

ZONA



Almas en Pena

Mediante la encuesta realizada por nuestra revista en su número anterior —sobre el tema: "La poesía ¿sirve para algo?"— hemos dado con algunas puntas o pautas del problema. No hicimos un análisis técnico. Estamos impedidos por razones obvias: no somos sociólogos ni psicólogos y, además, el trabajo de indagación ha sido bastante limitado. La certidumbre, la punta o las pautas confluyen en una insensible actitud general de reserva, de incomodidad frente al tema: muchos prometieron contestar y no lo hicieron; otros repitieron cosas más o menos aprendidas pero no muy sentidas, es decir, ligeramente convencionales; también ocurrió que la respuesta fuera reemplazada por alguna frase más o menos humorística. El rechazo liso y llano —negarse a responder abiertamente—, no era muy factible; además, seguramente, crearía vaya uno a saber qué problemas de conciencia. Así, sólo se trataba de soslayar; de allí los subterfugios, la frase hecha, los chistes y todo eso. En síntesis: aceptar la situación de tener que hablar de algo que uno tal vez preferiría rechazar, resulta molesto o intolerable. Las excepciones fueron, a nuestro juicio, Rogelio García Lupo y naturalmente —aunque no abrimos juicio sobre lo que allí dicen—, los poetas invitados en ese número a publicar poemas y a responder: la pregunta: Miguel Brascó y Manrique Fernández Moreno.

Nos preguntamos qué pasa, por qué sucede esto, qué tiene de malo hablar sinceramente del asunto. Arriesgamos una tesis, sabiendo que posiblemente la suma de muchas otras nos dé una explicación más completa: pensamos que la general resistencia a contestar estriba en que todos saben o al menos presienten que la poesía es algo revulsivo en relación con la realidad. La poesía, la auténtica, es siempre delincuente entre nosotros, y no puede haber poetas que no lo sean. Esto, por otra parte, es sabido por todos. Tanto es así que al poeta se lo aísla, se lo confina y se lo condena a trabajos forzados. Por algo será. En una palabra, se arrinconan en nuestra sociedad a los escritores —no son los únicos—, que se mueven, cuestionan, viven conflictivamente. "No existen, son delincentes, almas en pena." Y es evidentemente más cómodo no darse por enterado de este papel que se les ha reconocido de facto. Y cuando van a Villa Devoto, en lugar de acomodarlos en el lugar privilegiado del cuadro, el sector de los "rochos", los mandan al rincón más precario de los "lonjís". Lo mismo que pasa fuera. Y esto no es auto-compasión; es situarse.

Urondo - Vanasco

CeDInCI

Editada por

Edgar Bayley
Miguel Brascó
Ramiro de Casasbellas
César Fernández Moreno
Noé Jitrik
Julio E. Lareu
Jorge Souza
Francisco Urondo
Alberto Vanasco

Secretaría

Zulema Katz

Diagramación

Jorge Souza

Este tercer número de ZONA estuvo a cargo de

Alberto Vanasco y Francisco Urondo

Mayo de 1964

Buenos Aires - Argentina

Administración

Venezuela 725
34 - 1420

Las opiniones vertidas en esta revista corren por cuenta exclusiva de quienes las emitan.

SUMARIO

Sobre "Amantes Antipodas", por Octavio Paz	3
Poemas, de Enrique Molina	2
Poesía Argentina entre dos Radicalismos, una nota de Noé Jitrik	6
Poetas de Hoy y de Mañana	
Poemas, de Alberto Cousté	11
Macedonio Fernández, una nota de César Fernández Moreno	12
Poemas, de Macedonio Fernández	13
Poemas, de Edgar Bayley	14
Creación y Circunstancia, una nota de Alberto Vanasco	17
INTEMPERIE: Presentación de NOMBRES, de Francisco Urondo, por Miguel Brascó. — Revista BAIREs, N° 1, un comentario de Tununa Mercado	19 y 24
CHILE:	
La poesía de Enrique Lihn, una nota de Carlos Ossa	20
Poemas, de Enrique Lihn	21
En la Playa, un cuento de Germán Rozenmacher	22

Rito Acuático

Bañándome en el río Túmbez un cholo me enseñó a lavar
la ropa.
Más viva que un lagarto su camisa saltaba entre inasibles
labios susurrantes
y las veloces mujeres de lo líquido
fluyendo por las piernas
con sus inagotables cabelleras bajo las hojas de los
plátanos
minuciosamente copiados por el sueño
de esa agua cocinada al sol
a través del salvaje corazón de un lugar impregnado
por el espíritu de un río de América —extraña
ceremonia acuática— desnudos el cholo y yo
entre las valvas ardientes del mediodía ¡oh lavaderos
nómades! purificados por el cauterio
de unas olas
por la implacable luz del mundo.

Lavaba mis vínculos con los pájaros con las estaciones
con los acontecimientos fortuitos de mi existencia y
los ofrecimientos de la locura
lavaba mi lengua
la sanguiucla de embustes que anida en mi garganta
—espumas indemnes exorcizando un instante todas las
inmundas alegorías del poder y del oro—
en aquel delirante paraíso del insomnio.
Lavaba mis uñas y mi rostro
y el errante ataud de la memoria
lleno de fantasías y fracasos y furias amordazadas
aguas aguas aguas
tantas dichas perdidas centelleando de nuevo desde
gestos antiguos o soñados
mi vientre y el musgo de mis ingles
lavaba cada sitio de destierro ennegrecido por mi
aliento cada instante de pasión dejado caer como
una lampara
y mis sentidos amenazadores como una navaja asésta en
la aorta pero por eso mismo más exaltantes a cada la-
tido que los disuelve en el viento
por eso mismo más abrasadores a cada pulsación tendida
como una súplica de anzuelos desesperados.

Lavaba mi amor y mi desgracia
tanta avidez sin límites por toda forma y ser
por cada cosa brillando en la sangre inaferrable por
cada cuerpo con el olor de los besos y del verano
¡Dioses!
¡Amor de la corriente con sexo: a la deriva entre
costas que se desplazan!
Dioses feroces e inocentes dioses míos sin más poder
que su fuga
como pájaros en llamas cada vez más remotos
mientras retorcia una camisa
en el gran desvarío de vivir
—¡oh lavador!— tal vez nunca acaso ni siquiera
jamás un instante en el agua del Túmbez.

Enrique Molina



Sobre Amantes Antípodas

No me extraña que el siniestro y monótono susurro de la crítica hispanoamericana se haya abatido sobre "Amantes Antípodas", de Enrique Molina, como "una nube de moscas". Nuestra crítica ni siquiera sospecha el significado de la palabra poesía. Además, no le importa. Simula interesarse por la literatura pero, en realidad, lo único que le preocupa es la moral periodística, es decir, la política en la acepción más baja del término. "Amantes Antípodas" no predica, no es una editorial —es un libro que dice. Y lo que dice— sin caer en el cuento ni en la anécdota—, es la terrible pasión, la inhumana soledad del humanísimo hombre de nuestras tierras. En este sentido podría afirmarse, si la palabra no estuviese deshonrada, que es un libro realista. Nada más lejos, por supuesto, de la descripción de la realidad: la poesía de Molina, como un cuchillo, no describe, se hunde en la realidad. Libro salvaje y extrañamente refinado. Lo leí como quien descifra un tatuaje —sobre una piel lisa, sobre una roca color de sol, sobre la frente de sal de una ciudad desnuda como la noche— un tatuaje imborrable, una herida perpetua, una joya viva en este inmenso desierto hecho de baratijas.

"Amantes Antípodas" prolonga "Costumbres Errantes" —uno de los pocos libros de poesía publicados en América durante los últimos veinte años—, pero, al mismo tiempo, inaugura una nueva dirección en la poesía de Molina. La mayoría de los poemas posee el mismo tono desgarrado y la misma resplandeciente elegancia —baile ritual al borde del precipicio— del libro anterior. Sin embargo, hay un cambio. Una silla natural (para citar un poema completo y vivo) es más concreto y esencial: la mirada del poeta se detiene no para transformar al objeto (magia un poco fácil, después del surrealismo) sino para penetrarlo. A esta segunda manera (menos fantástica, no menos imaginativa) pertenecen los poemas agrupados bajo el título *El Pasajero de la Habitación N° 23*.

Aquí la pasión se alia a la imaginación: poesía y verdad. *Alta Marea*, en particular, es un gran poema de amor y, como todo amor, de separación y desastre. (Sólo los que saben que el amor está maldito y aún así se atreven a amar, merecen llamarse enamorados.) Los otros poemas —sobre todo: *La Vida Natural*, *Maneras de Ser*, *Noche Noche*, *Luz de Patibulo*— son también ejemplos de la victoria de la poesía.

No, la poesía no merece a la vida: se une a ella, se funde con su desastre y así labra sus altos monumentos. Estatuas vivas suspendidas en el abismo: eso es cada poema de esta admirable serie.

Octavio Paz

La vida novelesca

El establecimiento junto al mar con ratas hechizadas la pálida ventosa de la luna en las habitaciones catálogos de comidas y susurros obscenos.

Los negros
bailaban los domingos en el piso de abajo.
Corola de vaginas cálidas y el zapateo de la locura a través de los muros
en la oscura voluntad de la costa.
Y a punto de estrangularnos
semejante melodía deslizándose hasta el sueño del mar próximo
y nuestra alcoba en lo alto como un alcastraz en plena ráfaga

mientras tantos personajes pasionales
se alejaban por fin cambiaban sus secretos
sobrevivían
al piano de pronto helado y cubierto de pájaros muertos.
¿Pero acaso no éramos los únicos huéspedes capaces de vivir del desierto con su errante esplendor de miseria y sus mobiliarios inflados por el viento...?

No temas ahora:
Ya todo está juzgado y nuestra sangre tiene el olor de la tierra para siempre.

Un lugar para nupcias sin duda. Uná guarida para fornicar y sentir el adiós de las nubes en un insomne graznido de gaviota.
Un lugar para extraer de nuestras venas imágenes entrelazadas bajo la luna el indolente río de besos viciosos fluyendo hacia los bajos con la noche.

Después
apenas reconocíamos nuestras bocas
y ni creíamos morir pues sólo existían aquellos pescados enormes
siempre idénticos:
una rutina inmóvil como un espejo de la eternidad.

(Me he hospedado contigo en un farol en un grito en una humareda en una laguna y en un cementerio entrevistados entre la maraña de un viaje.

¿Quién da vuelta los rostros y pone al descubierto el país venenoso que se desliza entre las piedras como una serpiente...?

Me he hospedado contigo en una brasa en una guitarra en una mancha de moho y en los senos de una mulata cuya risa nutria de fulgores la caridad frenética del verano.

Me he hospedado contigo en refugios infames y orgullosos cubiertos de nidos abandonados.

En una mosca en una disputa en una red chorreante y en el trote de un caballo escuchado en el fondo de una ciudad dormida.

En un huaco con cabeza de perro en un aljibe en una cuchara de madera y en un ramo de papel sobre un altar manchado de cera con sus adoradores ebrios agasajando a un santo ebrio cuya festividad giraba en la atmósfera como un humilde incendio como una pobre brasa desprendida desde el más alto desamparo del cielo.

Me he hospedado contigo en el silbido de unas casuarinas narrándonos la fuga de los valles y de los esteros con grandes evasiones de estrellas y perfumes salvajes en el viento.

En un vidrio de tren en una hoguera remota y en un albergue contaminado por el insomnio cuyo dueño cayó entre las botellas fulminado por el apéndice y su naturaleza violenta.

Me he hospedado contigo en una naranja en una tormenta en un beso desesperado en una plegaria.

Tal vez en un sollozo o en un puñado de hierba férrea en las orillas de la ausencia.

Y de todo ello me ha quedado el sabor de la vasta hospitalidad del planeta

la huella de sus garras acariciadoras
sus cicatrices

de largas esperas
de lentas frustraciones
de largas despedidas.)

Ahora bien
el viejo narcótico de las palmeras

y de nuevo el sol en su púlpito salvaje expandiendo su fe de avasallantes sexos y iabios y torturas.

¡Oh corazón envuelto en los mapas del mundo! Tus pechos pasaron como una oleada de flores en la oscuridad. Una súplica de ciegos órganos músculos anillos magias tambores.

Y la escollera penetrando profundamente en las raíces del cielo con aves y aguas. El ronco colmillo de piedra hundido en su fragua líquida y el desolado furor de aquellos cuerpos hasta dilatar la realidad con un extraño poderío más allá de la espuma los besos y los cálidos muros de la tierra.

Aquí estoy pues desgarradoramente rico sin embargo en el errante hospicio de la lluvia una vez más.

Y una vez más junto a una tumba unos senos o un andén en cuyos bordes qué labios misteriosos musitan su promesa qué país cae como una inmensa fruta mientras continuo adorando a los demonios de la luz y sus vinos erróneos.

Hermoso paraje —me repito—. Inútil fingir olvidarlo con los derrumbes del acantilado los amigos y el tiempo cerrándose.

Tantas metamorfosis tantas desgarraduras de calendario tanta belleza con sus negros erizos y su lepra y esa secreta nota de terror casi monótona que prolongaba los lazos ardientes que nos esclavizaban a las apariencias del día y a las trampas voraces del oleaje.

La indescifrable vida lejos.

¡Oh comidas! ¡Oh espejismos!

A diario me instalo en extravagantes lugares con grandes deseos de vivir comedores anónimos incluidos en el repertorio de la locura

bajo ventiladores nubes de moscas o desgarradoras bocinas del puerto

—falsa comida de los hoteles multiplicada por espejos—

el largo mantel siempre en fuga flameando con la tormenta

y mi boca tan ávida recubierta de mucosas rojas como un candelabro imperial

iluminando la cabecera

¡Oh comestibles!

la gran hostia nutritiva donde anida el deseo y el fuego

ensaladas hirsutas, guisos sin fortuna

ni auxilio —desde todo agujero

desde el fondo mismo del planeta

llega un eterno rumor de grandes mandíbulas que devoran—

lazos vivos con la tierra

el esplendor de esta comida demente

aferra vigorosamente mi alma

como una mujer desnuda exhibiendo el húmedo rayo de su sexo tantos manjares

donde los perros de mi sangre se reparten el corazón del sol

entre un olor de frituras milagros y vino

desafiando el cascabel de los muertos

mientras salta —fosforescente— la diabólica rata que trota a lo largo de toda mi vida

insaciable

sin alcanzar jamás un plato.

