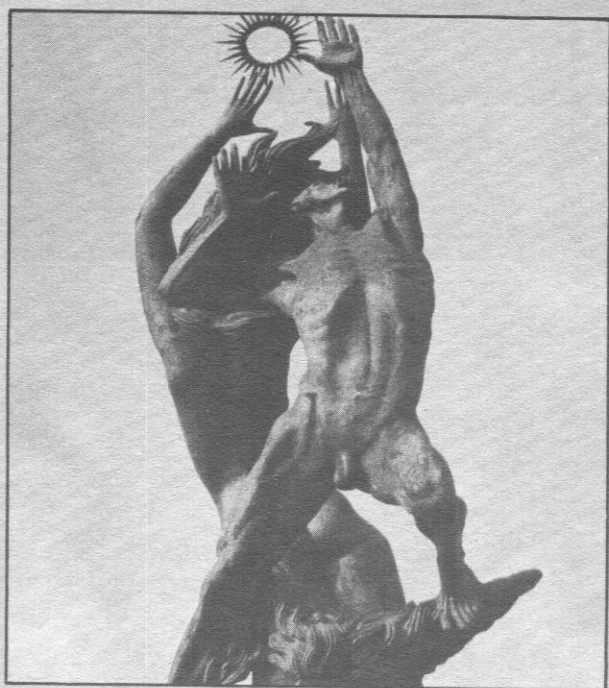


ARTE
Y
LITERATURA



El poeta como héroe

JASON WILSON*

La poesía no es elitista

Uno de los signos de la crisis económica de la Argentina ha sido la tregua en la demolición de los edificios art-nouveau, que hicieron una vez de esta ciudad el París del nuevo mundo. Sobre los muros de un solar abandonado cerca de mi residencia, una hilera de afiches anunciaba un periódico llamado *Diario de poesía*. El afiche reproducía la carátula, con una semidesnuda Kiki de Montparnasse. ¿Es un tiempo de crisis económica apto para un periódico consagrado a la poesía? Parte de la campaña publicitaria insinúa que los porteños han sufrido suficiente "prosa", como si la frágil democracia del presidente Alfonsín fuera a introducir una nueva poesía.

Desafortunadamente, esta revista tabloide de poesía es casi toda prosa: una prosa cuyo contenido y atractiva presentación apunta a un lector para quien la poesía no es elitista, que escucha canciones de protesta y que ha apoyado vagamente a los grupos de izquierda de los años setenta que controlan actualmente los grupos artísticos y de fomento de Alfonsín. Este periódico de poesía refleja un momento cultural particularmente populista. Hay páginas dedicadas a Allen Ginsberg y al poeta provinciano Juan L. Ortiz, a menudo ignorado por los editores que deciden el destino de un poeta. Pero es la página dedicada a Juan Gelman (1930) la que hace a la cuestión. Una fotografía muestra a Gelman fumando un cigarrillo, con las mejillas cavernosas y el bigote caído. Gelman es un poeta crucial porque lo que se piensa y dice sobre su poesía lo define a uno políticamente.

* Crítico literario, profesor universitario.

Cuando me encontré con Gelman en 1970, éste trabajaba como periodista en el semanario de Timerman *Panorama*. Recuerdo que me llamó la atención un inusual humor ácido que también atraviesa sus poemas. Aunque estos poemas nunca me conmovieron, ellos definen una voz propia. Al promediar los años setenta Gelman se unió a los guerrilleros montoneros y trabajó como delegado del jefe de su servicio de prensa. Cuando los militares comenzaron a exterminar los grupos subversivos Gelman se exilió en Roma. Un hijo y una nuera ya habían sido secuestrados. En 1979, Gelman se separó de la línea oficial montonera liderada por Firmenich. En un comunicado de prensa citado por R. Gillespie (*Soldiers of Perón, Argentina's Montoneros*, 1982) Gelman acusó a Firmenich (ahora aguardando ser juzgado en Buenos Aires) de, entre otras cosas, loco sectarismo y una total ausencia de reflexión crítica y prácticas internas democráticas. A causa de este comunicado de prensa los montoneros condenaron a Gelman a muerte. En una reciente entrevista en el semanario *El porteño* (57, septiembre 1986), Gelman reconoce que no puede regresar a la Argentina democrática de Alfonsín porque tiene una causa judicial pendiente, presumiblemente por ex-guerrillero.

