabajos de la poesía en su indeclinable misión de potenciar y, de ser esto posible, destruir los precarios límites de la condición que nos limita y nos ahoga. Acción que por no someterse a los hechos tal cual se manifiestan, pretende operar sobre la generalmente mal llamada **realidad** para modificarla y trascenderla desconociendo, en consecuencia, su presunto carácter irreversible, al decir de tanto interesado en mantener un orden tradicional probadamente falso y negativo.

Consecuentes con este enfoque propuestamente restringido, nos limitaremos, por ahora, a mencionar por un lado, el intolerable absolutismo reinante en ciertos países socialistas, despotismo implacable orientado a dirigir la inteligencia y mutilar el espíritu (demasiado conocido como para

insistir en él), y por otro, en lo que concierne a las llamadas democracias liberales, a señalar la circunstancia de que, si bien es cierto que tanto el mecanismo impositivo como el represivo actúan moderadamente o por lo menos, disimuladamente, de todos modos aparece como totalmente inútil que dicho sistema y los gobiernos a que da lugar, ya sean estos representativos o autodeterminados (que también se da esta irrisoria paradoja), se esfuerzan en declamar una libertad de conciencia y de expresión, mediante las que el creador dispondría de la posibilidad de pensar y realizarse sin interferencias del poder político-estatal, aleatoria independencia en la que nadie cree a esta altura de las cosas. Y no se cree porque entre muchas otras razones, y suponiendo siempre que no existiera tipo alguno de represión o de censura, el sólo hecho de estimular determinada orientación cultural acorde con los fines y los intereses de quienes la propician, basta y sobra para invalidar tan torpe argumentación ya que se rompe el equilibrio entre las "chances" en cuanto a la probabilidad de ejercer en paridad otra distinta influencia informativa y formativa, fuera de la que es tolerada y muy frecuentemente fomentada por el equipo gobernante de turno.

Esta toma de partido, esta preferencia del engranaje por todo lo que apoye o tienda a consolidar su predominio, lo mueve a volcar en favor de sus "servidores", la totalidad de sus recursos difusores y promocionales (medios de comunicación masivos tales como la radio y la televisión, control de la producción cinematográfica a través de créditos y de incondicionales comisiones de censura, rectoría ejercida sobre el periodismo mediante el otorgamiento o no de avisos de entidades estatales y, en ocasiones, de cuotas de papel, misiones culturales al interior y al extranjero, redacción de programas de estudio en los tres niveles, designaciones claves en las secretarías de Educación y Cultura, becas y giras organizadas, ediciones de libros financiadas por organismos

municipales y nacionales, premios en dinero u honoríficos a la producción artística e intelectual, muestras locales e internacionales, y mil maneras más de incidir en la dirección buscada), todo ello en apoyo de las formas de pensamiento coincidente, limitando así y de hecho, según ya se ha dicho, las posibilidades competitivas de otras actitudes creadoras más independientes, menos afectas a comulgar con la dirección impuesta por los que al parecer omnipotentes regímenes y sus omniscientes representantes.

Y es precisamente aquí donde esta actividad **oficial** da a luz una paralela **gestión oficiosa** servida por muchos dudosos escritores y artistas que por su conformismo, su servilismo y su afán de encaramarse y difundirse, se someten a cualquier tipo de directivas expresas o tácitas emanadas del poder constituido en cada ocasión. Porque no se debe olvidar que para adherir y aún para contribuir a sostener posiciones que pretenden legitimar el afán de dominio ejercido por clases que detentan la suma del privilegio, basta, en el caso del "intelectual", con acatar las "jerarquías", consintiendo en manejar, exaltatoriamente los mitos, las normas, la moral, las convenciones, los tabúes en una palabra, los valores sibilinos mediante los que el sistema edifica la filosofía política más apta para glorificar excesos, injusticias y desmanes que, sin el auxilio de la "literatura" pertinente, no podrían aparecer ante los ojos de los incautos y los inocentes, como supuestas metas del espíritu, sino como lo que son en realidad: miserables pretextos prontos a ajustarle la cuerda del estrangulamiento alrededor de la garganta.