Alimentos

Poesía Argentina entre dos Radicalismos

Por Noé Jitrik

La literatura, ya se sabe, no es un hecho ocasional y arbitrario: más bien es una actividad que tiene relación con la existencia de un cierto público al que se dirige; su naturaleza cultural está, pues, determinada, lo cual permite, a su vez, ciertas formas de explicación de sus caracteres, al menos para los sectores o momentos iniciales de su elaboración o de su surgimiento. Considerada así, una obra literaria nos revela algo de lo que contiene o de lo que la motiva aunque, desde luego, no se agota en esa circunstancia. Puede, incluso, trascenderla y extender sus obtenciones hasta mucho después, puede vincularse en sus hallazgos fundamentales con preocupaciones que interesan el espíritu de hombres de otros tiempos, puede proporcionar recursos expresivos que valen en sí y que desdénan, con razón, la inmediata conexión con el gusto del público que les dio origen.

Dicho en otras palabras: el surrealismo surge como reacción antiformal, como necesidad de respiración de la poesía, como necesidad de canalización de sectores de la vida humana que se acababan de poner en evidencia. Todas estas perspectivas tienen una rigurosa explicación histórica pero el surrealismo va más allá, entrega a la poesía nuevos módulos, hace que no se pueda volver atrás gracias a su eficacia en la incorporación a toda expresión poética de nuevos y duraderos elementos. Este razonamiento indica, de un modo esquemático pero no por eso menos aproximativo, que una cosa es la historia de la poesía, entendida como relación necesaria entre las formas poéticas y la existencia de un público, y otra, muy diferente, la crítica histórica de la poesía, entendida como consideración en extenso de los valores que las manifestaciones poéticas pueden haber instaurado y que se prolongan o continúan durante más o menos tiempo y con mayor o menor intensidad.

Otra cosa que también se sabe: nuestra poesía se caracteriza, desde su fundación, por el epigonismo. Ha sido básicamente tributaria de modelos exteriores y, frente a ellos, ha tenido esta doble conducta: se ha sometido a ellos o bien los ha adaptado a sus necesidades. Esto indica una gama de respuestas, también rastreables, respecto del epigonismo: hay momentos en que es total, otros en que es relativo y otros, finalmente, en que desaparece. Es decir, de la abyección cipaya a la fuerza nacionalista pasando por la razonabilidad republicana. Queda excluida de este esquema, por cierto, la poesía gauchesca, indígena o folklórica que no es epigona ni siente serlo aunque copie o repita expresiones originadas en otros lugares. El epigonismo, para ser tal, debe ser consciente, en suma, un estado de alma. Esto lo tendrá también presente en la exposición-explicación que hará inmediatamente.

Cuando Yrigoyen sube al poder en 1916, luego de 23 años de conspiración y cavilación, con él ascienden a la vida pública y a las pretensiones sociales y culturales, vastos sectores humanos de muy reciente configuración clasista. Burguesía criolla urbana-porteña, burguesía de origen inmigrante, pequeña burguesía proveniente del interior, incipiente proletariado hacen su aparición en la escena política derribando las esperanzas sucesorias de la trabajosamente consolidada oligarquía nacional, resumen y órgano de la alta burguesía liberal argentina. Esos grupos son desechados por la poesía oficial (cuyos mojoneros eran neoclasicismo, romanticismo, postromanticismo, modernismo) pero son tan numerosos que anegan y ahogan la facultad característica de los viejos tiempos de engendrar élites numerosas, representativas y gravitatorias. En efecto, ninguna de aquellas etapas interesó al pueblo grueso, pero en su momento cada una de esas escuelas tenía su

público, interesado, intenso, irradiante, para el cual cada obra, cada episodio, tenía enorme relevancia, constituía un acontecimiento socialmente notable. Las élites recibían todo y para ellas escribían los poetas, aunque a veces, como en el caso del primer modernismo, las denostaran o fingieran una gran independencia.

El modernismo tuvo inicialmente algo de reacción antiburguesa, lo cual llevó a algunos de sus adeptos al anarquismo o al socialismo, políticamente hablando; bien pronto, tal vez con *Los crepúsculos del Jardín*, de Lugones, proveyó los elementos de recauchutaje que necesitaba la dirección política burguesa para seguir siendo culturalmente homogénea. Las ambigüedades primeras de este movimiento le dictaron un programa de acción confuso, pero eficaz, en cuanto por una parte sus poetas agredían a cierto público, mientras que por otra escribían para él y eran aceptados por él. El antiburguesismo es desde luego un término contradictorio: denuncia lo peor de la burguesía ascendente y lo contrapone a algo que no se termina de definir simplemente porque es más consolidadamente burgués que esas ofensivas apariciones. En suma, atacan el rastacuerismo, la vulgaridad, el pedestristo de la nueva burguesía especuladora y comerciante, soslayando, de paso, la especulación, el maquiavelismo y el propietariosmo de la alta burguesía convertida en oligarquía. Y los resultados eficientes del modernismo son parejamente oscilantes: por un lado, su extranjerismo es un arma contra la burguesía chocante, que ignora la cultura y la sabiduría, lo cual permite un encuentro con el austero europeísmo liberal, con el progresismo ochentaiochista y favorece una inserción en la tradicional línea epigónica de la respetable cultura oficial argentina; el epigonismo aparece como rebelde, pero no es más que un modo habitual y corriente de concebir la realización de formas artísticas en el mundo oficial; la rebeldía, a lo sumo, es contra ese mundo de personas que no valoran Europa, o que habiendo venido de allá, bastardean con su asimilación al medio la idea de una gran cultura que fuera un pedazo de la occidental; por otro lado, la élite lectora a la que se dirige tiene caracteres tan marcados, constituye tanto la caja de resonancia de la realidad estética del país, ejerce de tal modo un papel de modelo superestructural para las escasas masas cultas, que su recepción del fenómeno modernista es la base de una difusión muy grande, de una apariencia de aceptación gracias a la cual los poetas pueden actuar como si estuvieran conectados con el público, como si nada los separase de su misión de vates conductores de las videncias y profecías de todo un pueblo. Eso explica la supervivencia de camaradas de ruta del modernismo tales como Carriego, Almafuerte y Ghiraldo, que insisten en cierto socialismo populista sin olvidar figuras predilectas de la retórica fulgurante iniciada por Darío y continuada por Lugones; explica, también, que tanto aquellos poetas, así como estos últimos, sean bastante recordados y para mucha gente el paradigma de lo que debe ser la poesía.

Pero el mundo cambia y nuestro país no puede hacer menos. Las clases sociales se ordenan un poco más allá de iniciado el siglo y sobre todo en torno al eje de 1910. La repudiable burguesía chocarrera de 1896 se ha mezclado bastante con la deprimida oligarquía, ha construido sus palacetes y refinado sus planteles y existe también una clase media urbana, algo más independiente, del mismo modo que un proletariado urbano cada vez más acentuadamente criollo. La poesía gauchesca ha perimido y no es el vehículo de la expresión de estos sectores; la poesía de sainete es humorística y exclusiva de los sectores inmigrantes o que tienen relación con ellos de manera que tampoco puede prestar servicio. Políticamente, estos sectores son representados por el

radicalismo y su jefe, Hipólito Yrigoyen, que se postula a sí mismo como la síntesis entre el país viejo, de raigambre popular y nacional y los grupos nuevos, de origen inmigrante y urbano. La poesía oficial, ya totalmente académica, o su derivado mesiánico en los bardos de izquierda, repudia las nuevas y complicadas formas de la realidad social y política y se encastilla en su recién ganado aristocratismo. Las élites se polifurcan y se disputan la resonancia, el público se indiferencia y la poesía oficial pierde paulatinamente el contacto que, aunque indirecto, tenía hasta hacia muy poco tiempo con algo que se parecía al pueblo. Lugones, como en muchos otros momentos, da la pauta. En 1919, al hablar en un homenaje a Nervo, describe a la gente de Yrigoyen como "chusma" y como única capacidad expresiva les atribuye el relincho. Lugones interpreta el estado de ánimo de toda la inteligencia argentina, ofendida por el hermético krausismo del radical y, sobre todo, porque las antiguas pautas dictadas por la oligarquía van perdiendo rápidamente sentido. Y esto vale para la derecha, para el centro y para la izquierda.

Sólo un par de poetas intenta un camino diferente: Baldomero Fernández Moreno, que recoge el tema de la ciudad donde lo dejó Carriego con la intención de describir su gente, que es radical, de clase media y urbana, que defiende su ternura de barrio y sus pretensiones humildes y honradas de universalidad, y Macedonio Fernández, que, a través de un humor ácidamente intelectual, replantea muy en silencio la posibilidad de una poesía argentina sobre una base no anecdótica sino trascendente. Su espiritualismo está más allá del epigonismo o de la orgullosa independencia: propone una poesía como obra, desligada de tristes contingencias polémicas. Ricardo Güiraldes, por su parte, no se pliega al epigonismo trasgado de la academia sino que propone uno nuevo, más adecuado a los nuevos modelos que han aparecido en el mundo, porque si la Argentina cambió, a Europa le pasó lo mismo, y es ridículo seguir a Verlaine cuando ya ha publicado versos Paul Valéry e, incluso, Guillaume Apollinaire. Es el epigono moderno e inteligente, pero que no por eso distingue qué debe hacerse con nuestro propio material.

Pero el radicalismo de 1916 tiene sus propias manifestaciones poéticas: los payadores y el tango. Entre ambos representan algo así como el pasado y el porvenir unidos por una común alusión. Los payadores son el residuo de épocas trascendidas, al igual que Yrigoyen, y los autores del tango se proyectan impetuosamente hacia la conquista del medio, del gusto y de la representación artística nacional, al igual que los grupos sociales que siguen y apoyan a Yrigoyen. Si Gabino Ezeiza explica la heroica melancolía de la época criolla de revoluciones y patriadas, Bevilacqua, en el desenfado, la guaranguería, la agresividad y la lunfardía, expresa el proceso implicado en el radicalismo total y moderno, mezcla de tradición con producto migratorio, de altanería individualista irreductible (culto a la hombria y al machismo) con respeto a valores envidiables provenientes de estructuras sociales ajenas. Pero los payadores callaron y el tango se transformó en la medida en que triunfó y fue aceptado. Esa fue, por otra parte, la pretensión inicial; al serle acordada cesó necesariamente el ofensivo desplante y el tango fue anexado y endulzado, del mismo modo que el radicalismo con Alvear. Correlativamente, al concluir el ímpetu peleador del extramuros contra la respetabilidad, es decir, al acabársele a la clase media el fantasma oligárquico, el tango se universalizó y empezó a ocuparse del sentimiento, que liga a todas las clases sociales: la mujer recibió a partir de la época alvearista las pedradas, en cuanto amante infiel, o las propinas, en cuanto madre abnegada, tradicional esquema, por otra parte del tratamiento literario de la mujer en nuestro país. En suma, la guaranguería del tango se transformó en cachada y la lunfardía en gracejo y la expresión, así como el radicalismo, se domesticó, se rindió, se tornó útil instrumento de evolución de nuestra sociedad burguesa. Hasta, desde luego, la época posterior al 30,

en que se torna filosófico y escéptico con Discépolo, como haciéndose cargo de la decepcionante situación de los sectores arruinados por la caída del radicalismo.

Pero la agresividad en los primeros años radicales no era exclusivamente pro o para radical; también era violentamente antirradical y estaba interpretada, como ya lo he indicado, por la intelectualidad en su casi totalidad. Existen numerosos testimonios de ese estado de ánimo; uno de ellos, no el menos sintomático, puede extraerse de la encuesta realizada entre escritores por la revista judía "Nueva Vida" a propósito de las huelgas sangrientas de 1919. Casi todos los interrogados se explayan sobre la barbarie antisemita; casi ninguno sobre la significación total del episodio como conato de crisis de estructura, como momento de colisión entre ambiguas tendencias desarrollistas y una naciente sensibilidad proletaria, de signo criollo y por eso novedoso. El hecho es que los escritores de la encuesta pertenecen a los tres grupos actuantes hacia 1918: los supervivientes del 80, los escritores más o menos sociales del 900, bohemios del tipo Pavró y Sánchez, y los modernistas o post-modernistas. Personas todas que se reúnen mensualmente en cada aparición de la revista "Nosotros", que viene a representar algo así como el vehículo de la estabilizada conciencia cultural argentina, enemiga de esquemas que no hayan sido planeados por miembros de alguna de esas tres facciones o de lo que podía considerarse la inteligencia pública y declarada. Pero esto no importa tanto como reconocer que el estado de ánimo que los moviliza tiene herederos que lo barroquizan y lo elaboran llevándolo hasta extremos paradójicos y a veces felices: son los martinfierristas que se integran en el pasado no sólo en cuanto a la agresividad sino también en lo que concierne a la conciencia subjetiva de ser "la literatura", acompañados ciertamente por sus fantasmales y sempiternos enemigos de Boedo. El punto central de la novedad martinfierrista reside en el nuevo estilo de epigonismo, que se traduce en una especie de reducción de la denodada posición de Güiraldes a términos de antitango, pero con contaminaciones macedonianas y referencias locales y actuales muy precisas, difundidas e intensas.

El martinfierrismo es, no cabe duda, una novedad, pero sus elementos componentes no son tan novedosos. Lo interesante en ese movimiento o episodio fue más que todo el arte combinatorio, pues sobre el eje de una tendencia permanente de la poesía oficial, a saber mirar a Europa y traer formas de allí, incrustó actitudes también tradicionales referidas a lo actual y contemporáneo. El descubrimiento que hace Borges de la ciudad y de algunos personajes caracterizados tales como el malevo, creando la famosa mitología de sus primeros libros, no es más que una consecuencia temática de dos hechos: la poesía de Carriego y las preocupaciones embrionariamente xenófobas de los Gálvez, Rojas y otros escritores que hacia 1910, con el Centenario, se habían plegado al derivativo esencialista del liberalismo tradicional. La prueba de que esto es así la da la evolución política misma del martinfierrismo, uno de cuyos sectores termina por insertarse, a través del intento de Sol y Luna en 1935, en el nacionalismo más irredento y teórico, ligado a la ideología europea de derecha. Pero el arte combinatorio no fue todo en el grupo orientado por Borges; hay que tener también en cuenta el ultraismo que es lo que trae el joven vate a su regreso de Europa. Del mismo modo que Echeverría unos noventa años antes, Borges llega con un deslumbramiento en la mente que quiere hacerse programa teórico. Asistente a la aparición y desarrollo del movimiento en España, junto a los dioses Gómez de la Serna y Cansinos Assens, Borges supone que aplicando los resortes de esta tendencia logrará lo que tantas veces se había intentado sin más resultado que el mero epigonismo. El ultraismo era moderno en serio y resumía realmente una serie de desechos de la vanguardia europea en su traducción peninsular. El nuevo culto se concretó finalmente en el empleo

vario e ingenioso de la metáfora, cuya expresión culminante fue la greguería. Pero la metáfora vale como cualquier otra cosa en el terreno de la expresión: depende de los resultados la valoración del empleo y si se consideran poemas de Borges de esa época se convendrá fácilmente que su intento fue valioso, que dejó una lección estimable en el sentido de la constitución de un instrumento poético serio, pues junto a ese recurso, el ultraísmo exigió un empleo inteligente y crítico del idioma.