Habiendo escrito esto, debería enfatizar que sus actividades políticas como poeta no deben cegar a un lector de sus poemas. Gelman hace la misma petición en su entrevista cuando enumera a los poetas que más lo han influenciado, de César Vallejo a Ezra Pound. El Pound de Gelman ha escrito uno de los más grandes poemas anticapitalistas de todos los tiempos: "Usura". Pero, ¿podemos separar al poema del poeta que lo escribió? No si se toma en cuenta la política cultural. Toda la poesía que Gelman escribió en el exilio está siendo reeditada en Buenos Aires con un prólogo escrito por Julio Cortázar justo antes de su muerte. En él afirma que la de Gelman es una poesía que permite al lector verse a sí mismo como realmente es, sin simplificaciones y sin la urgencia de adecuarse a una buena conciencia. Es una poesía radicalizada, política.

Cobo Borda: poeta y editor

El agregado cultural de Colombia en Buenos Aires es Juan Gustavo Cobo Borda, un excelente poeta y editor, y ahora un equilibrado antólogo. La editorial mexicana Fondo de Cultura Económica ha publicado recientemente su *Antología de la poesía hispano-americana* (1985), que abarca poetas nacidos entre 1909 y 1939 y se

abre con un exhaustivo prólogo que debe a Octavio Paz algunas de sus rotundas y firmemente antiacadémicas yuxtaposiciones y evaluaciones. Esta antología es el trabajo de un entusiasta que realmente lee los poemas de otros poetas y cuyo criterio para su selección es la calidad. Cobo Borda resta importancia a la reputación del poeta rehusándose a presentarlos con extensas biografías y sólo citando escuetamente sus obras. Cuando le pregunté cómo había elegido los poemas de un período tan rico y variado, me dijo que a lo largo de los años él ya había ido compilando su propia antología personal como director de "Eco" y gerente de una librería, que la antología actualmente publicada era una simple cuestión de "higiene".

Como antólogo y extranjero en Buenos Aires era la persona ideal para interrogarlo acerca de la poesía en tiempos alfonsinistas. Y rápidamente reuní información. Cobo Borda se había encontrado con todos los poetas de los cuales yo había oído hablar y "desafortunadamente también los había leído". Pero me confesó que su propio descubrimiento de la riqueza de la poesía latinoamericana se originó en la antología del poeta surrealista argentino Aldo Pellegrini, publicada en España en 1966. Mis descubrimientos en la antología de Cobo Borda fueron los estupendos poemas de Gastón Baquero, un cubano, y Jaime Sáenz, un boliviano. A causa de la dependencia de los poetas de pequeñas editoriales no comerciales, es muy difícil descubrir lo que está sucediendo en Latinoamérica. La antología de Cobo Borda nos abre puertas. A pesar de ello, ha sido criticado. En el antes mencionado *Diario de poesía*, un crítico lamenta que Cobo Borda se rehúse a explorar las relaciones entre el compromiso político y la poesía lírica, especialmente durante los años cincuenta y sesenta. El dilema para Cobo Borda es que el resultado final de estos debates sartreanos es por lo general mala poesía, coloquial y prosaica. No obstante él incluye a Juan Gelman, y el poema de Gelman "Bellezas" es representativo de estos debates sobre si la "belleza" es una cualidad estética o no. El irónico poema de Gelman cita y se burla de Octavio Paz, del cubano Lezama Lima (1910 - 1976) y del argentino Alberto Girri (1918) proque ellos, como poetas, creen en la belleza y la inmortalidad personal. El poema de Gelman termina con una serie de preguntas formuladas a los tres desde la tribuna populista: "¿por qué se afilian como viejos a la vejez?/ ¿por qué se pierden en detalles como la muerte personal?" Las acusaciones quedan en pie: la belleza para estos poetas reaccionarios es estática y personal y está desvinculada de la angustia, el pueblo y las confusiones de la

historia actual. Afortunadamente la antología de Cobo Borda responde a Gelman incluyendo poemas de los tres acusados, ninguno de los cuales puede ser leído a la luz de una línea política tan radicalizada.