Este oficialismo literario y artístico así echado al mundo, evidentemente mal alumbrado, no puede dar como resultado otra cosa que el deforme cuerpo de nuestra actualidad cultural considerada no a través de las excepciones, que las hay, sino del grueso de los militantes que ven compensadas y recompensadas, aunque más no sea aparentemente, sus escasas probabilidades de al-

canzar niveles que el talento y la sensibilidad libradas a sus propias fuerzas les niega en absoluto, consiguiendo en cambio, mediante sabias contorsiones y genuflexiones, un equívoco lugar en el mundillo de la literatura, por no citar, sino una de las disciplinas más altamente pervertidas.

Digamos en descargo de esa pléyade de usuarios de la letra escrita que la mayoría de los que a sí mismos se llaman poetas, novelistas, autores o cualquier otro de los títulos que el extenso nomenclador artístico-intelectual caracteriza como integrantes del profuso elenco nativo, no cumple su "misión" por dinero, prebenda bastante retaceada por las exhaustas arcas estatales, sino por la más abstracta, espiritualizada y desinteresada "gloria artística", Meca de esa perenigración interminable que tantos cadáveres deja en el camino.

Si bien hasta aquí se ha aludido al mecanismo que genera este tipo de relación entre el medio y el seudointelectual, estas consideraciones se han hecho de manera unilateral dejando caer el peso de la culpa sobre el oficialismo político y su consecuencia, el oficialismo intelectual, y este análisis resulta en cierto modo arbitrario ya que para proceder en justicia no debe olvidarse invitar a la reunión al **empresario cultural**, por ejemplo, como asimismo a las fuerzas vivas en su totalidad, a los llamados factores de poder y a otras logias todavía más oscuras y más secretas que no por estar ausentes de la convocatoria, por ahora, dejan de actuar y de gravitar decisivamente sobre la estructura integral del orden que nos rige.

Ahora bien. Los mencionados empresarios del comercio cultural (ya que desdichadamente de eso se trata tanto en la sociedad capitalista como en la comunista, cualquiera sea el tipo de dividendos que del tráfico se extraiga), siempre están presentes en su papel de intermediarios activos, marcando a fuego el carácter que deberá tomar la obra al imponerle por un lado, los temas y el tratamiento propios de la mayor demanda, y por otro, el

sometimiento a un desarrollo atento a las reglas del juego que determinan los intereses del orden dentro del que desarrollan sus negocios.

Ellos hacen imposible la comunicación directa entre **productor** y **consumidor** del mismo modo que un acopiador de granos o un abastecedor de carnes, interponiendo entre ambos el aparato industria-comercial imprescindible para abastecer una audiencia masiva a la que no se puede llegar sin su auxilio. Nos encontramos así con que el editor, el marchand, el productor y el exhibidor teatral o cinematográfico, el publicista, los directores de radios y televisoras, los directores de revistas y suplementos dominicales y hasta en ocasión los mismos impresores, se convierten en tantos otros amos de tanto "**creador**" gregario ansioso por escalar el pináculo de la fama, aún a riesgo de quebrarse el cuello. El resultado es esa **conmovera** literatura financiada por todos esos filisteos que debieran ser nuevamente arrojados del templo a latigazos juntamente con sus redactores siervos, cómplices ambos en la falacia de pasar pornografía ideológica por arte, publicidad emboscada por mensaje, gato por liebre para el inocente paladar del desprevenido comensal.

Adviértase que el ataque que se lleva contra todas las formas de domesticidad artístico-literaria, contra todas las maneras de pensamiento entreguista, si bien supone tomar partido en favor de la rebelión permanente como única vía a transitar por la poesía, no rinde acatamiento a teorías nihilistas, ni a ninguna politización subalterna ya sea esta aristocratizante o populista, similares cancerberos del hombre, sino a esa zona del aire libre, de la vida libre, donde el tren del fervor gana espacio y distancia e infunde su fuego vivificador soplando con todas sus fuerzas sobre la llama de la libertad, fuente de toda razón y justicia, de cualquiera posibilidad de realización **creadora** capaz de arrastrar con ella a la justicia y al amor integrando así la única trilogía que puede asegurar al

hombre el total cumplimiento de su destino humano y sagrado.

Mas, desafortunadamente, son muy pocas las individualidades y los grupos de poetas **resistentes** lo suficientemente invulnerables al canto de sirena que atrae hacia el linde del menor esfuerzo y de la mayor "gloriosa", que de algún modo hay que llamarla. Pero los hay, y sintiendo y pensando y obrando de manera menos mansa y complaciente, ponen el grito en el cielo, negándose a pactar con los solícitos defensores del "statu-quo" cultural, como con cualquier sistema o consigna que pretenda sobornarlos o domesticarlos.