No obstante, el ultraísmo hizo gala de alcurnia espiritual y artística. El grupo que lo constituyó atacó a los figurones y a la academia, liquidó al languideciente postmodernismo, pero un poco hizo todo eso para reemplazar a unos y otros en la conducción oficial del proceso cultural. Como está dicho, sus miembros eran no sólo jóvenes rebeldes sino los únicos escritores; a ellos, pues, todo el poder. De ahí la petulancia, como signo de una idea de destino, que se traduce por medio de conexiones con la realidad rodante en forma de negación sistemática y burlona, que tiene campo sobre el cual ejercitarse y todavía público al cual dirigirse. De este hecho dan cuenta los tirajes extraordinarios de *Martin Fierro*, el periódico-catapulta de tanta energía verbal. Es sospechoso, sin embargo, ese apoyo, que puede parecer, a primera vista, índice de un gran adhesión popular a la metáfora y al vanguardismo. Es sospechoso que decenas de miles de lectores porteños de 1924 estén exaltados por el futurismo de Prebisch, las metáforas de Alcándara de Bernárdex, el cubismo de Pettoruti y aun las disquisiciones superelaboradas de Borges. Más bien, la gran recepción a *Martin Fierro* se da en el orden de lo insólito, de lo epigramático y, sobre todo, del oposicionismo político. En suma, son los lectores que están en contra los que lo leen y parecen estar de acuerdo con el lenguaje artificioso y avanzado de sus promotores. En los hechos, la cuestión formal y lingüística predomina sin que los gestores del movimiento puedan hallar la síntesis o el acceso real hacia ese público entusiasmado. Por el contrario, el ultraísmo, con su carga de esoterismo vanguardista, abre una brecha definitiva de la poesía con el público, enrarece la comunicación, es incapaz de interpretar la circunstancia nacional y hace que la poesía comience a ser deleite de iniciados, trabajo de conocedores, refugio de altos espíritus que se figuran un mundo de universales sin advertir el concreto que pisan o acaso dejándolo voluntariamente de lado. Por otra parte, la élite que puede recibir este envío no es siquiera como la del modernismo; carece de relevancia social, interesa poco y nada y no gravita ni crea gran cantidad de opinión porque está diuida en un violento aparecer de apetitos clasistas con los que no se quiere confundir ni mezclar. Las personas que la integran se ocultan en lo artístico y no proceden de ni son respaldadas por la oligarquía siendo, a su turno, disconformes políticamente, solitarios productos de un momento de violenta estratificación.

Junto al martinfierrismo se manifiesta otro grupo de poetas, sumamente antagónico. Son los naturalistas de Bocco: discrepan en los modelos elegidos, no en la actitud de tomarlos. Son adeptos de Gorki y de Zola y trasladan, mediante la implantación del realismo social, la justicia en favor de los humildes, desheredados y en contra del régimen burgués que, según ellos, está encabezado por el radicalismo. Llegar a la ingenuidad de creer, inclusive, que la burguesía está realmente dirigida por el radicalismo. Como puede fácilmente verse, no trascienden en su a veces emocionada crítica, el nivel político. Sueñan con un mundo de izquierda para constituir el cual la poesía será un estimable vehículo. Y son lacrimosos y pietistas, poco rigurosos en la forma y excesiva y paradójicamente intelectuales, pese a su simplicidad. La oposición al ultraísmo no se convirtió en punto de partida para hallar una salida poética más amplia. Acaso porque exageraron el papel objetivo que debía cumplir la poesía; acaso porque dramatizaron sus propias experiencias confundiendo con la de sectores sociales que no sufrían todavía

tanto o de la manera que ellos entendían. Constituyeron una variante del epigonismo, tal vez más sana, aunque menos rica y productiva que el martinfierrismo, consideradas las cosas desde el punto de vista de la realización poética.

En 1930 cayó Yrigoyen. En 1928, acompañando su reelección, los intelectuales habían cambiado de actitud. Los de izquierda se mantenían irreductibles y enfrente, mientras que un sector considerable del martinfierrismo resolvió apoyar al viejo caudillo. Esa decisión motivó la desaparición de la revista y la disgregación del grupo que, en su conjunto e individualmente, había logrado casi todos sus objetivos. Pero la división no fue de perfiles tan nitidos ni duraderos: varios de los pro-yrigoyenistas pasaron a formar parte más tarde del anti-yrigoyenismo más reivindicativo o, por lo menos, del régimen que sucedió al caído; otros se reunieron más tarde en torno de la revista *Sol y Luna*; parecido destino sufrieron los que se habían opuesto a la radicalización del movimiento. El hecho es que recauchutada la oligarquía gracias al golpe militar los sectores cultos sienten otra vez la necesidad de hacer algo. Ahora hay nombres nuevos y conceptos novedosos ya asentados, falta simplemente la catalización o la catalizadora que viene a ser Victoria Ocampo, fundadora de la revista *Sur*.

El programa de *Sur* aparece como una reiteración obsesiva y casi neurótica de nuestros hombres de letras respecto de Europa. Simplemente implica un ajuste de nuestras relaciones culturales y una puesta al día de nuestro epigonismo pero esta vez con una orientación menos vanguardista y más oficial, más objetiva y prescindente respecto de tendencias, como si se quisiera mostrar ante propios y extraños que el uriburismo y el justismo aseguraban la más amplia libertad en todo lo concerniente al arte y a las ideas. *Sur* realiza esta puesta al día desafiando los ya viejos esquemas de la audacia vanguardista para ejercitar la introducción de las glorias y celebridades europeas en nuestro desmedrado ambiente. Además es el centro de un vertiginoso intercambio gracias al cual conocen el país numerosos escritores consagrados y, a la vez, aquí se puede conocer a personas como Drieu La Rochelle, Waldo Frank, Virginia Woolf, T. S. Lawrence, Tagore, Malraux, Gide, Huxley, D. H. Lawrence y muchos otros. Por sus escritos, naturalmente, no por sus presencias. Es el mundo de la cultura y la Argentina está comprendida en ese mundo. Victoria Ocampo confiesa que le cuesta menos escribir en francés que en español y la acompaña en su empresa las personas tal vez más importantes de la literatura nacional. Hasta qué punto la revista *Sur* fue una caña europeísta en la conciencia literaria argentina es uno de los problemas que surgen de inmediato. En mi opinión, sirvió casi exclusivamente para acentuar el ya adoptado epigonismo de nuestros escritores oficiales confundiendo de paso, con su liberalismo, a algunos escritores de izquierda. *Sur* nos propuso un povenir elaborado en una doble perspectiva: o creernos miembros de la élite creadora mundial o sentirnos meteos en un ambiente tan perfecto. Y como deslizado y todo el radicalismo ofrecía un ámbito nacionalista, por más apagado que fuera, el público que apoyó a *Sur* y se formó en su lectura fue el tipo de personas a las cuales lo argentino les parecía suburbano y atrasado, indigno de compararse con la grandeza yanqui o europea, personas más sensibles, por reseción, a la decadencia francesa, a la dureza británica, a las fastuosidades del fascismo, al vitalismo nazi, a la democracia americana y a la callada energía soviética que a las crisis radicales, a las maquinaciones conservadoras o a las desdichas de la izquierda. O, inclusive, a la orfandad política y sindical de las masas proletarias, en rápido proceso de expansión desde, según afirman los técnicos, el estallido industrial de 1935.

La poesía, entretanto, se hace más razonable y ordenada; Bernárdex, en su tránsito de Alcándara hasta *La ciudad sin Laura*, ejemplifica bastante crudamente los nuevos objetivos del martinfierrismo, no menos que el Borges que ha cerrado su etapa porte-

ña y se remonta ahora hasta la poesía del tipo *Poema conjetural*. Y con el orden se va el ímpetu y comienza el pantano de las figuras conocidas, cada vez más timidas tanto en cuanto a lo formal como en lo que respecta a lo temático, campo en el cual muestran una pérdida de incisividad así como una acentuación de "lo profundo" filosófica o religiosamente hablando. Lo importante es que el primer apoyo público desaparece y los grupos receptores se restringen todavía más a las apariciones semanales, es decir a aislar de la trama total de sus vidas, el episodio poético. Son los años de la gran decepción; poetas como Manzi toman el partido del tango donde pueden desgarrarse ante una audiencia mayor, frente a la cual piensan tener una mayor incidencia y, correlativamente, mayores chances de salir del aislamiento, o de difundir las conquistas ultraístas a partir de tangos famosos como *Sur*.

Así las cosas, los jóvenes, en el vaivén constante que perpetra la historia, deciden renovar la poesía. Cambian, como es ya tradicional, de modelos europeos a los cuales, según es norma, actualizan con más rigido criterio y gusto todavía que lo que podía seguir penetrando gracias a la infatigable gestión de Victoria Ocampo, acaso inficionada de personalismo. Son los jóvenes que integran la llamada "Generación del 40", más sensibles al mensaje de Rilke, Milosz o Neruda que a las relaciones entre domésticas y de "public relations" de la directora de *Sur*. Descubren el neorromanticismo del siglo actual y elevan a suprema categoría a los poetas cuyo mensaje, preferentemente de acentuado lirismo, siguen con notorio fervor. Tienen, como sus perfectos maestros, gran cuidado por la palabra y erigen su propio pasado personal como tema fluyente y permanente de lo que escriben. Realizan una actividad profesional: las madrugadas los encuentran celebrándose recíprocamente en los lugares insólitos de Buenos Aires aunque dejan sitio para una formulación no folklórica de asuntos relativos al interior. Son poetas de la naturaleza y de la intimidad, destilan suavidad y soledad y obtienen premios, lo cual indica que no fueron excesivamente rebeldes y que vinieron oportunamente a cubrir los claros de la exhausta poesía oficial. En efecto, rápidamente asumen este carácter pero padecen, más que los grupos anteriores, todavía, el aislamiento respecto del público. No es que su poesía sea enrarecida o alambicada, aunque algunos se hayan complacido en actualizar o aplicar formas provenientes de Gongora o Quevedo o el romancero, sino que se encuentran en un punto en el tiempo en el cual por desdicha, a un desinterés creciente del público respecto de la poesía se une una conciencia orgullosa de soledad, un refugiarse en grupos de espíritus afines con desdén de toda otra posibilidad de comunicación.

La "Generación del 40" dio muestras estimables de capacidad expresiva; mostró digno el requisito indispensable del oficio pero impuso actitudes o, mejor dicho, implantó estados de ánimo que a fuerza de ser imitados pudieron ser juzgados como elusivos en relación con los imperativos de la realidad. Lo cual es grave desde el punto de vista de evolución de la poesía argentina, pues si hubieran roto el epigonismo y hubieran tratado de romper el creciente encerramiento, acaso habrían ayudado a resolver muchos de los problemas que parecen ahora difícilmente solucionables. Estaban en el momento justo para enfrentar una fuerte tendencia disgregante y la accionaron; asumieron los caracteres negativos del proceso y los interiorizaron, se aplicaron sus ímpetus orientando sus energías tan sólo a las satisfacciones formales, a la idea refugiente de que en ellos residía la poesía y que eso bastaba, sobraba y daba lugar a la suposición de que la cultura nacional ya no tenía problemas de expresión.

Lo curioso es que muchos de los elusivos cuarentistas fueron conmovidos por la irrupción peronista. A decir verdad, y vistas las cosas desde un ángulo individualista o desoso de recompensas, la realidad política argentina hasta 1943 era bastante poco en-

tusiasmante. Una especie de gran charca en la que los conservadores corrompían valores que hacia años habían erigido con bastante convicción, los radicales trataban de reponerse de la gran confusión que les provocó la caída de Yrigoyen y las sucesivas divisiones partidarias mientras se mezclaban como podían con los fraudulentos, los socialistas hacían denuncia que no modificaban la situación, los comunistas soñaban despiertos con la producción de los koljoses y todo llevaba a que José Luis Torres calificara la época como "la década infame". Y los cuarentistas se sentían objetivamente justificados por su indiferencia. Por eso resulta notable que algunos, sin dejar de ser líricos, conmovidos, rilkeanos y memorativos, se hayan plegado a un movimiento que si algo tuvo de característico fue la presencia violenta de masas hasta entonces poco explícitas, y por eso supuestamente inexistentes. Los cuarentistas peronistas se limitaron a adherir en el plano político; no encontraron en esa eclosión materia poética, no intentaron dar una forma sintética a su propia experiencia y a la experiencia que estaba viviendo la sociedad argentina y en la cual creían o confiaban o no podían rechazar.

Pero no estuvieron solos en esa impermeabilidad poética; los acompañaron los restantes poetas de la generación así como la casi totalidad de la inteligencia oficial argentina que, como en 1916, se replegó sobre su incomodidad y se orientó hacia la oposición. Los intelectuales que no lo hicieron no hallaron tampoco por su parte el camino para una interpretación literaria directa de lo que estaba ocurriendo. Formaron las anti-sades, o bien comités, o bien firmaron adhesiones u ocuparon cátedras pero no sacaron de entre sus filas a un poeta que expresara el nuevo modo vital del país, a la manera de un Majakovskiy o un Esenin o de un Neruda. El régimen peronista, a la vez, tiene que haberse desconcertado frente a la existencia de una cultura oficial que, aunque poco incidente, tenía algún prestigio y algún oficio. Pienso que nada aprovechable había allí en relación con la incorporación de las masas a la vida culta y fomento, en consecuencia, el apartamiento previamente elegido por los intelectuales. Apoyó, en compensación, otras formas de expresión, apriorísticamente nacionales como respuesta al tradicional y en principio esterilizante epigonismo, pero acaso el camino elegido implicaba por una parte negar una realidad y por otra, reinventarla con métodos bastante artificiosos. Desconocía lo que podríamos llamar el saldo resultante del proceso poético, es decir el conjunto de formas que han ido quedando como definitivamente incorporadas luego de cada experiencia artística; como complemento, hizo salir de la manga un modo de música y de poesía que salvo en su designación poco tenía que ver con la realidad argentina y aun con el peronismo mismo; me refiero al folklore cuyo auge es indudable pero para auténtico, no un hallazgo que correspondiera a la madurez de un pueblo que quiere cejar amarras e internarse desnudamente en la totalidad.