Otra revista literaria que puede comprarse en cualquiera de los muchos kioscos de diarios es *Crisis*. *Crisis* apareció en mayo de 1973 con el retorno de la democracia y de Perón y su primer director fue Eduardo Galeano. Como revista cultural expresó elocuentemente la cultura argentina, relacionándola con Cuba y el Chile de Allende, después de años de censura militar. En 1976 se vio forzada a cerrar debido a amenazas de la Triple A, y luego el golpe militar. Su último director, Vicente Zito Lema, a quien primero conocí como poeta surrealista, pero que luego se politizó profundamente, me dijo entonces que lo habían amenazado de tal manera que se mudaba de casa en casa para evitar "desaparecer", hasta que escapó al exilio. Ha regresado como director y la revista conserva su forma original. Pero ahora aparece más descuidada y tipográficamente, un tanto difusa, incapaz de hacer coexistir su aventura política con la literaria. Su dueño fue Federico Vogelius quien se exiló en Baker Street, Londres (donde lo conocí), y donde murió recientemente. Vogelius fue, entre otras cosas, un coleccionista de libros y un generoso mecenas que no podía ser fácilmente encasillado ideológicamente. Por ejemplo, fundó una pequeña editorial de poesía, *El Mangrullo*, para publicar la hasta entonces obra completa de Ricardo Molinari con el hermoso título de *Las sombras del pájaro tostado* (1923 - 1973). Molinari (1898) había sido olvidado en los enfrentamientos peligrosamente polarizados de los años sesenta y setenta, pero con anterioridad prometía ser el único poeta argentino capaz de ser comparado con Neruda o Paz, al menos desde el punto de vista de J. M. Cohen (cf. *Poesía de nuestro tiempo*). Así, para los nuevos lectores de los sesenta, la poesía de Molinari, religiosa, elegíaca, en busca de "armonías internas", no decía nada. Sin embargo, es el único poeta que aún puede ser leído una vez que las contingencias históricas se han esfumado, pero la mayoría de los poetas y lectores de los años sesenta no podían esperar para permitirse este tipo de valoraciones. Diccé mucho a favor de Vogelius el hecho de que haya podido publicar a *Crisis* y a Molinari al mismo tiempo. En *Crisis* de julio de 1986 hay una breve entrevista con el viejo poeta, que se está recuperando de un accidente callejero. Una nota en el diario *La Razón* describe su lamentable estado de salud y pecuniario, pidiendo donaciones de pinturas para una rifa que ayude al poeta a sobrevivir en el

Buenos Aires de 1986. Pero aunque *Crisis* trata de ser un foro de la cultura argentina, su energía proviene de su tendencia política, con artículos sobre psicoanálisis y Nicaragua, sobre la caída de Allende o el asesinato de Ortega Peña en 1976.

“La Nación” y un ala de la cultura

El ala de la cultura argentina más tradicional, o menos manifiestamente politizada, se asocia en general al suplemento literario dominical de *La Nación*, nunca cerrado ni por los militares ni por Perón y durante largos períodos el único lugar donde cualquiera podía ser publicado. Un ejemplo de su amplitud, durante las cuatro semanas de mi estadía, es la publicación, con mínimos comentarios, de una nueva traducción de *The waste land* de T. S. Eliot realizada por el poeta Alberto Girri; Girri atacado en el poema de Gelman al que me he referido, se las arregla para sobrevivir en la Argentina *como poeta*. Esto es casi heroico. Es no sólo un excelente traductor (de Wallace Stevens, Robert Lowell, etc.), sino también un prolífico poeta que parece producir al ritmo de un libro por año para Sudamericana. Ha ganado numerosos premios y becas y su último libro *Existenciales* (1986) obtuvo el lucrativo primer Premio de Poesía de la Fundación Fortabat. Sin embargo, no puede decirse que Girri sea accesible. Su poesía ascética e intelectual, a menudo sarcástica, es libresca y rechaza tanto la natural opulencia del español discursivo, conversacional, como la fácil imaginería que es la herencia negativa del surrealismo. Su libro se cierra con traducciones de Charles Tomlinson, con quien tiene un aire de familia. Girri merece atención y el primer libro sobre su poesía acaba de ser publicado.

A mediados de agosto otra serie de afiches apareció pegada a lo largo del edificio más cercano al mío, anunciando la aparición de *Vuelta*, la estimulante revista de Octavio Paz, la hermana sudamericana de la original mexicana. Y el primer número traía poemas de Alberto Girri. *Vuelta sudamericana* está respaldada por Sudamericana, su editora, con Enrique Pezzoni como asesor y Danubio Torres Fierro como secretario. Su número inicial parece surgido de la legendaria *Sur* de Victoria Ocampo (Pezzoni fue su último director) con trabajos de Silvina Ocampo, José Bianco y Girri. La revista fue presentada en el elegante Club Alemán, un *penthouse club* más de Manhattan que de la Buenos Aires en bancarrota.