Y es gracias a tal irreductible actitud que se consiguen algunos éxitos que, aunque parciales, no dejan de irritar y hasta de asombrar a los celosos celadores de

las "buenas costumbres intelectuales" y de la paciente y sacrificada "tradicción cultural-nacional".

Entre estos jalones que ayudan a sostener el optimismo y el esfuerzo de los irredentos rebeldes, puede contarse el tonificante triunfo alcanzado en su momento por los artistas plásticos en general.

Pero esto es tema para un próximo capítulo de este folletín cacería que se me ocurre inacabable.

(Continuará)

Carlos Latorre

DInCI

De París viene **Margen**, "revista de literatura en lengua castellana" en la que colaboran escritores latinoamericanos residentes en esa ciudad. El Nº 1 trae un editorial donde se recoge la idea de Carlos Fuentes de que somos países en los que el lenguaje ha sido corrompido "por una estructura vertical propia del mundo religioso llevado a la vida pública", de que "hay un carisma teológico del poder en América Latina, y el lenguaje del poder es parte de ese carisma", de que "asistimos a la acción de un estado tecnocrático, de un poder que opera en las sombras, que consume sus actos sin consulta popular de ninguna especie y que sólo se hace presente a través del verbo". (De acuerdo, excepto en cuanto a lo del "estado tecnocrático", que ojalá existiese, lo que ya sería un progreso...) Siguen dos reportajes a Vargas Llosa. Según él, hay "una verdadera revolución narrativa en América Latina", mientras que "la literatura europea atraviesa una crisis de frivolidad y esto ha favorecido la difusión de los escritores latinoamericanos en Europa". "La literatura contribuye al perfeccionamiento humano impidiendo la recesión espiritual, la autossatisfacción, la parálisis, el reblandecimiento intelectual o moral. Su misión es agitar, inquietar, alarmar, mantener a los hombres en una constante insatisfacción de sí mismos; su función es estimular sin tregua la voluntad de cambio y de mejora, aun cuando para ello deba emplear las armas más hirientes. Así, por ejemplo, mientras más ame a su país un escritor será más severo y duro con él.

Porque, en el dominio de la literatura, la violencia es una prueba de amor. Vicente Aleixandre evoca a Gregorio Marañón en la Academia Española: una página aburrida, especial para rotogramados. De Claribel Alegría y Darwin Flakoll, un matrimonio-escritor, un anticipo de novela: **Facemask** (no pasa nada). Un fragmento de otra novela, **Cambio de piel**, de Carlos Fuentes, nos interna en una experiencia tipo "nouvelle vague": simultaneísmo y lenguaje popular mexicano producen raros efectos, pero Joyce queda sin superar. Un relato de Jorge Enrique Adoum del que sólo queda tal vez esta frase: "también se puede ser canalla por soledad, por sueño, por fatiga". Eduardo Jonquiers (?) colabora con su texto titulado "Batalla de la independencia o Las venganzas de la historia". Un comienzo a lo Michaux: "En cuanto me pongo la chaquetilla, empieza el combate". Lo que sigue es ágil (ágil solamente). Hugo Martínez Viademonte evoca la pampa a través de la figura del cacique Pincén con un breve relato folklórico. Ensayo historias extraordinarias en "Homenaje a ocho cabezas", con finales macabros y con algo de humor. "La experiencia", del chileno Jorge Edwards es un cuento sin mayor relieve. "Ganas de embromar", de Mario Benedetti tiene agilidad narrativa y humor, sin ir más lejos en el costumbrismo de la violencia. "El aveno", del mexicano Alberto Diazlastra, relata la misteriosa desaparición de un pueblo, con lo que ofrece una muestra de lo que podría ser el **género geológico**.