Los intelectuales opositores e ignorados masticaron su resentimiento. Pero, una vez más, el mundo había cambiado: la guerra puso en evidencia serias deficiencias en los modos de vida practicados hasta su terminación y, como siempre, los jóvenes decidieron recuperar la poesía para la cultura, según lo que se acababa de poner en descubierto luego de la conclusión del conflicto. Pero como sentían vedado el campo a causa del peronismo, no tuvieron otra salida que investigar, practicar, meditar, elaborar, repensar su propia situación como poetas y la de la poesía como instrumento del hombre. Los nuevos modelos sirvieron para esa recogida tarea, en el fondo, todos los grupos que pueden englobarse en esa descripción (surrealistas, invencionistas, madri, etc.) inauguraron el verdadero momento vanguardista en nuestro país. El retraso respecto de Europa no desvaloriza la perspectiva sino que purifica porque aparece como resultado de limitaciones propias y situacionales y no del sumiso y rápido epigonismo característico de toda la historia de nuestra poesía.

El vanguardismo que se inicia en 1944 (Revista *Arturo*) con su fugaz antecedente de 1930 (Revista *Qué*) es una resultante de la crisis que viene carcomiendo la poesía argentina y significa un alto, un momento de autoconsideración. Es evidente que para realizarse busca también el apoyo estético de poetas europeos pero su epigonismo no tiene el sentido reverencial de los grupos anteriores. Los poetas requeridos no son "gloriosos" del modo en que podía definir la gloria la revista *Sur* o la trascendencia del grupo del 40, sino que son críticos, torturados, lúcidos, incómodos en su propia piel y en su propio país. Dylan Thomas, pongamos por caso, no es el mejor ejemplo de poeta oficial, promovido por Inglaterra a la fama internacional. Lo mismo ocurre con Pavese o con los surrealistas del tipo de Breton o Eluard o Tzara o Pound. La adhesión es ahora una actitud frente a la poesía y frente a la vida que sirve, en todo caso, para experimentarse y tamizarse e, incluso, para transcurrir con ocupaciones serias un período político que amenaza con prolongarse indefinidamente, lo cual engendra una considerable cantidad de angustia.

Y si bien en el orden formal y específicamente poético la benedictina labor cumplida por revistas como *Poesía Buenos Aires* queda como un hito muy positivo, nunca como en esos años los poetas estuvieron tan lejos del público, de un público que significara algo en el conjunto social. Nunca tan solos y aislados pero también nunca fueron tan conscientes como entonces de que esa soledad debía ser asumida e interiorizada y punto de partida de una poética integral. No creo que nadie se haya sentido víctima a causa de su oficio, como pudieron sentirse en similares pero a la vez no esclarecidas condiciones poetas de grupos anteriores. El hecho es que esa experiencia no fue un episodio más de la poesía oficial en su voluntad de actualizarse sino un serio intento de conformación de toda poesía nacional al cabo del cual todos los residuos útiles y las formas valederas no recogidas se sintetizaran en una expresión que, más que unívoca, debía tener un sólido sentido, una razón de ser. Se me ocurre que el vanguardismo alentó una secreta esperanza aun en medio de las más abstrusas y específicas especulaciones sobre el oficio: recuperar el don comunicativo, la función de la poesía, religar al público con los poetas, hallar las claves esenciales de una poesía que siendo profundamente nacional fuera también un vehículo para la perplejidad cotidiana, humana y social de los argentinos. En suma, una poesía universal.

La caída del peronismo facilitó la rehabilitación del radicalismo como fuerza política. Más ambiguo que Yrigoyen, Frondizi manejó ideas de derecha en medio de climas de izquierda y logró un inicial gran apoyo popular. Es difícil determinar si sus consignas le dieron el triunfo o si fue su habilidad para presentarse como la solución más aceptable lo que le procuró el apoyo, pero no el respeto, de diversos sectores. Por lo mismo, no se puede afirmar que lo hayan sostenido grupos o clases sociales más que estructuras politizadas dentro de ellas. Autoriza a suponer más bien esto último la importancia que en su período de gobierno tomaron fuerzas interclasistas como el ejército, la Iglesia, los industriales y los financistas, que fueron, dicho sea al pasar, quienes lo desalojaron no muy airoosamente del poder.

El ciclo vanguardista parece terminado en el momento en que Frondizi llegó al poder. Sus protagonistas se interesan por la cosa política con lo cual muestran que su aventura no tenía las mismas miras que la literatura oficial, sino que cada uno de sus actos y movimientos estuvo orientado por la oportunidad o la necesidad en relación con objetivos generalizables o trascendentes. Lo mismo no puede seguramente decirse de anteriores movimientos que reproducen frente al nuevo radicalismo los mismos

gestos que sus antecesores de 1916. La mayor parte de los escritores argentinos es en su momento antifondizista, más por su presunto comunismo que por sus objetivos procapitalistas. En fin, sólo los más jóvenes intentan no dejar huérfana a esta promesa y se lanzan en ostensible apoyo. ¿Cómo incide en la poesía esta decisión? Por de pronto se produce un compás de espera y hay una suerte de comprensión o captación que sobrepasa lo epidérmicamente político. La poesía se socializa paulatinamente y se desepigoniza; comienza un rescate cada vez mayor de elementos populares; el tango se integra en una perspectiva de poesía culta y se produce una interacción que no porque no sea militante deja de producir efectos poéticos de interés. Pero no es sólo eso sino una mayor profundización de elementos temáticos, situaciones sentimentales y aun clasistas: la poesía no puede ser un instrumento solapado o sibilino de ocultamiento sino que, siendo expresión, debe afrontar, debe incluir y aun declarar a qué se alude, a quién les es dirigida, qué papel cree que juega en la vida de los demás quien la articula.

Entretanto, el epigonismo sigue su marcha a través de los órganos oficiales. "La Nación" y "Sur" constituyen el recipiente de la poesía normalmente segregada por vetustos nombres. Borges mismo, en las auras de su prestigio, publica poemas que son ejercicios de poética clásica, junto a Girri que, infatigablemente, compone explicaciones flemáticas sobre experiencias intelectuales superrefinadas. Y esto es lo mejor; en cuanto a lo peor, este carácter no desmedra un irradiado sentimiento de que el orbe literario nacional es eso y nada más, que fuera de eso reina un vacío irredimible y espantoso.

De modo que está entablada una lucha de carácter no generacional entre poesía nacional y poesía oficial. El público, entretanto, no está para poesía. El frondizismo se sumerge en miradas de contradicciones tras cuya elucidación crece popularmente la idea de que el radicalismo ha cumplido un ciclo y que tras sus resurrecciones acecha fatalmente la traición. El peronismo no se define por la revolución y toda su fuerza popular se desperdicia como si siguiera el esquema trazado por el radicalismo luego de la crisis del 30. ¿A qué puede pues consagrarse la multitud? Con Frondizi una ola de escepticismo sobre lo nacional se difunde e invade muchos espiritus. Hay un desgano por el arte nacional y, en el campo editorial, el conformismo publicitario señorea. Está una creación aramburiana, el Fondo Nacional de las Artes que se ocupa del aspecto financiero de la cuestión. Acaso cumpla un gran servicio pero su orientación no trasciende los límites de la respetabilidad a la manera de las instituciones literarias aunque no retacée totalmente el apoyo a manifestaciones cuyo contenido no comparte. Pero el público, insisto, está todavía en otra cosa y nada hay que lo haga variar hacia un entusiasmo mayor. La caída de Frondizi acentúa esta indisposición. Luego hay cabaldeos y golpes y contragolpes y la versión tradicional del radicalismo retoma la responsabilidad gobernante. Nadie cree demasiado en esta transacción y las fuerzas nacionales se debaten en el intento de comprender.

En el campo de la poesía acaso quede algo que pueda proyectarse hacia el futuro en una recuperación de su sentido. Pero todo depende de factores extrapoéticos. Ahora que hay mucha gente que escribe bien, ahora que hay un país lo suficientemente traumatizado y entrampado, ahora que cuatro generaciones conviven similares frustraciones, todo depende de las conmociones totales que puedan producirse. Porque repetir en esta circunstancia lo habitual, es decir la laboriosa creación de una élite venedora, sería acto de suicidio, la negación de todo el destino a que se encamina trabajosamente la poesía argentina.

Alberto Cousté

Palabras

Yo he dicho sólo unas pocas palabras

Dije una vez Te amo
a una mujer que amaba
Dije quizás el nombre de pequeñas cosas
humildes y crueles
hermosas todavía para mi corazón

A las otras las he inventado

Las inventó el oficio
Mi soledad en todas partes
Las grandes ganas de mentirte

Alberto

Las grandes ganas de creer en algo

A veces me siento viejo

Y no es que uno sea viejo
en la flor de la edad
como se dice

No es eso

Es que te quedaste sin palabras

Cuando hacías discursos
solicitudes
promesas de amor en un banco de plaza,
en las amuebladas
Ahogada tu voz tantas veces por los ruidos
de la calle

Quien sabe solamente vos
creste

Quien sabe ni la estufa
del hotel por horas
en Maza y Belgrano
Ni tus amigos que decían amarle
Ni el balcón con macetas
del viejo cuarto piso
en Once

Ni el muchacho que fuiste
sonriente y cordial
Quien sabe ninguno
creyó nada

La cosa es comenzar a saberlo
La cosa es que el amor no tiene siete suelas
ni anda de noche en los tejados
La cosa es que el amor tiene también tu triste cara
También tu forma de aguantártelas.

Abril 1963

Acerca de ella

Ahora ella ha venido
No está vestida de noviembre sino de un triste género
que mis manos apartan para encontrar su carne
No tiene el gusto de las fresas
ni su piel al lado de mi cuerpo
es otra cosa que tierra
buena tierra

Ha venido y no ha hecho más que aumentar mi
[incertidumbre]

No me ha enseñado del amor
sino las verdaderas formas del olvido

Septiembre 1963

ALBERTO COUSTÉ nació en Buenos Aires el 17 de mayo de 1940. Ha publicado "Los Elementos Naturales", en 1963 y, al año siguiente, "El Cielo Perezoso". Poemas suyos fueron seleccionados por Manuel Bandeira para la antología "Poesía Argentina Moderna" publicada en San Pablo. Dirige teatro y es autor de varias piezas dramáticas.

MACEDONIO FERNANDEZ



Nuestra Portada

Dos nombres que considero troncales en la poesía argentina contemporánea son: Leopoldo Lugones y Macedonio Fernández; ello concuerda con su posición de padres y abuelos generacionales de todos los demás (en generaciones históricas y no biológicas).

Lugones responde cabalmente a la caracterización general del modernismo. Como Rubén Darío, tuvo una doble preocupación: el tema exquisito, la riqueza formal. Inaugura Darío en América la serie de los literatos puros, es decir, los que toman la literatura como contenido exhaustivo de sus vidas: esto es lo que resultará ser también Lugones, aunque él hubiera querido otra cosa. Bastaría compararlo con Sarmiento o con Mitre para ver claramente que en ellos la literatura era un arma más para su actuación general en la vida del país: ellos fueron, además de escritores, militares y hasta presidentes de la república. Es lo que hubiera querido ser también Lugones, pero no pudo llegar más que a literato puro sacudido por pujos de impureza. El tuvo *in mente* aquellos modelos polimorfos, y se lo ve siempre tratando de influir en la vida social del momento y lugar que lo rodea. Hasta tal punto que, entre los escritores argentinos contemporáneos, es Lugones quien más se presta a ser juzgado desde un punto de vista sociológico, quien está más determinado por su contexto histórico-social.

Macedonio Fernández, en cambio, no solamente está fuera de la literatura pura, sino fuera de la literatura. El mundo vino a él en un año "muy" 1874, eje de nacimientos de la última generación modernista, el mismo que a Lugones, pero Macedonio fue y representó exactamente lo contrario que él. Si Lugones centró su vida en la palabra y en la técnica literaria, Macedonio las desdeñó completamente, para zambullirse en la vida y la pasión. Macedonio Fernández escribía en papel de envolver del almacén, primero en sentido horizontal, y luego cruzando el texto anterior. Su más importante poema, *Elena Bellamuerte*, lo escribió y lo dejó guardado en una lata de bizcochos en la casa de un amigo. Este amigo lo encontró, veinte años después, al abrir esa lata por casualidad. Macedonio quiso estar vivo y apasionado, y no ser un escritor sentado frente a una mesa ni cosechar triunfos literarios; por eso se lo ha desconocido durante tanto tiempo. El formuló expresamente su deseo de ser presidente, pero como jefe de una gran broma. La influencia de Macedonio no derivó tanto de sus escritos como de su persona. Leemos sus libros y nos entusiasman, pero hablamos con quienes lo escucharon, como Borges, y nos dicen que esos libros son un pálido reflejo de lo que significaba la presencia personal de Macedonio.

Hombre, filósofo y poeta, Macedonio vivió en la nada, asediado por la nada. El fundamental rayo de la nada que converge en él provenía de su propia concepción filosófica, idealista absoluta: "El Yo, Materia, Tiempo, Espacio, son los faltantes en el mundo". Esta nada esencial se le ilustraba en relación al medio histórico que le cupo vivir, especialmente en lo cultural: desde aquellos solemnes faltantes hasta la recomendable faltancia a las conferencias, hay el paso enorme y breve que va de la metafísica a la humorística. El poeta Macedonio salta por montera el modernismo que generacionalmente le hubiera correspondido, y se instala de entrada en la poesía de vanguardia, siendo ésta la literatura de la nada en que la desintegración de la cultura occidental ha dejado al hombre. Macedonio Fernández se debe, pues, a sí mismo, emerge exclusivamente de sí, no toma nada del medio ambiente: el medio ambiente es nada para él.

Por lo tanto, si Lugones fue nuestro primer literato puro, Macedonio fue mucho más: nuestro primer y único individuo puro, sin otro ser que el propio, virtualmente ajeno a la contingencia. Pero estos dos hombres, de una misma generación, nacidos en el mismo año, aunque con vidas simétricamente distintas, vienen a coincidir por fin en un negativismo frente al medio, que en Macedonio se da de a poco y a lo largo de toda su vida, y en Lugones, una existencia tan llena de hechos, de golpe en el suicidio. Esta vida sólo imaginaria o idealista de Macedonio, no realizada, no práctica, y esa otra vida pléutica de sucesos en definitiva aniquilados por la muerte voluntaria, esas dos opuestas fuentes de la poesía argentina contemporánea, vienen a coincidir así en una radical incomodidad con nuestro medio.