Un vasto salón atestado de hombres de traje azul y mujeres elegantemente vestidas, junto a unos cuantos poetas, desde envejecidos

hippies con carteras al hombro y barba hasta el surrealista Enrique Molina con bastón y pelo blanco. El ambiente era sofocante y estaba animado por mozos, whiskies y bocadillos. La publicidad que se entregaban a los concurrentes incluía documentos que parecían prontuarios policiales sobre Octavio Paz, Pezzoni, etc, para los potenciales anunciadores. Paz mismo y su mujer Marie-José fueron traídos de México y alojados en el elegante Plaza Hotel. Bajo el resplandor de las fastidiosas luces de las cámaras de TV Paz me dijo que sabía que estaba siendo "usado", que hubiera preferido pasear por las calles del viejo Buenos Aires (los barrios de Borges), pero que estaba en la ciudad sólo por dos días. Parecía cansado. Su largo, improvisado y divagante discurso no era ni para los banqueros ni para los empresarios y se centraba en torno a los vínculos poéticos entre la Argentina y México (Lugones/López Velarde, Borges/Alfonso Reyes), con la confesión de Paz de que *Sur* había sido la primer revista que lo publicara en 1938. La firme posición de Paz acerca de Cuba y Nicaragua, su defensa de la democracia americana, etc., ha llevado a muchos críticos y poetas a disociarse públicamente de él y de su revista. En este primer número porteño es Mario Vargas Llosa quien representa la línea de Paz.

Vivir de la poesía

El problema de vivir de la poesía (no de vivir como poeta, ese es otro problema) no parece haber mejorado ni empeorado en 1970. Hay tantas pequeñas editoriales como siempre. El viejo cliché de que solamente los poetas leen poemas significa que la mayoría de los poetas pagan sus propias ediciones. Visité una editorial. El Imaginero, que me recomendó Cobo Borda. Ricardo Herrera (1949) y su mujer María Julia De Ruschi Crespo (1951), ambos poetas, llevan adelante la editorial con un presupuesto mínimo y terminan regalando más ejemplares de sus atractivas ediciones que los que venden. Solamente cuatro o cinco librerías acogen a las pequeñas editoriales. Una de ellas, Norte, de Héctor Yanover, un poeta, sobrevive gracias a las ventas de un libro de cocina (*Doña Lola*) y una guía de la ciudad (*Guía Peuser*). Le dije a Herrera que editarse los propios poemas, en Inglaterra, era visto como una concesión a la vanidad (*Vanity Press*). Pero aquí, con pocas excepciones, es la regla, porque no habría ninguna editorial sin vanidad. Herrera es un poeta serio que vive la mitad del año fuera de Buenos Aires y pasa todo su tiempo escribiendo y leyendo. Sus raros

poemas, que no tratan de adaptarse a ningún patrón de legibilidad ni intentan estar al día, son difíciles y se relacionan con la "existencia", una súbita, desagradable sensación de tomar contacto con la "inspiración", un "vacío" en el interior del poeta donde el paisaje y el paisaje espiritual se vierten en imágenes verbales. El rechaza a *Crisis* y sus poetas tanto como a la línea más tradicionalista de *La Nación* y de *Vuelta*. Esto le hace difícil colocar sus ensayos de poeta en una ciudad donde es más importante para un crítico estar al día con la teoría que con la reacción directa ante el poema del poeta lector. Al mirar la lista de conferencias anunciadas cada día en *La Nación*, se verá que la mayoría están dadas por intelectuales (a menudo de vacaciones de Estados Unidos). Buenos Aires es una ciudad viva, con conferencias, talleres y mesas redondas. Hay aún un sentido de aventura intelectual ausente en Londres. Pero para un poeta esta urgencia por discutir y analizar no genera creatividad. No es una coincidencia que en Buenos Aires se psicoanalicen per capita más personas que en ninguna otra ciudad del mundo incluyendo Nueva York. El mejor ejemplo de esta clase de crítica, institucionalizada en las universidades de todo el mundo, es una compilación de artículos de Enrique Pezzoni, presentada en una fiesta a mediados de agosto por Sudamericana, con el título de *El texto y sus voces*, el cual ya es por sí mismo un manifiesto. Pezzoni escribe con agudeza y elegancia. Es un hecho, sin embargo, que pocos críticos responden directamente a los poemas de la manera que lo hace un poeta-crítico como Herrera. Y esto hace que él aparezca *passé* comparado a Pezzoni.

Al mismo tiempo la editorial de Herrera ha publicado a uno de los pocos poetas argentinos —Francisco Madariaga— que es respetado y leído por los más disímiles grupos poéticos. Madariaga —a quien no pude ubicar este año— es un correntino que participó en el grupo surrealista local liderado por Aldo Pellegrini en los años cincuenta, y escribe una poesía imaginista, espasmódica y vehemente sobre su región natal con sus arenas, esteros, palmeras y mujeres. Una vez lo publiqué con algunos amigos en nuestra efímera *Ecuatorial*; él es un obsesivo poeta monotemático que ha ligado, maravillosamente, el surrealismo literario a una materia criolla. El ha sido defendido por los tradicionalistas, los comprometidos políticamente y la más barroca, gongorina avant-garde.