Dos breves relatos del escri-

tor alemán Wolfgang Borchert, quien vivió una corta y trágica vida entre 1921 y 1947, presentan al lector de lengua castellana cuadros sombríos, pero de intensa penetración humana, de su país durante la guerra. El relato que sigue, del cordobés Alfredo de Robertis, es una evocación sin originalidad de contenido ni de expresión (que por otra parte siempre van juntos). De los poemas que contiene este número de **Margen**, sólo detiene nuestra atención **Tierra de nadie**, del chileno Enrique Lihn (premio Casa de las Américas, 1966): "Todavía tienes que cruzar otra noche quizá encuentres el resto de una barca / en la persona de alguna de tus antiguas amigas, / eres el favorito de las abandonadas a los treinta y seis años ocupas tu lugar / entre los emigrantes a la tierra de nadie". El español Arrabal, uno de los fundadores del movimiento surrealista **Pánico** (en 1962 publicó **Cinco relatos Pánicos** en la revista **La Brèche**, de André Breton), ha llevado sus planteos a la escena teatral. De él se incluye la pieza titulada **Ceremonia para una cabra sobre una nube**. También este tipo de teatro ensaya el humorista argentino Copi en una breve escena: **La última sopa**. De Jarry y Apollinaire hasta Ionesco: el universo de la escena, como el de todas las artes, subsiste inagotable.

Los límites de la revista están dados por su propia determinación de publicar a "los latinoamericanos residentes en París". Como criterio geográfico, por más restrictivo que fuere, presenta sus dificultades. Pero lo positivo es que, de todos modos, muestra una imagen continental en la que predomina un espíritu vigoroso y renovador.

El número 2 de **Margen** incluye una entrevista con Juan Goytiso de Alberto Diazlastra ("El error de nuestra generación ha sido un error de óptica, una confusión deliberadamente entretenida por algunos entre eficacia política y eficacia artística" J. G.); una antología de urgencia del **camp** español (lenguaje fosilizado); una conversación con

Caballero Bonald de J. M. Fossey; textos inéditos de Arrabal, Félix Grande, Jorge Semprun, José Miguel Ullan, José Angel Valente, Basilia Papastamatiu y un homenaje a André Breton.

El Nº 192 de **Preuves** (París, febrero de 1967) comienza con una nota de François Furet sobre "Los intelectuales franceses y el estructuralismo". Se trata de un informe que el autor se proponía leer en un coloquio internacional que debía reunirse en Barcelona, para discutir "el fin de las ideologías". Paradójicamente, la reunión fue prohibida por el régimen de Franco, lo que demuestra que, por lo menos, la ideología fascista no ha llegado a su fin. Las ideologías, para Furet, viven de su contrario. Por ello, "la irrupción, en la historia, de las naciones del tercer mundo ha contribuido (...) a apresurar el fin de las ideologías en la cultura francesa contemporánea". Es, sin duda —prosigue el autor— esta situación la que explica la repercusión actual de un tipo de pensamiento cuyo modelo y representante más común se halla en el etnólogo Lévi-Strauss, a quien se adjudica la paternidad del "estructuralismo". La función de la etnología es clasificar los sistemas culturales y llevar a cabo, en el interior de cada uno de ellos, el análisis objetivo de los signos y de su articulación. Y para Lévi-Strauss, "el dominio de las ideologías, como el del mito, es el de una falsa conciencia de lo real, que surge de una explicación dada a otro nivel". Aunque en esto concuerde con Freud y con Marx, disiente con este último en cuanto no ve solución histórica alguna a esta falsa conciencia: para él no hay reconciliación posible del hombre con su verdadera historia. La etnología estructural trata de promover las ciencias humanas a una metodología tan rigurosa como la de las ciencias exactas. Procura arribar a un "modelo lingüístico" que se encuentra en una dimensión diferente de la historia: la estructura. En este sentido, los trabajos de Lévi-Strauss pueden

aproximarse a los de Barthes y Foucault, ya que, aunque sus campos de investigación sean distintos, su inspiración metodológica es común: el intento de una visión etnológica (no histórica) sobre las sociedades y culturas contemporáneas. En este sentido, también, los filósofos que, como Sartre, se mueven en la historia, serían para Foucault los últimos del siglo XIX, donde el saber está dominado por ella. Después de una revisión de las relaciones entre marxistas y estructuralistas, concluye el autor en que lo que se llama, por falta de algo mejor, la **moda** del estructuralismo, se basa en el hecho de que el modelo de las ciencias de la naturaleza ha reemplazado al modelo histórico. El hombre-objeto ha sustituido al hombre-sujeto, la estructura al proceso, el concepto a la praxis, pero en el interior de una igual voluntad de descifrar el sentido del comportamiento humano más allá de lo manifiesto.