Y no sólo estas dos figuras eje dan testimonio de esa relación frustrante del escritor argentino contemporáneo con su ambiente. Podrían multiplicarse los ejemplos, individuales y hasta generacionales, dentro y fuera de la lírica. La lata de bizcochos de Macedonio, el aljibe donde Ricardo Güiraldes arrojó la edición de *El cenorro de cristal*, siguen siendo los básicos destinatarios de nuestra literatura. Necesitamos ya un contexto social que no mate a nuestros escritores, que no los expulse del país, que no los aisle en su casa o en un círculo social. Y necesitamos también grandes escritores que acepten y cumplan hasta el fin su obligación de clarividencia y mostración del mundo: que no se maten, que no se vayan, que no se aíslen en su casa o en un círculo social.

César Fernández Moreno

Suave encantamiento

Profundos y plenos
Cual dos graciosas y pequeñas inmensidades
Moran tus ojos en tu rostro
Como dueños;
Y cuando en su fondo
Vejo jugar y ascender
La llama de un alma radiosa
Parece que la mañana se incorpora
Luminosa, allá entre mar y cielo,
Sobre la línea que soñando se mece
Entre los dos azules imperios,
La línea en que nuestro corazón se detiene
Para que sus esperanzas la acaricien
Y la bese nuestra mirada;
Cuando nuestro ser contempla
Enjugando sus lágrimas
Y, silenciosamente,
Se abre a todas las brisas de la Vida;
Cuando miramos
Las amigas de los días que fueron
Flotando en el Pasado
Como en el fondo del camino
El polvo de nuestras peregrinaciones.
Ojos que se abren como las mañanas
Y que cerrándose dejan caer la tarde.

1904

Creía yo

No a todo alcanza Amor pues que no puede
Romper el gajo con que Muerte toca.
Mas poco Muerte logra
Si en corazón de Amor su miedo muere.
Mas poco Muerte logra, pues no puede
Entrar su miedo en pecho donde Amor.
Que Muerte rige a Vida; Amor a Muerte.

Cuando nuestro dolor fingese ajeno

Voz de un dolor se alzó del camino y visitó la noche;
Trance gimiente por una boca hablaba.
Eran las sombras dondequiera. Mis manos
Apartándolas para mis pasos
Heridos de la impaciencia y el tropiezo
Buscando aquel pedido de persona dolida.
Grito que ensombreció la sombra
Volvió a enfriar el pulsar de mi vida.
Y tropezando con el alma y el paso
No de mi pena, de ajena pena,
Creí afligirme, cuando hallé sangrando
Mi corazón, por mi llamando.
¿Que desterrado de mi pecho habría?
Porque sólo al recuerdo su latido daba
Y sólo en el recuerdo mi dolor estaba
Y así desde el camino me llamaba
Y apenas cerca me sintió, acogióse
A mi pecho,
Y al instante se dio a clavarme aquel latido:
El latir de su lloro del dolor del recuerdo.

Y hoy desterrarlo de nuevo ya no quiero.
Que ese dolor es el dolor que quiero.
Es Ella,
Y soy tan sólo ese dolor, soy Ella,
Soy Su ausencia, soy lo que está solo de Ella;
Mi corazón mejor que yo lo ordena.

Nuestro país

nuestro país es éste
es otro
entre ambos mundos
entre corrientes
miro hacia el mar
me acompaña el viento
miro a lo lejos
hacia afuera

el sol sobre la arena
y las gaviotas
más cerca de nosotros
que las palabras o la memoria

de manera que miro
pongo en orden al mar
dentro de mí

el mar no recomienda nada
no nos advierte
no persigue ni absuelve

yo no busco frente al mar
una salida
no quiero ser llamado
y tirando hacia abajo
me voy haciendo arena
sin nombre
hago mi camino
unos pasos
ando

El hombre moderno

el hombre moderno dice:
el 26 de octubre tenía ganas de morir
mientras viajaba en ómnibus
a las tres de la mañana
sé que hay cosas más importantes
en la vida del mundo
en la vida de millones de hombres
pero si hablara de lo que pasa en millones de hombres
no podría decirlo tan simplemente
no podría decirlo en modo alguno
pero hablo
conociendo el tema
de lo que le pasa a uno entre millones
hablo de uno que el 26 de octubre
tenía ganas de morir
mientras viajaba en ómnibus
a las tres de la mañana
y digo al mundo entero
a los millones que a esa hora
morían de verdad nacían
esperaban
volvían a sus casas
o podían morir como estaban
si pompeya (otra vez) el mundo entero
se borraba por razón de guerra y de locura
o por una información equivocada

Edgar Bayley

La violencia

la violencia al sofocar el día
al arrojarte fuera del camino
te hace crecer por dentro un diente helado

violencia reina de una madrugada oscura
olvido entre palabras calcinadas

estoy aquí debo comprender
decir correctamente organizar
no ceder posiciones al tumulto

debo salir cruzar no detenerme
compartir otra vez una alegría
llegada del más alto corazón
entre los hombres

debo seguir cavar un nuevo surco
escuchar extender
la morada y el aire



Acumulaciones

y tanto decir mal equivocarse
y tanto oficio norma enemistarse
y tanto discutir "yo creo me parece"
y tanto tanto tuyo y mío
me voy he regresado
y tanto sostener "yo creo que hace falta
para escribir o amar o distanciarse"
y tanto andar a tientas ser hermano
y tanto tanto no mirar dormir vestirse a ratos
y tanto recordar y espejo y biografía
y tanto no sé qué y mirame a los ojos
y tanto comprender dudar arrepentirse
y tanto hacer el fuerte el suave el iracundo
y tanto preferir o molestarse
y tanto tanto andar buscando el absoluto
en libros calles vasos mujeres hermandades
y tanto regresar partir tener cuidado
y tanto tanto equilibrio intemperancia
y tanto vegetar supervivir tan sólo
y tanto parecer bueno perverso
y tanto tanto tanto
como la aurora y el viento
como la piedra y los días

Ando sobre la tierra

tu riqueza está aquí
no fuera de esta calle
el domingo abre un camino
hasta el hueso y la estrella
descubrir agitar cada día
la guitarra y los cristales
tus poderes no nacen
en el filo de otro mundo
como un cristal se extiende tu trabajo
como el viento en la mañana
partirás volverás
tendrás puerto y camino
en gracia abierta
porosa
sin reclamar
pero no será distinto
la misma luna
los olivos
el mismo niño
el saludo
tu riqueza está aquí
volverás a la tierra
a tu viaje de siempre

A ser otro

he venido a ser otro
a ser el mismo
a entrar salir a estar despierto
no quiero eternizarme en una cara
en un traspies canal en un cuidado
he venido a ser otro
a convertirme
en cal en hoy en calle
en mi enemigo
he venido a mezclarme
a estar parado
a darme a ser a no mirarme
a no decir ya está he terminado
he venido a estar a empobrecerme
a seguir con mi apuesta
entre los hombres
he venido a morir o no morir
enamorado
a partirme en cielotierra
entre dos pasos
habitando el desamor
y la alabanza

Esta mañana

esta mañana
mucho más mañana
más Napoli y sol y mar
que tu refugio tu silencio
y tu despertar
esta mañana
es mucho más tú
más amor
más buen giorno
que todo regreso
que tus brazos
alrededor del mundo

Pepe

inmensos parques libertad comodidades
las esperanzas y los mediodías
pepe será distinto tendrá mejoras sonreirá
puede el mundo tu país tu propia mano
cambiarse al fin
cambiarse en agua en lecho en mis hermanos
puede podría la semana haber tenido
la luz la gracia proseguir
será distinto
hay fuentes hay favores odio y tal
una patria horas libres el vacío
tendrá mejoras sonreirá

CREACION Y CIRCUNSTANCIAS

por Alberto Vanasco

Los Factores Determinantes

La crítica literaria (a través de Taine, Croce y Blanchot, Sartre, Read, etc.) se ha desarrollado hasta tal punto que pareciera aspirar al rigor e infalibilidad de las ciencias exactas. Como lo ha dicho Pingaud también "por reflexionar demasiado sobre si misma la literatura moderna corre el riesgo de ahogarse".

Si bien es cierto que dicha capacidad de autoanálisis ha permitido en muchos aspectos ampliar ciertas perspectivas de las letras contemporáneas, también es verdad que ha servido para confundir a varias generaciones de escritores induciéndolos a un tipo de error que fatalmente termina por conducir al fracaso y a la frustración. Esto sucede al interferir en el mecanismo espontáneo del proceso creador sugiriendo metas o tareas que no son las indicadas ni naturales en una situación dada.

Trataré de explicarme, ya que estas cuestiones encierran factores importantes de orden cultural y personal.

El hombre puede, a fuerza de comprensión y voluntad, superar las condiciones históricas y sociales que lo determinan para obtener así un enfoque objetivo de su realidad; y aún modificarlas si quiere; pero eso podrá realizarlo tan sólo si asume hasta las últimas consecuencias de esa actitud.

Quiero señalar tres de los factores importantes —profundamente entrelazados— que están en la base de la obra de todo escritor. Son ellos su clase, su lenguaje y su posición política. La clase le dará "su" experiencia; el segundo la posibilidad personal de expresarla; y el último, la capacidad de "iluminarla". Estas son condiciones fundamentales que podrán ser transgredidas o trascendidas —para captar una realidad total— siempre que el compromiso con esa conducta se sostenga hasta lo último.

El acceso a la historia por parte de las clases proletarias provocó una de las últimas rupturas en el proceso tradicional de adaptación de la literatura a un mundo en desarrollo. Los más atentos escritores de los grupos burgueses, que desde la Revolución Francesa representaban a "las letras", trataron —al imponerse la revolución industrial— de acomodarse a esa nueva situación que con otra experiencia, un lenguaje distinto y diferente posición política, venía a ampliar las posibilidades de comunicación y expresión humanas, es decir, a ensanchar el mundo de la libertad.

Zola es uno de los primeros en comprender el proceso a que asisten, y escribe entonces novelas como "Germinal" que, a pesar de intentar un atisbo sobre esa realidad, no logra superar sus barreras expresivas y sentimentales, por lo cual resulta un libro pálido y fallido, lleno de buena voluntad pero con atmósfera equivocada.

Sartre es en nuestro tiempo quien lleva más allá todo un sistema de coordenadas para la comprensión y aceptación global de la realidad contemporánea, pero no resuelve las contradicciones propias de su tentativa, buscando —como sucede casi siempre en estos casos— una asimilación a su heredado mundo burgués más que una integración con el universo proletario.

En la novela, son los americanos los que han de dar la pauta de la más importante revolución lite-

raria de este siglo, pasando del psicologismo burgués a un conductismo objetivo, propio de un mundo en movimiento. Y lo podrán hacer, favorecidos como estuvieron, por pertenecer y representar a una sociedad de masas típicamente proletarias, con muy poca clase media, y que, por añadidura, estaban asociadas, en una relación muy particular, con un sistema imperialista en desarrollo, de donde extraían su fuerza y su euforia. En ese medio, los verdaderos representantes de la clase media y burguesa, se transformarán, para la novela y el cine, en los caracteres ridículos y desubicados del mundo moderno, en los personajes cómicos de Carlitos Chaplin, Harold Lloyd o el Babbit de Sinclair Lewis.

El impacto de este nuevo estilo se hizo sentir profundamente en los escritores de todas partes, pero hubo quienes —por no entender— quisieron ponerlo al servicio de la exterior y ya desvalijada sensibilidad burguesa, con un resultado falso, pringoso y deforme.

El caso de América

Por algo se dio esta transformación en los Estados Unidos. Entre nosotros —en América— el problema se desencadena desde varios planos al mismo tiempo; uno de ellos es el cultural, frente al cual cabe la respuesta o la dispersión en el mamarracho. Otro es el social y político.

Quiroga es uno de los pocos que, a pesar de haberse hecho cargo de las modalidades literarias de su clase y su lenguaje, comprende de pronto que no son aptas para comunicar lo que él sabe que quiere o debe decirse; y abandonando bruscamente las formas modernistas y parnasianas que había estado ensayando, empieza un día a escribir "mal", es decir, a escribir sin tener modelos ni tradición que le sirvieran de referencia o apoyo, a escribir, por lo tanto, "en serio", librado solamente a su conciencia de la necesidad de trascender sus limitaciones clasicistas y culturales. Porque asumir lo que uno es (o lo que uno quiere) en América, es quedarse desnudo; sin maestros, sin muletas convencionales. Quiroga pudo llevarlo a cabo porque enfrentó todos los riesgos de esa aventura.

Ya José Hernández había hecho lo mismo. Y también lo intentó Güiraldes, que aplicó una técnica aprendida ciertamente en Europa para interpretar esta realidad, aunque la síntesis acaso no resultó perfecta, tal vez por una bastante comprobable ignorancia por parte de Güiraldes de su contorno, o simplemente por no haber logrado trascender su sensibilidad burguesa.

Macedonio Fernández y Roberto Arlt representan a los flancos de esa adecuación: la búsqueda de un lenguaje que sirva, por un lado, o el enfrentamiento abierto de las cosas y de los hombres, por el otro.

La mayoría, en cambio, ante la disyuntiva, suele refugiarse en un plano esteticista, aislado, queriendo hacer de la literatura una categoría abstracta que generalmente se resuelve en la postulación de un arte puro. Buen ejemplo en la Argentina es el de Jorge Luis Borges, cuya posición tiene una larga historia que se agrava, precisamente, entre nosotros, teniendo en cuenta el carácter todavía dependiente de nuestro país.

Una crítica también estanca y abstracta intenta, a su vez, respaldar por lo mismos motivos a estos escritores, redondeando un fenómeno que abarca todo el campo de la creación cultural.

Borges

El mismo Borges ha declarado —muy psicoanalíticamente— que todo hombre con cualquier cosa que haga estará expresando su ser y su mundo. Es correcto. Pero los hombres pueden expresar con sus actos tanto los aspectos positivos como los negativos que integran su personalidad o su sector de la realidad. Y Borges nos expresa, sí, pero a través de todo lo negativo que hay en nuestra pequeña burguesía;

el rechazo de lo que somos, la actitud desdeñosa hacia América, que es en el fondo nada más que la suficiencia típica de su clase dolorida ante un continente desmantelado, sin muertos y sin ruinas que nos respalden.

A pesar de su talento, o precisamente por eso, la influencia de Borges es nociva, ya que su actitud literaria es de las que dan lugar —y de hecho así ocurre— a expresiones de la peor clase de literatura: la embrutecedora y demagógica, porque no satisfacen el reclamo cultural de esa sociedad en que se generan.