La siguiente colaboración, un agudo análisis de la obra del novelista inglés Ivy Compton-Burnett, por Mary McCarthy, se resume en estas palabras: lo que domina esa obra "es un sentimiento salvaje e implacable de la injusticia". Pierre Georget presenta a Jean Cassou como "poeta del pudor", en una nota que precede a tres poemas del autor de Cervantes y de los 33 sonetos compuestos en secreto. "Sólo sentí un enorme jadeo / como un animal quimérico / perdido en el recuerdo". El resto no alcanza o no supera este nivel.

Un artículo de Yves Levy evoca a San André Breton. "No trató de ser grande y sin embargo, durante cerca de medio siglo, ocupó entre nosotros un lugar considerable". Buscó en el hombre lo más escondido, lo verdaderamente personal: esta inquietud lo acercaría a **Dadá** en un principio pero lo alejaría luego de ese movimiento, que sólo se fundaba en la destrucción. Breton fue siempre fiel a la búsqueda de "una libertad total, que situara al hombre en una relación poética con el mundo y que lo abriese a la espontaneidad del

amor". Pero este humanismo no era un refugio: no se trataba "de retirarse a una habitación, con los postigos cerrados, sino de vivir la poesía y el amor y salvaguardar su libertad en la encrucijada de todos los vientos que soplan a lo largo del mundo". En esto fue inquebrantable. Una vez escribió: "Hay que llevar hasta el fin todas las ideas que uno enarbola". Y él lo hizo. Por eso, en Breton, suenan tan hermosas estas palabras sobre el surrealismo: "Un movimiento con el cual nadie podrá decir que mi vida no fue una".

También sobre el tema del surrealismo versa la nota de Albert Marencin que informa sobre sus peripecias en Checoslovaquia, en la época de la política cultural estalinista.

Entre las crónicas, una de Alain Manevy, titulada **Siete días** en Londres, nos habla de los **Beatles** y de su última canción: "We all live in a yellow submarine, yellow submarine, yellow submarine". Su representante, Brian Epstein, que los sacó hace tres años del **Dingy Cavern Club** de Liverpool, ignoraba su increíble proyecto: se retiraban. Se dispersaban. Se iban a lugares distintos del mundo. Vendieron en tres años cien millones de discos. Son multimillonarios. Quieren viajar, quieren descansar.

Por último, entre las páginas de crítica, destacaremos la que Jean-Claude Schneider dedica a Michel Leiris y su libro **La Règle du jeu**. "Leiris se mantiene en el centro de la aprehensión moderna del mundo mediante la literatura". Sitúa el lenguaje en el origen de todo conocimiento y de toda comprensión. A partir de esta "nebulosidad indescifrable" que se aclara en las experiencias, a la vez que las aclara, Leiris supone que puede buscar las reglas de su juego, "doble juego del acto poético y del acto de vivir experimentados como una totalidad única, juego de la reciprocidad de la escritura y del mundo". Como una caza de lo fragmentario, la literatura sólo puede ser "crispación", una "carrera a fondo, convertida en su propio objeto". Leiris des-

pliega su lenguaje a la vez que lo interroga: este retorno sobre el código, esta insatisfacción acerca de su fidelidad, es uno de los caracteres dramáticos de la poesía de Leiris y revive, en otro plano, parecidas angustias. "No perder jamás de vista el tiempo triple de la vida que se va, del mundo que se mueve y

de las hojas que se escriben". Pero nadie ha podido escapar de los límites de la literatura sin perecer. Sólo que estos límites, como Leiris, sólo los conocen y los padecen los auténticos poetas.

Raúl Gustavo Aguirre

DInCI

Documentos de la poesía contemporánea

Poesía concreta

Una tendencia de la poesía contemporánea, que tiene remotos antecedentes, reside en la valorización de los aspectos gráficos o visuales de la palabra. No se trata de negar la carga semántica, propia de todo vocablo, ni sus aspectos sonoros. Lo que se busca es aprovechar simultáneamente en el poema las ventajas de la comunicación no verbal y las derivadas de la comunicación verbal, para construir así una "estructura-contenido".

Aparte de las experiencias de Mallarmé, Apollinaire, Cummings, Joyce, Pound, Albers, han influido en el movimiento concretista los estudios de Ernest Fenollosa ("La escritura china como un medio para el poema").

Manifiesto de los poetas concretistas de San Pablo

plan-piloto para la poesía concreta

poesía concreta: producto de una evolución crítica de las formas. dando por terminado el ciclo histórico del verso (unidad rítmico-formal), la poesía concreta comienza por tomar conocimiento del espacio gráfico como agente estructural. espacio calificado: estructura espacio-temporal, en vez de desenvolvimiento meramente témporo-lineal. de ahí la importancia de la idea de ideograma, desde su sentido general de sintaxis espacial o visual, hasta su sentido específico (fenollosa-pound) de método de componer basado en la yuxtaposición directa (análoga, no lógico-dis-

Los poetas concretistas comienzan a organizarse en escala mundial como movimiento después de la última guerra. La tendencia ha adquirido en nuestros días apreciable incremento en Italia, Suiza y Alemania. Los poetas concretistas han publicado varias revistas y antologías.

En Brasil hubo dos movimientos de poesía concreta: uno en San Pablo y otro en Río de Janeiro. El manifiesto que publicamos en este número, dado a conocer hacia 1960, corresponde al grupo paulista. Constituye un documento —desconocido en nuestro medio— que ilustra adecuadamente con respecto a las características y objetivos del mencionado movimiento.

cursiva) de elementos. "il faut que nôtre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement" (apollinaire). eisenstein: ideograma y montaje. precursores: mallarmé (**un coup de dés**, 1897): un primer salto cualitativo: "subdivisions prismatiques de l'idée"; espacio (blancs") y recursos tipográficos como elementos sustantivos de composición. pound (**the cantos**): método ideográfico. joyce (**ulysses** y **finnegans wake**): palabra-ideograma; interpretación orgánica de tiempo y espacio, cummings: atomización de palabras, tipografía fisonómica; valorización expresionista del espacio.

apollinaire (**calligrammes**): como visión, más que como realización. futurismo, dadaísmo: contribuciones que dieron vida al problema. en el brasil: oswald de andrade (1890-1954): "en comprimidos, minutos de poesía". joão cabral de melo neto (n. 1920) (**el ingeniero y la psicología de la composición más anti-oda**): lenguaje directo, economía y arquitectura funcional del verso.

poesía-concreta: tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo. estructura dinámica: multiplicidad de movimientos concomitantes.

también en la música (por definición, un arte de tiempo) interviene el espacio (webern y sus seguidores: boulez y stockhausen; música concreta y electrónica); en las artes visuales (espaciales, por definición) interviene el tiempo (mondrian) y la serie **boogie-woogie**; max bill; albers y la ambivalencia perceptiva; arte concreto, en general.

ideograma: apelación a la comunicación no verbal. el poema concreto comunica su propia estructura: estructura-contenido. el poema concreto es un objeto en y por sí mismo, no un intérprete de objetos exteriores y/o sensaciones más o menos subjetivas. su material: la palabra (sonido, forma visual, carga semántica). su problema: un problema de funciones-relaciones de ese material. factores de proximidad y semejanza, psicología de la gestalt. ritmo: fuerza relacional. el poema concreto, usando el sistema fonético (dígitos) y una sintaxis analógica, crea un área lingüística específica ("**verbivo-visual**") que participa de las ventajas de la comunicación no verbal, sin abdicar de las virtualidades de la palabra. con el poema concreto ocurre el fenómeno de la metacomunicación: coincidencia y simultaneidad de la comunicación verbal y no verbal, con la salvedad de que se trata de una comunicación de formas, de una estructura-contenido, no de la habitual comunicación de mensajes.

la poesía concreta se propone obtener el mínimo común múlti-

plo del lenguaje. de ahí su tendencia a la sustantivación y a la verbalización: "la moneda concreta del habla" (sapir). de ahí sus afinidades con los llamados "lenguajes aislantes" (chino): "cuanto menos gramática exterior posee la lengua china, tanto más gramática interior le es inherente" (humboldt según cassirer). el chino ofrece un ejemplo de sintaxis puramente relacional basada exclusivamente en el orden de las palabras (ver fenollosa, sapir y cassirer)

a los efectos de su identificación, denominamos isomorfismo al conflicto fondo-y-forma. paralelamente al isomorfismo fondo-forma, se desenvuelve el isomorfismo espacio-tiempo, que genera el movimiento. el isomorfismo, en el primer momento de la pragmática poética concreta, tiende a la fisonomía, a un movimiento imitativo de lo real (**motion**); predomina la forma orgánica y la fenomenología de la composición. en un estadio más avanzado, el isomorfismo tiende a resolverse en puro movimiento estructural (**movement**); en esta fase, predomina la forma geométrica y la matemática de la composición (racionalismo sensible).