Por suerte Borges no ha influido sobre las generaciones siguientes, salvo como un ejemplo de lo que no hay que hacer. Y en el futuro habrá que rescatar lo que haya de recuperable en su obra. Creo que su caso es muy parecido al de Anatole France que en su momento representó a lo más negativo de su época y por eso mismo sucumbió con ella.

No quiere decir esto que debe hacerse una crítica literaria teniendo en cuenta la posición política o social de los autores; cada creador paga en su obra el precio de sus contradicciones, individuales o sociales. Borges, por ejemplo, escribió sus mejores poemas cuando personalmente adhería a un movimiento popular de su época como fue el yrigoyenismo. La revista "Martín Fierro", justamente dejó de salir cuando sus colaboradores se dividieron para apoyar unos a Yrigoyen y otros al alvearismo. Borges estuvo entre los primeros. Sin embargo, se dejó después vencer por las circunstancias de compromiso que lo rodearon, y fue asumiendo una actitud cada vez más reaccionaria mientras su obra decaía; y sus sonetos últimos corresponden a este tiempo en que hizo pública su afiliación al partido conservador.

Ha dicho Croce que en la historia de la poesía lo único que importa es la poesía y no ya las intenciones y demás actos de los hombres poetas; y tenía razón. Pero no porque los actos no importen, sino porque su obra, en sí, dependerá en un todo de éstos y ellos permitirán que esa obra esté viva o muerta. A nosotros nos basta también la obra.

En uno de los relatos de "El Hacedor", Borges reconoce, al final de su vida, que todos sus escritos no los ha hecho él, sino otro Borges, el cual no reconoce. Ese es el precio por vivir falsamente.

El caso de la poesía española

Opuesto al hecho de quien no hace aquello que su situación le exige se halla el de aquél que aspira a hacer lo que su posición no le permite. Es ilustrativa al respecto la historia de la poesía española de los últimos treinta años, es decir, la que se escribe bajo el régimen de Franco.

Bajo una dictadura los poetas deben dedicarse a resolver sus problemas de laboratorio, o hacerse mar, encareclar o exilar. No hay otra alternativa, salvo la de transformarse en microfantes del tirano.

Los poetas españoles de las tres últimas décadas no hacen ni una cosa ni otra sino que, queriendo mantener el status, aspiran sin embargo a interpretar su época —mal aconsejados por la teoría literaria— y consiguen dar una obra que no es ni chicha ni limonada; híbrida y sin profundidad. Marcos Ana, tal vez por ser el único que no tenía nada que perder, sea quien deje un testimonio sobre esos negros años, a pesar de la discutible calidad de su obra. Ceca, en cambio, intuyendo el problema, se dedicó a realizar una revolución formal, sacando a la novela española de su estancamiento. Otros, o ellos mismos, aprovecharán esa riqueza.

La poesía argentina

Este enfoque de la poesía española echa luz sobre el desarrollo de la nuestra.

Durante el peronismo cierta repugnancia a encarar la realidad (todos los poetas de esos años provienen de la clase media) y la efectiva o ilusoria imposibilidad de hacerlo, por otro lado, dieron lugar a

lo que sucede naturalmente en esos casos: la elaboración de una poesía esencialista, interesada en los aspectos expresivos y formales, casi hermética, pero que permitió, sin embargo, el desarrollo y el encuentro de nuevas salidas poéticas para nuestro idioma.

Caido Perón, se observa una general apertura hacia la realidad, sobre todo al desvanecerse la repugnancia social cuando llega al poder en 1958 un partido de la clase media, y al ser, también, ¿por qué no?, mejor comprendido el peronismo. Las revistas donde esas experiencias formales se habían llevado a cabo, como "A partir de Cero" y "Poesía Buenos Aires", órganos del surrealismo y del inventivismo, respectivamente, dejan de salir.

En este proceso de apertura se halla actualmente la poesía argentina, y el mismo se podrá llevar a cabo siempre que el aparato de factores regresivos —social, político y aún cultural— no consiga anularlo.

Y el problema del lenguaje es uno de los aspectos de este proceso.

Lenguaje

Vivimos, sin lugar a dudas, en una realidad donde las palabras son más viejas que las cosas. Readaptarlas, es una función de la poesía, pero también ése es su conflicto. Sabemos que no bastan decir nombres para captar la realidad, como pretenden algunos poetas enumerativos del interior o los pintorescos de Buenos Aires. No es suficiente con escribir Palermo, Viamonte o Plaza Italia para referirse a esos sitios; no basta decir tango, prostituta, adon, para mencionar a Buenos Aires. El camino, evidentemente, ha de ser más largo y sinuoso para nosotros, tendrá que dirigirse más a la vida que al objeto. El lenguaje, cuando se esfuerza, se enajena, y se transforma en una retórica. La poesía, cuando se distraza de color local, ya no se reconoce.

El aparato represivo

Es difícil —sin embargo— sobrevivir aparte de la maquinaria de consagración y realización que siempre está en manos de la clase dominante. El poeta, el novelista, aspira a ser leído, a publicar, a ser tenido en cuenta por la crítica. Lentamente, va transigiendo con las exigencias de complicidad o encubrimiento que esa clase le impone. Solamente los muy auténticos o fuertes pueden resistir a la soledad que de otra manera los rodea. Son los casos entre nosotros de Oliviero Girondo, Juan L. Ortiz y algunos más.

Los recalcitrantes, entonces, empiezan también a ceder. Si sacan una revista es difícil ir más allá del segundo número, no hay publicidad, ni apoyo, y la difusión se hace pesada. Un silencio espeso los va deteniendo. Por último, el joven poeta, el novelista, comprende que es suicida apartarse de las determinantes culturales, económicas y políticas de la situación social. La tensión se va aflojando y al final las excepciones son tan pocas que él cree estar haciendo un papel tonto, superfluo, y también cede.

Mientras tanto, ha publicado algunos libros, ha intervenido en algún grupo, trató de formar una pequeña editorial siguiendo una corriente más profunda que la superficial, que es la que al fin prevalece. Tal vez en ningún lado como en la Argentina existe una literatura oficial, inocua, y otra subterránea que obtiene su sentido de su mismo no tener sentido. Esta doble faz de la actividad literaria es lo que nos ha impedido hasta ahora tener realmente una literatura.

Porque también la voluntad de no prostituirse, si se asume, debe ser mantenida hasta sus últimas consecuencias. Hoy, hay entre nosotros una vasta generación que quiere hacer las cosas aún en contra de todas esas resultantes, aun cuando deban transformarse en una generación espontánea: el que puedan hacerlo, o no, depende de lo que cada uno decida arriesgar.

INTEMPERIE

PRESENTACION DE "NOMBRES"

de Francisco Urondo, hecha por Miguel Brascó en la reunión de ZONA, en la librería LATINA, del 21 de noviembre de 1963

Me pongo la mano en el corazón y no sé a ciencia cierta por qué Urondo me difirió el honor de constituirme en trujamán introductorio de su libro "Nombres" que aquí está. Anoche he dormido mal, entretenido por inventar respuestas para este interrogante. Y en esa vigilia, en esa hora en que nuestras facultades paranormales entran en su momento de incandescencia, recibí para mi memoria las numerosísimas circunstancias en que la vida de Paco Urondo y mi propia vida se confundieron, por así decir, en las mismas experiencias. Fue una noche de saude que con altibajos verdaderamente, que me dejó exhausto el sector de la cibernética recuperativa del-tiempo-que-se-fue, de lo que fuimos antaño, etc., etc. (como diría Madariaga). Exhausto, a las siete de la mañana y con el día para luchar a todo mordisco, pero satisfecho por haber encontrado una respuesta. Señoras y señores, más allá de muchos distinguidos hombres de letras de nuestra generación que Urondo —me consta— respeta y distingue, más allá de uno que otro personaje célebre cuyo prestigio los hubiese hecho más idóneos que yo para desempeñar este papel, más allá de los individuos crepusculares que comparten con Urondo la hermandad abandonada del lisérgico, mis títulos para proceder a la paragénesis de los "Nombres" de Urondo deben ser atribuidos a la obstinación meramente cronológica con que he permanecido al costado del poeta desde hace —para nuestra edad— innumerable cantidad de años. En otras palabras, yo no vi nacer a Paco Urondo de pura casualidad pero muy pocos años después de este acontecimiento genético, este personaje entró dentro de tres pi por radio al cuadrado de mi ámbito visual. Creo que soy el amigo más viejo que tiene Urondo, vivo para su desgracia o sea amartillado, disparable en cualquier momento, de los muchos vaivenes del vivir, siendo estas oscilaciones siempre tan violentas en la vida de quien no vive sino que se lanza por la ventana del vivir, a pura fuerza de gravedad poética, caiga quien cayera y sin entrar a considerar la posibilidad de estrellarse: la vida de los que viven no en los márgenes sino en los carozos de la poesía.

¿Los fatigaré con remembranzas de Urondo de quien fui, Dios

me libre, celador en el Colegio Nacional, en una aldea del litoral llena de mosquitos y maleficencias, llamada Santa Fe? A los quince años Urondo era un dandy, un adolescente insuflado dispuesto a cualquier malaperrada. Y me las olvido, respira en paz, joven vate. Atravesó el bachillerato en medio de una nube de amonestaciones tan interesante en la poesía y otras preciosidades de las ciencias llamadas del espíritu como yo lo estoy actualmente por las técnicas de fabricación de los transistores. Una apariencia, sin embargo, como se vio casi en seguida. Persiguiendo quién sabe que naifa, de estado virginal aún, pero seguramente ya no casta. Urondo apareció un día por un teatro de títeres que teníamos en Santa Fe y se hizo aprendiz de titiritero. Y allí entre las marionetas y los hilos —que siempre le ha encantado mover— Urondo encontró, además de la ninfula —a quien dejó embarazada probablemente— un campo de cultivo para sus bacilos líricos que comenzaron a procrearse entre ellos de una manera vertiginosa y reservada. Una noche (ya no trabajábamos en los títeres, sino en un teatro contutti, que patrocinaba la Universidad), en un entreacto, Urondo me arrojó unos papeles con una agresividad destinada a disimular su pudor: "Mirá estos poemas", me masculó de perfil con esa articulación fonética la-deada que conserva hasta la fecha. "¿De quién son?", pregunté cauteloso. "Mios", lateralizó. Y allí no más, en las trastiendas del escenario del Teatro Municipal de Santa Fe tuve el privilegio histórico de leer los primeros versos escritos por Urondo o, por lo menos, los primeros que se atrevió a poner en circulación. Que me desmienta si no es cierto.

Era Santa Fe, allá por 1948 o 49:

Sólo el zumbido de los mosquitos planeando sobre nuestra

[inquietud irritando cada noche antes de que huya la oscuridad.

Cómo padecíamos aquellas sombras del verano caliente en medio de las vinecucas y las viejas olorosas, esas calles tan hermosamente flanqueadas por los jacarandaes que enloquecen a Juan L. Ortiz, aquellos barrios de la provincia letal, donde el tiempo se alarga como un acordeón tocado por un esquizofrénico, ¿cómo nos juntábamos unos con otros los pobres exilados en la siberia de las sandías agrias, para defendernos con nuestra pobre solidaridad contra los jesuitas de narices aterradoras, la congregación de nuestras fami-

lias y el rumor que suscitaban nuestros deseos de vivir! Formá-bamos una masonería más celosa que la Hermandad de la Costa, más agresiva que la Patria Nostra; más estrecha que la mafia y sólo así podíamos subsistir e incluso practicar nuestras costumbres heterodoxas. Urondo se sumó a esta sociedad secreta y al amparo de las benevolencias recíprocas empezó a crecer dentro de la vida mirando los carozos de la experiencia por adentro. Cada tanto sacaba la cabeza y articulaba algunos frases, de rabo de boca, que celebrábamos o dejábamos pasar de una manera arbitraria.

Urondo era un joven dorado y no me refiero al pescado del mismo nombre que merodea por los grandes ríos de la patria. Un joven dorado, conservado en alcohol que era su tercer pasión dominante. La primera y la segunda eran la poesía y las mujeres, en orden alternado. Urondo me enseñó a tomar ginebra, observándome con tolerancia no exenta de conmiseración cuando yo me ponía azul después de un trago seco. Yo bebía con él —detrás de él, mejor dicho— mientras escuchábamos a Honegger que era para nosotros, entonces, el súper sumun de la vanguardia. Entre disco y disco leíamos poemas y yo procuraba convencerlo de la necesidad de escribir conforme a las reglas de la buena ortografía, aunque más no fuese. Confieso, a mi vez, que idéntico trabajo se tomó conmigo durante mucho tiempo, el magister —por su espíritu de magister—, el magister Vanasco.

Subitamente Urondo huyó de Santa Fe en compañía de una dama y apareció en Mendoza, donde organizó una especie de falauterío o convento laico de adeptos a la poesía. Desde entonces le perdí los pasos, perdidos por intrincadas regiones llamadas Tucumán, San Juan, qué sé yo, por donde anduvo sacudido por los colectivos polvorientos y por el vino inocondescente

no era el miedo ni la esperanza, era un relámpago de vino que se derramaba sobre Pie de

[Palo un grito que brilla y se olvida en el contorno de sierra chepes en el filo de los penitentes.

Era la nieve más helada de Los

[Andes, la ternura más tibia, la materia más blanca y silencio- [sa del universo, era el calor de Tucumán y los helechos

..... era el sudor y el andar de algunas mujeres.

Todos huimos y yo también. Atravesé el océano porque sólo tanta agua como esa podía borrar de mi memoria el calor taimado de Santa Fe y sus roedos

(Sigue en pág. 24)

ENRIQUE LIHN

Mario Benedetti —en una referencia sumamente incidental— ha dicho que la poesía de Enrique Lihn se define por su carácter narrativo y su lenguaje coloquial (Número, Montevideo, abril-junio, 1963). Esas caracterizaciones, sin embargo, están insitas —sostiene Benedetti— en *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra. Para el escritor uruguayo la influencia de Parra se hace más evidente en Lihn que en cualquier otro poeta joven chileno. Conviene destacar que Benedetti es un conocedor acucioso de nuestra poesía y muchos de sus juicios son ajustados y sagaces.