renunciando a la disputa en torno de lo "absoluto", la poesía concreta permanece en el campo magnético de lo relativo perenne. cronomicrometraje del azar. control. cibernética. el poema como un mecanismo que se autorregula: "feed-back". la comunicación más rápida (que implica un problema de funcionalidad y de estructura) confiere al poema un valor positivo y guía su propia confección.

poesía concreta: una responsabilidad integral frente al lenguaje. realismo total. contra una poesía de expresión, subjetiva y hedonística. crear problemas exactos y resolverlos en términos de lenguaje sensible. un arte general de la palabra. el poema producto: objeto útil.

augusto de campos
decio pignatari
haroldo de campos

Una encuesta de La Rueda

La Rueda ha organizado una encuesta, cuyas preguntas transcribimos a continuación. En el número próximo irán las primeras respuestas.

Descontamos desde ya que estas mismas preguntas podrían formularse de otro modo o que, sencillamente, las preguntas podrían ser otras muy distintas. Nos ha parecido, sin embargo, que estas preguntas bastan para incitar a algunos poetas a que intenten una definición de sus respectivas actitudes.

- 1)
¿Cree usted que el hombre de este siglo se encuentra en una situación distinta que el del siglo pasado para apreciar y vivir la poesía?
- 2)
¿Considera usted que el lenguaje poético ha cambiado o debe cambiar por influencia de los mass media?
- 3)
Si considera a la poesía todavía vigente, ¿a qué recursos debe acudir para su difusión?
- 4)
¿Existe o no una vanguardia poética?
- 5)
¿Cree usted que las formas tradicionales pueden convivir con las de vanguardia y ser igualmente efectivas en el mundo actual?
- 6)
Con respecto a nuestro país, ¿en qué situación se encuentra la poesía?

Oliverio Girondo

El reconocimiento por la obra y vida de Oliverio Girondo tendrá lugar principal en el próximo número de La Rueda, trataremos así de dar testimonio de la creciente vigencia de Oliverio, como verdad humana, modo de avanzar hacia adentro, afirmación de territorios, no por ricos y nuevos menos posibles para todos, y negación militante de las formas diversas de vanidad, desprecio y conformismo.

la rueda

revista de poesía
nº 1 - julio-agosto de 1967
Aparece bimestralmente

Editor:

JORGE SOUZA

Comité Consultivo:

Edgar Bayley
Carlos Latorre
Julio Llinás
Francisco Madariaga
Enrique Molina
Aldo Pellegrini

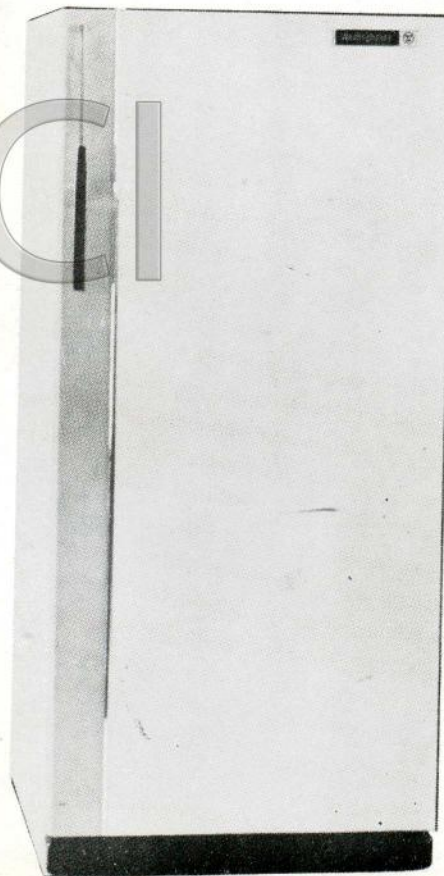
Administración: Corrientes 3019
Piso 11 - Oficina 112.