Hasta ahora la poesía del país se ha nutrido principalmente de dos vertientes: Neruda (la más significativa) y De Rokha. Mistral y Huidobro proporcionan instancias menores. En 1954 con la aparición del ya señalado libro de Parra se produce una especie de fractura en la continuidad de esas influencias. La novedad que trae Parra —que por esa fecha regresa de Inglaterra— es una fuerte proclividad al humor (que algunos encuentran reminisciente de T. S.) y un sentido más lúdico del verso. Se produce un refresco en la densidad tradicional de la poética chilena. Los rigores de las antiguas metáforas son desechadas por Parra: intenta una inmersión en ciertos absurdos cotidianos, ejercita una sátira a las convenciones demasiado arraigadas en el vivir común; es decir, en todo lo que Neruda había descrito —con otro lenguaje, con una subjetividad atormentada— en la primera *Residencia en la tierra*. Pero, eso sí, son dos actitudes diferentes, separadas además por casi veinte años. Parra no dramatiza, narra esos absurdos. Neruda aglutina situaciones. Las formulaciones ideológicas pueden tener algún punto de contacto.

Contrariamente a lo que cree Benedetti, Lihn emerge a la poesía bajo otras advocaciones; sólo en cierta forma continúa esa tradición ideológica ya descrita. Esta situación ha quedado ejemplificada con la reciente aparición de *La pieza oscura*, un libro en que Lihn reúne poemas escritos entre 1955-1962. Conforme a su costumbre, Lihn se detiene en dos circunstancias poderosas: el tiempo y la muerte, dos elementos existenciales perfectamente vinculados, dialécticamente sensibles, interaccionados, porque el tiempo de Lihn es el tiempo del ser, el tiempo del yo: "Pensábamos y el tiempo que no tendría precio / se nos iba pasando pobremente / y estos son, pues, los años venideros".

El universo poético de Lihn, conviene destacarlo, se nutre de vivencias muy directas y de una observación atenta. Por lo mismo abunda en la fijación de circunstancias que frustran la acción del hombre, que traban su sensibilidad; en una palabra, que lo alienan. ("Este es Ud. de niño, entre otros niños de su edad; ¿se reconocería a simple vista? / Le han pegado en la cara, llora a lágrima viva / le han pegado en la cara").

La peripezia del hombre, peripezia que casi no deja resquicio para la hosanna, la cuenta Lihn en sus poemas con alguna precisión en los detalles y mucho espacio para la melancolía. En esa misma peripezia que se puede encontrar en los *Poemas humanos* de Vallejo, sin que con ello se quiera destacar algún tipo de influencia (si esa influencia existe es poco notoria. Todo hombre que escribe, por lo demás, nace a la vida literaria marcado por muchos nombres. Es inevitable).

Algunos de los críticos oficiales chilenos, entre ellos Raúl Silva Castro, han reaccionado de manera muy curiosa frente a *La pieza oscura*: han acusado a Lihn de utilizar un feísmo deliberado. Que alguien escriba "Buscábamos un subsuelo donde vivir, / cualquier lugar que no fuera una casa de huéspedes. El paraíso / perdido / tomaba ahora su verdadero aspecto: uno de esos pequeños departamentos / que se arriendan a un precio todavía razonable / pero a las seis de la mañana", parece más o menos intolerable. Es intolerable que la poesía pueda ocuparse de los avatares del déficit habitacional. Pero no es sólo eso. Peguy señalaba, con evidente razón, que es preferible una conciencia perversa a una conciencia habituada. Frente a la poesía, en Chile, han prevalecido las "conciencias habitadas" (exceptuando algunas opiniones generalmente sensatas). Es comprensible que ahora se le quiera escamotear a Lihn la importancia que está conquistando dentro de la poesía nacional.

Es significativo incluso el caso de Alone (Hernán Díaz Arrieta), el más popular (pero el menos profundo) de los críticos literarios del país. Alone incluyó a Lihn en 1949 en su libro *Las cien mejores poesías chilenas*. Por esa época Lihn era un poeta absolutamente desconocido (sólo tenía 20 años) y sus trabajos eran rigurosamente inéditos. Ante el último libro de Enrique Lihn el crítico de *El Mercurio* ha guardado un enigmático silencio.

Pero se trata de un silencio conspirativo, alertado por la insurgencia de un poeta que no acata los nódulos del juego establecido. Por eso la poesía de Lihn puede servir de agente catalítico: a través de ella es posible medir el grado de venalidad y desajuste en que se desenvuelve una crítica solapadamente reaccionaria y abiertamente superficial.

Carlos Ossa

Santiago de Chile, 1964.

Gallo

Este gallo que viene de tan lejos en su canto,
iluminado por el primero de los rayos del sol;
este rey que se plasma en mi ventana con su corona viva, odiosamente,
no pregunta ni responde, grita en la Sala del Banquete
como si no existieran sus invitados, las gárgolas
y estuviera más solo que su grito.
Grita de piedra, de antigüedad, de nada,
lucha contra mi sueño pero ignora que lucha;
sus esposas no cuentan para él ni el maíz que en la tarde lo hará besar el polvo.
Se limita a aullar como un herceje en la hoguera de sus plumas.
Y es el cuerno gigante
que sopla la nebrura al caer al infierno.

Recuerdos de matrimonio

Buscábamos un subsuelo donde vivir,
cualquier lugar que no fuera una casa de huéspedes. El paraíso perdido
tomaba ahora su verdadero aspecto: unos de esos pequeños departamentos
que se arriendan por un precio todavía razonable
pero a las seis de la mañana. "Ayer, no más, lo tomé un matrimonio joven."
Mientras íbamos y veníamos en la oscuridad en direcciones capciosas.
El hombre es un lobo para el hombre y el lobo una dueña de casa
de pensión con los dientes cariados, húmeda en las axilas,
dudosamente viuda.
Y allí donde el periódico nos invitaba a vivir se alzaba un abismo de tres pisos:
un nuevo foco de corrupción conyugal.
Mientras íbamos y veníamos en la oscuridad, más distantes el uno
del otro a cada paso
ellos ya estaban allí, estableciendo su nido sobre una base sólida,
ganándose la simpatía del conserje, tan hosco con los extraños
como ansioso de inspirarles gratitud filial.
"No se les habrá escapado nada. Seguramente el nuevo ascensorista
recibió una propina."
"La pareja ideal." A la hora justa. En el momento oportuno.
De ellos, los invisibles, sólo alcanzábamos a sentir su futura presencia
en un cuarto vacío:
nuestras sombras tomadas de la mano entre los primeros brotes del
sol en el parquet.
un remanso de blanca luz nupcial.
"Pueden verlo, si quieren
pero han llegado tarde."
Se nos hacía tarde.
Se hacía tarde en todo.
Para siempre.

En la Playa

(Variaciones sobre el tema "Peces grandes, peces chicos", de Italo Calvino)

por Germán N. Rozenmacher

—¿Quiere tiburones? —dijo el chico, pero la mujer, que era gorda lloraba de rodillas bajo el sol de las cuatro de la tarde, sin ver el mar. Lloraba sin voz, con la boca llena de arena, desesperada, y era como si quisiera gritar y no pudiera. Lloraba como un chico.

—¿Quiere? —dijo el chico—. ¿Quiere pulgas marinas? —El chico le hablaba ahora al hombre calvo que fumaba, vestido, junto a la mujer. El hombre lo miró mientras el viento le agitaba la pelusa rubia sobre la calva, no dijo nada y siguió fumando. El chico hundió entonces los pies en la arena mojada, sin decidirse a irse de allí, dejando que el agua arenosa se le metiera entre los dedos mugrientos y bajara de ellos como de montes diminutos. Después pateó rabiosamente con el talón, le salpicó al hombre la botamanga, y agachándose metió la mano en la arena y levantó un montón dejando que se escurriera.

—Tome —le dijo a la mujer—. Agarre —le dijo mientras las pulgas de mar arremetían con las cabezitas como pequeños toros blancos tratando de hacer agujeros, de hacer cuevas, de esconderse dentro de la poca arena que al chico le iba quedando en la mano.

La mujer se sorbió desamparadamente los mocos y ni siquiera lo miró. Se caló un segundo y empezó a llorar más fuerte todavía y más callada. Parecía que iba a reventar.

—¿Quiere huevos de pescado? —le dijo el chico por lo bajo—. ¿Eh? ¿Quiere? —dijo mientras se rascaba la sucia cabellera negra que le caía sobre los ojos imperiosos, obstinados y salvajes. Entonces agarró un alga reseca y la mordió sintiendo ese fresco gusto a sal y a viento dentro de la boca y después la incitó alcanzándole un buen pedazo. —Agarre —la incitó suavemente. —Tome. —Hasta que descubrió que tampoco eso servía y entonces casi con rabia y casi con pena dijo: —¿Los huevos, entonces? ¿Los huevitos? —y buscó dentro de esa lata que tenía, ya también de rodillas frente a ella, buscando en el agua que olía a pescado muerto hasta que sacó el huevo que cedía a la presión de la mano y era como un mundo transparente lleno de agua turbia donde nadaba, ondulante, apenas visible, grande como una mosca, un pescadito rosado. Pero nada. La mujer seguía llorando. Y entonces el chico empezó a mostrarle todas sus habilidades.

Se puso a dar vueltas carneras y a revolver los ojos y a caminar con las manos y a rebuznar como el burro de su tía y como eso tampoco servía para nada, se puso a jugar consigo mismo un campeonato de eructos. A cuál era más fuerte que cuál. Hizo algunos que fueron realmente notables. Puede que se oyeran en muchas leguas a la redonda. Pero la mujer, lloraba.

—Es feo —le dijo el chico al hombre que seguía fumando. Una mujer tan gorda. Una persona tan grande. Es feo —dijo— mientras ella removía la arena con esas manos que nadie podría decir jamás que fueran una belleza.

—Da risa —dijo el chico. —Una mujer tan gorda. —Y se burló de ella. Y entonces empezó a sacar todas sus posesiones.

Un caballito de mar saltó de la lata como un pequeño dragón que corcoveara en el aire, mientras él seguía sacando camarones, caracoles blancos, estrellas peludas, conchas oscuras y los ojos de los grandes pescados. Todas sus posesiones, todas. Y las fue dejando en fila delante de ella.

Pero, nada. La mujer lloraba. También eso era notable. Todo lo que lloraba. El chico, de espaldas al mar, miró entonces la cordillera, enorme, de laderas blancas. El chico odiaba las montañas. Quizá porque

todo Chile erizado de picos lo empujaba, arrinconándolo, hacia el mar.

—Así es la vida —dijo el hombre calvo haciéndose pantalla con la mano pecosa frente al viento para encender otro cigarrillo. —Qué vamos a hacerle.

Y entonces la mujer pareció tratar de acercarse al hombre, de conmoerlo, de pedirle por favor, de abrazarse a él, aunque no tuvo fuerzas de moverse un milímetro. El hombre siguió fumando, en cuclillas, mirando la arena.

Entonces la mujer gorda empezó a llorar en voz alta, y el chico que estaba delante y la miraba y con su sombra la cubría ya, no pudo más y salió corriendo. Los pescadores remendaban sus redes y pintaban de rojo y amarillo sus barcas. Los gatos rondaban por la playa refregándose contra los remos. Detrás suyo, hasta donde llegaba la vista, la espuma rompía contra las rocas a lo largo de toda la costa, menos en esa caleta donde moría en lenguas suaves que iban y venían.

El chico corría y esquivaba las barcas y las redes tendidas al sol, hasta que llegó a esa fila de casillas de adobe rosado, sobre pilotes, como una larga calle de una mano sola frente al mar. Adentro, en la húmeda oscuridad, en cada casilla, los pescadores, sobre aparejos, o cajones, o sobre papeles de diarios, conversaban esperando que se hiciera la hora de salir al mar para la pesca de la noche.

El chico sacó a la rastra el esqueleto grande y se lo llevó arrastrando, agarrado por el aguijón. Había sido un pez espada, enorme, espléndido, cuyo aguijón era casi más grande que el chico. Esquivó despacio barcas y redes.

—Mire —le dijo—. Mire lo que tengo —le dijo, pero ella lloraba lo mismo. Era realmente notable todo lo que podía llorar. Entonces, con cierta furia, con cierta rabia minuciosa, como si la insultara, con el aguijón, le empezó a hacer cosquillas. Primero, en la espalda. Y la mujer gorda se enderezó de golpe, como despertándose. Después con las manos sucias, en las axilas y la garganta. Y el chico sentía que era inevitable. Que esa obsesión y esa ciega furia y ese empecinamiento animal en que la mujer no llorara más, era inevitable. Y la mujer gorda saltó como si le hubieran enchufado una corriente eléctrica, sorprendida y asustada.

—Kichi, kichi, kichi —decía el chico, y entonces, primero lenta y tímida y reacia, y después poco a poco incontinente, una risa entrecortada y cada vez más abundante empezó a salir de la mujer. Porque la mujer gorda tenía cosquillas. Muchas cosquillas. Y pronto hasta el chico que seguía haciendo cosquillas con la áspera seriedad de los trabajos difíciles quedó impresionado. La mujer se reía, se reía. Al fin ya no se supo si reía o lloraba. Se movía muchísimo. Hasta que el chico paró y la mujer dejó de reír y con los ojos todavía húmedos, por primera vez vio al chico, que la rodeaba con todas sus posesiones y con el oscuro aguijón, la calavera y el esqueleto del pez espada a sus pies.

Se miraron. El chico dio la más complicada de sus vueltas carneras y se quedó parado sobre las manos, mirándola desde abajo, con la cabeza al revés. Fue como un encuentro.

El chico, sin saber qué hacer, fue hasta el río, mientras sentía que la mujer lo miraba.

El río Aconcagua bajaba de la cordillera y desembocaba ahí, en el Pacífico, a tres pasos. Para un río que se llama Aconcagua se podría pensar que fuera ancho hasta dar miedo y no dejar ver la otra orilla, y que fuera tan hondo que los grandes barcos pudieran navegar por él. Pero no. El río era como una calle angosta y se podía ver el fondo. El agua que bajaba de los Andes era fría y limpia y corría hacia el mar. Pero el mar, de un golpe, chocaba con ella y la empujaba hacia atrás. Ahí el mar estaba sucio y empujaba colas de pescados muertos y miles de patitas de langostinos, miles de patitas rojas. Y la corriente del río las empujaba hacia afuera y de otro golpe el mar las hacía volver. Y parecía que el agua, en ese brazo de río, fuera y viniera y no se moviera nunca, pero mentira. Se movía. Y las algas asomaban tumultuosas allí, mar afuera, donde las

dos corrientes chocaban en remolinos. Y siempre vencía el mar.

La mujer y el chico se miraron ahora casi como compinches. Y los dos vieron cómo desde la otra orilla, dos chicas de cuatro a cinco años se levantaron las polleritas y cruzaron el Aconcagua para ir a comprar pan. Iban con la bolsa sobre las cabezas, tapándose casi las caras, pisando despacio para no resbalarse y mojarse el vestido. El chico miró a la mujer, que lo miraba, y se rió de las chicas, remendando su manera de pisar, tan femenina, y de pronto se quitó eso parecido a un pantalón roto y prendido de un solo tirador que llevaba encima y se quedó en cueros, con los huesos al aire.