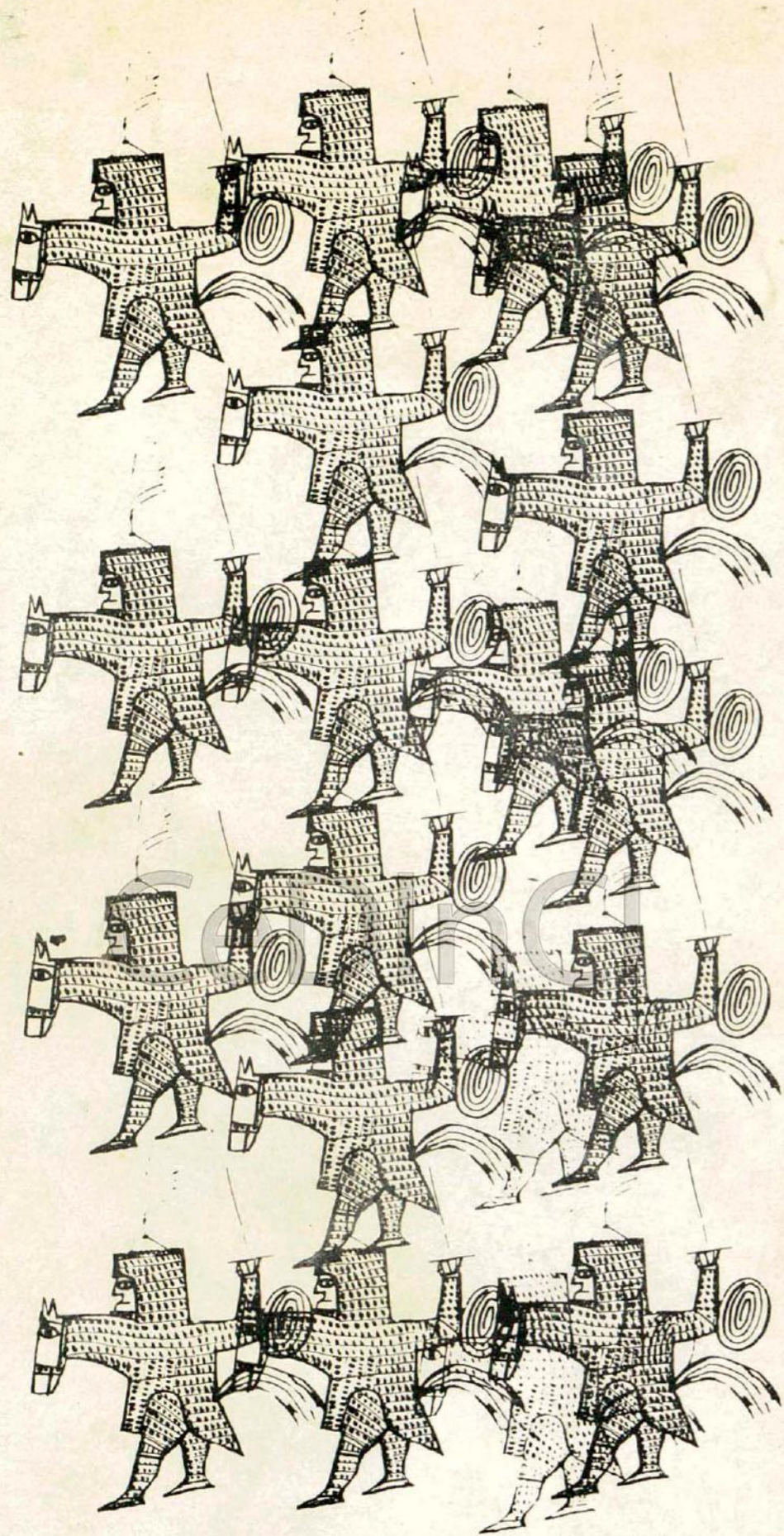
Aceptamos canje con otras publicaciones similares.

Heladeras Westinghouse
Lleve a su hogar
uno de los
excelentes productos
por los que Westinghouse
se conoce en todo el mundo.

Tenemos la heladera
que Ud. necesita.

En todo el mundo, la clave es Westinghouse





entretenimiento
para
gentilhombrres

ADAN