—¿Cuántos años tienes? —preguntó la mujer.— Nueve —dijo el chico mirando reacio la arena. Y fue todo lo que se dijeron en la vida. Gritándole algo a la mujer que se enderezó como para detenerlo, el chico se tiró al agua y se fue agarrado de la borda de las barcas que ya estaban saliendo mar afuera. Nadó mucho. Nadó hasta dejar atrás el río. Y se volvió para mirar cómo ella lo miraba nadar. Cuando llegó debajo de donde volaban las gaviotas ella lo vio zambullirse. Todas estaban allí, muy alto, en bandada, haciendo maniobras extrañas en el cielo. Hacían eses y curvas todas juntas y de pronto como a una orden —dada en algún idioma— todas hicieron allí arriba dos rondas, que se cruzaron y remedaron la redondez del mundo. Y las dos rondas daban vueltas y vueltas una sobre otra y de pronto una gaviota desde tan alto distinguía a su víctima y se desplomaba rapidísima sobre el agua y de un picotazo mataba y se llevaba su pescado en el pico masticándolo durante el vuelo y volvía hacia esa esfera de alas llena de ese vacío ardiente y azul. Hasta que otra vez su comida y se desplomaba desde donde era sólo un punto blanco y se le veían crecer las alas en la bajada y tocar el agua y de un picotazo mataba y tragaba y volvía a subir.

El chico ya estaba muy lejos cuando emergió de nuevo. La mujer desde la orilla, parada, lo seguía con la vista. Agitó la mano. El chico, sin volverse, nadaba ahora hasta una roca que se levantaba en medio del agua. El hombre que no se había movido ni siquiera levantando la vista seguía fumando. Tenía cierta amargura en los labios.

El sol se fue poniendo, el mar empezó a crecer y la mujer esperaba temblando en el viento frío. Ahora, el chico estaba volviendo.

Cuando llegó, chorreaba espuma. Le dio una toalla. El mar, empujando sobre la playa, empezaba a desbordar el río. Y a cubrirlo.

—Vamos —dijo el hombre parándose, por fin, mientras se sacudía los pantalones. Y el chico, que temblaba ahora de frío como por las noches de miedo, solo, arriba, en el cerro, en la casilla de madera donde vivía sin ver a nadie porque papá trabajaba en algún fundo que él no sabía nunca donde quedaba; el chico, si que escuchaba por las noches al viento y al lejano rumor del mar entre los pinos, y que se pasaba el día tratando que le dieran de comer los pescadores o escondiéndose debajo de las mesas de la hostería de la carretera para robar cervezas, o colándose a los ómnibus que hacían la ruta de la costa, o colándose al cine para ver entre pescadores que roncaban siempre las mismas películas de cow-boys, hasta que el portero lo sacaba a patada limpia; el chico, pues, se puso despacio su roto pantalón mientras la mujer gorda trataba de ayudarlo. El agua que subía ya les mojaba los pies.

El hombre ya se iba caminando hacia la carretera con las manos en los bolsillos.

La mujer se agachó y juntó sus ropas y todas las posesiones que el chico había tardado todo un día y quizá muchos días más en recoger y que había desparramado delante suyo y las metió dentro de la lata. Después agarró al chico de la mano y se fueron por la arena seguidos por el mar que avanzaba detrás, hasta donde alcanzaba la vista. Las gaviotas de pronto aterrizaron allí, en torno a ellos. Y así, inexplicablemente, alzaron el vuelo como un estallido de alas entre las que los dos caminaban abriendo paso.



—¡El tiburón! —gritó el chico desprendiéndose con rabia—. ¡Se me va el tiburón! —dijo, y corrió a buscar la gran calavera del aguijón que ya se iba mar afuera. Después subieron juntos hasta la carretera, entre las casillas de adobe levantadas sobre pilotes.

El hombre lo miraba ahora de lejos esperando el ómnibus. Las olas ya habían cubierto toda la playa y el brazo de río había desaparecido. Pero debajo se veía, la corriente, empujando empecinada, como una calle subterránea, siempre mar afuera. Entonces, mientras la mujer terminaba de vestirse alguien llamó al chico, alguien dijo algún nombre. —¡Paco! —o algo así. Y el chico cruzó la carretera con todos sus tesoros, corrió cerro arriba y desapareció.

El hombre subió al ómnibus invitándola a seguirlo. Cuando el ómnibus arrancó ella vio cómo el hombre la miraba desde la ventanilla. Después se quedó sola. En la penumbra incierta de esa noche de fines del verano, se peinó, contra el viento, de espaldas al mar. Fue sorprendente lo rápido que oscureció en la noche sin luna. Entonces se acercó a la vidriera iluminada de la hostería, junto al cafetín del partido Conservador, donde había hombres en la puerta que la miraron mientras hablaban de otra cosa. Enfrente, en el viento, se escuchaban muy fuerte el ya invisible ruido del mar.

—¿A qué hora pasa el micro de Valparaíso? —preguntó.

Frente al mar, la hostería, el cartel luminoso del cine, el cafetín y la estación de servicio donde paraban los ómnibus. Eso era todo. Más allá de la curva seguía la carretera, entre la playa y los cerros como amenazantes. Lo hotelera parecía ser un poco sorda.

—¿A qué hora, el de Valparaíso? —preguntó más fuerte la mujer y esperó respuesta.

(Viene de pág. 19)

res con tifus. En 1957 nos reencontramos todos, purificados y posibles, en estos lugares de Buenos Aires.

Has andado por un lejano arrabal estás en el mundo la gente camina a tu lado en las calles los hombres no se conocen en el lugar del desencuentro no puede conversar

Urondo era en esos años un poeta invencionista, uno de esos "niños de azar" que anuncian periódicamente ideas breves destinadas a provocar la incandescencia en el cerebro de los confusos", los que "reunidos en congregaciones ateas envejecen en décimos de segundo mientras aplican a su rostro el yeso de la eternidad". La vida volvió a juntarnos y ¡qué vida! Vida buscando su entretela, sus respaldos, y en cada puntada con nudo viene un deslumbramiento. Y fascinados por estas irisaciones del vivir, nos comunicábamos nuestras vivencias con ese lenguaje rescatado de toda traición que es la poesía. Pronto Urondo se encontró dentro de la poesía invencionista como dentro de un colectivo de la línea 39 a las siete de la tarde y empezó a respirar con un aire más amplio. Dejó de preocuparse por la realidad de la poesía y empezó a preocuparse a fondo por la realidad de la existencia. Sus poemas cubraron, desde entonces, una fuerza comunicativa distinta. Empieza a usar su lenguaje para referir los acontecimientos comunes, empezamos a entenderlo mejor, a considerarlo uno de los nuestros, otro de los biógrafos de la especie.

Sin duda este libro "Nombres" cumplirá cabalmente el propósito con que fue escrito por Urondo, que es el propósito con que todos los poetas (los poetas) escriben un libro: para comunicar, para transferir, para proyectar sobre la pantalla de las conciencias ajenas (llenas de arrugas, de las depresiones, de los puntos brillantes, de las escoriaciones y esplendores de las experiencias personales) para proyectar en esa pantalla las imágenes de las experiencias vistas, padecidas y disfrutadas por el poeta. Estas referencias se acumulan a las otras y permiten al ser humano —a él únicamente entre todas las criaturas— trascender los límites de la experiencia personal y ver al mundo con los ojos de la especie. Por lo que la poesía viene a ser la única religión verdadera.

BAIRES, Número 1, Buenos Aires, 1963.

En el editorial de esta revista, su director, Gabriel Arrau, anuncia que su acción en el campo del arte y la literatura se articulará en torno al realismo como ten-

dencia estética contemporánea. Pero el realismo, según se afirma en la misma nota, será entendido como método de análisis de la realidad, como actitud crítica frente al mundo, como manera propiamente histórica de acercarse a una época y no como aplicación mecánica de un esquematismo de escuela.

Para precisar los alcances de esta manera de ver el realismo, digamos que la propuesta que interesa especialmente, entre todo lo que este grupo ofrece, se refiere a una cierta posibilidad de integración del arte con la realidad, lo cual puede lograrse según Baires a partir de una tendencia: el arte junto a la lucha política, el arte junto a la humanización de la cultura y la sociedad. En última instancia, se da en esta imagen del realismo, la apelación ulterior a una perspectiva ética. Desde nuestro punto de vista, consideramos que un planteo de esa naturaleza y perspectivas puede resultar esclarecedor frente a tanto manejo político del realismo en nuestro país y a su peor consecuencia: la mala y esquemática literatura de izquierda.

Para dar una respuesta amplia a los requerimientos de esa llamada tendencia contemporánea, la revista se ordena en dos partes bien diferenciadas: **Baires Literaria** y **Baires Plástica**. Si bien una articulación semejante no ha de ser nueva, hacia tiempo que no se veía una revista de arte que concediera tal importancia a ambos sectores de la cultura y los examinara con pareja seriedad; una tradicional primacía de lo literario hace que en las revistas usuales lo plástico aparezca por añadidura, como un aditamento o meramente como material ilustrativo; o bien lo plástico se hace específico y, en cierto modo, se incomunica, lo cual no quiere por cierto decir que sobreabunden necesarias revistas de arte. **Baires Plástica**, en cambio, descubre una zona de la crítica poco frecuente puesto que no es la acostumbrada glosa —elogio o denuesto de la última muestra de pintura— sino la aproximación a problemas que tienen que ver con la filosofía del arte; en lo concreto, y sin entrar en minucias, interesa destacar que **Baires** no rehuye el compromiso de una actitud combativa en el orden de los problemas artísticos más arduos. Digamos, de paso, que la tentativa de **Baires** en este aspecto, no en el de las opiniones, tiene antecedentes en nuestro país. Recordemos **Ciclo** y los documentos de **Arte concreto e Invención**, así como la **Primera Reunión de Arte Contemporáneo** celebrada en Santa Fe en 1957, que incluía también la música y la arquitectura como tema de preocupación estética.

Por razones limitativas de or-

den técnico nos ocuparemos aquí solamente de la parte literaria. En primer lugar, la revista presenta un cuento del premiado Haroldo Conti: **Marcado**, que, al igual que Hemingway que cuesta encontrarle fisuras, a menos que la gran fisura sea precisamente esa docilidad, sin contar con una habilidad de relato no muy común. En cambio, el cuento de Néstor Sánchez, **Las medias rojas**, implica una mayor libertad expresiva respecto a la influencia de Pavese tan notable en su libro **Escuchando a tu hijo**, lo cual le confiere más personalidad en el ritmo, en la claridad y en la inteligencia con que maneja el material narrativo.

En cuanto a la poesía, la presencia de poetas como el argentino Mario Trejo y el soviético Sergio Esenin apuntala cualitativamente la revista, pero interesa menos porque su difusión en otras publicaciones del país y del extranjero es bastante reiterada. En cambio, los poemas de Diana Blumenfeld son objetivamente "el material" poético con que cuenta la revista, lo que le es propio. Los tres poemas de Diana Blumenfeld se conforman en base a la creación de atmósferas, constituidas ya por el recuerdo, por una fuerte sustancia afectiva, temblorosa y cálida, por un ritmo apretado de la ciudad que se va descubriendo, o bien por una recuperación de lo íntimo: "nuestro pavor y tu insólita costumbre de amar a la gente". Una poesía de nobleza y de ternura, de búsqueda y de revelación, tan espiritual como puede serlo toda elaboración de una experiencia humana. Las palabras empleadas, los silencios que han sido elegidos para dejar una frase en el aire y entrecortar el ritmo, insinúan una atmósfera de distancia, de estupor frente al tiempo que se fragmenta en el recuerdo y se recupera en la palabra, una historia personal que Diana Blumenfeld acumula y expresa poéticamente.

Lugar aparte ocupa Cesare Pavese, cuya presencia en la revista se advierte como el signo de una singular adhesión, no sólo a la obra artística del poeta y novelista sino a la manera que tuvo de plantearse una problemática cultural tan propia de su tiempo y del nuestro. Así lo corrobora la inclusión del excelente trabajo de Carlo Salinari, **La poética de Pavese**, en donde analiza la línea artística del poeta y pone de relieve el sentido intelectual y la importancia que tuvieron para la cultura contemporánea sus cuestionamientos críticos.

Los trabajos del rubro ensayo o artículos, tanto el de Salinari como el de Gianni Siccardi, **Un enfoque en la obra de Juan Gelman**, ayudan a aclarar una línea

(Viene de pág. 24)

fundamental y muy cara a los redactores de la revista. A saber, una expresión que, partiendo del realismo, sirva para modificar vigorosamente la realidad.

La nota de Gabriel Arrau, **El anticonformismo y la nueva expresión**, resulta indispensable en la comprensión de lo que se siente como combatividad expresiva del grupo, pero también completa la concepción general de la revista, sobre todo en lo que se refiere a la asimilación de las vanguardias y superación del decadentismo, dialéctica ésta que en la nota Inicial aparecía algo confusa.



sociología
psicología
ciencia política
antropología



Tucumán 764 Local 41 - 42 Buenos Aires

Talleres
Gráficos
LUMEN

Cuando se utilizan los más modernos elementos, la más eficiente mano de obra y el más sano propósito de superación, puede decirse que el tiempo de trabajo es oro y da siempre un resultado de muchos kilates.

Los Talleres Gráficos LUMEN, animados por el deseo de producir siempre lo mejor logran así en la impresión de sus trabajos la concreción de una tarea correcta.

NOSEDA Y CIA.

TUCUMAN 2926 - Tel. 87-6646/7
Buenos Aires Argentina

miento, limpieza de todo amanuenciamiento de izquierda y de todo celo excesivamente partidista. Por ello, Baires no es una revista más que sirva para proponer nombres nuevos, sino que manzaja contenidos emparentados con todo un replanteo del marxismo iniciado en Europa y que ahora gravita en el país. Pero, entendamos bien, no una actitud "reformadora" del marxismo, sino más bien una recuperación de lo que parece ser auténticamente marxista, la que en el caso de Baires, se intentaría a través de una discusión sobre el realismo.

Tununa Mercado

galatea

Arte — Literatura — Filosofía
en castellano y en francés

VIAMONTE 564

T. E. 32-1757

televisión y cultura

artes

ciencias

humanidades

noticiero

acento

consultas

universidad del aire

TODOS LOS LUNES A LAS 23.40

CANAL 13

Buenos Aires