Visitó brevemente al escritor experimental y editor Héctor Libertella y prometió enviarme un paquete de libros escritos por poetas cruciales omitidos en la antología de Cobo Borda —aquellos para

quienes jugar con el lenguaje, invertir la sintaxis y parodiar significa un "poema", una especie de avant-garde lúdica que rechaza el literalismo de los comprometidos políticamente y las ingenuidades de los surrealistas.

Discusión de poetas

La actividad que más me intrigó fue un anuncio en el diario de una discusión sobre tres poetas argentinos que habían desaparecido o eran víctimas de la represión militar, pero lamentablemente mi avión salía esa misma tarde. El tema de la reunión: Paco Urondo (1930 - 1976), Miguel Angel Bustos (1932 - ?) y Roberto Santoro (1939 - ?) me permite, sin embargo aventurar algunas interpretaciones.

La muerte de Paco Urondo ha sido documentada por R. Gillespie en su monografía sobre los montoneros argentinos. No se nos dice allí exactamente cuando tomó Urondo las armas, pero en 1973 había sido apresado y detenido en la cárcel de Villa Devoto. Fue liberado por Cámpora en 1973 junto con todos los otros prisioneros "políticos" y en 1976 prefirió morir antes de rendirse. Estas son las palabras, ligeramente misticadoras, de Gillespie: "Unos guerrilleros cercados, entre ellos el Capitán Montonero Francisco Urondo, uno de los más destacados poetas argentinos, tragarón la pastilla, la temible cápsula de cianuro como un acto final de desafío". Hacia los años setenta Urondo se había transformado, otra vez con las palabras de Gillespie, en uno de los más "destacados revolucionarios" de la Argentina.

El vínculo entre el poeta y el revolucionario ha sido uno de los grandes legados del siglo diecinueve. Nadie como Rimbaud —peleando en las barricadas de 1870— compendia este anhelo por una acción que trascienda la nimiedad de escribir poemas meramente estéticos. El ejemplo de Rimbaud alimentó miles de fantasías sobre el pasaje del arte inauténtico a la vida auténtica, revolucionaria. Estos deseos llegaron a nuestro siglo a través de los surrealistas franceses. André Breton confiaba en fundir el anhelo de Marx de —transformar el mundo— con el de Rimbaud de —cambiar la vida. Esta aspiración encarnó en el Che Guevara, un poeta en el fondo. Mis ejemplos sólo se refieren al rol social del poeta mismo, no a cómo se escribe un poema. Era como si el poeta tuviera que transformarse en su propio poema.

Este grandioso plan, con Rimbaud como héroe cultural, me parece que ha confundido a poetas como Urondo dándoles la idea de que la poesía no es necesariamente algo que sucedió en la página, una confrontación entre el poeta y la página; sino de que la real poesía es la acción. Y este acto más allá de la literatura se convirtió en una crítica fundamental del pasado, el status quo y todo el arte. Urondo siempre se vio a sí mismo como un líder: al principio esto fue simplemente un rol intelectual como director de revistas literarias, luego como portavoz de su generación. Este rol se apoyaba en su convicción de que el único propósito de su propia poesía (y prosa —él era periodista y novelista) era despertar la conciencia y estimular a los otros al conocimiento y a la acción, especialmente a “la gente”, sus lectores. Esta clase de acción secundaria estaba al principio contenida dentro de la literatura misma. Pero a mitad de los años sesenta Urondo había clarificado su relación con su tradición argentina y pudo proponerse a sí mismo y a un grupo de amigos (Noé Jitrik, César Fernández Moreno) como nuevos modelos. En una antología de sus trabajos, Urondo publicó todos los poemas anónimamente y sin puntuación. La jerga de estos poemas vívidamente conversacionales rechaza la propiedad privada y aspiran a la colectividad. Pero ¿fue esto algo más que un juego? ¿Y puede verdaderamente un poema rechazar toda retórica literaria? El problema de si un poema puede conducir a una acción revolucionaria no fue discutido. En 1968 Urondo terminó un ensayo pidiendo un arte que demostrara “un espíritu de liberación que exceda el contenido estrictamente poético”. El poema mismo nunca sería suficiente.

Función esencial del poeta

Que Urondo atacara la función social del poeta y no el contenido del poema revela su lectura del Sartre de los años sesenta. En 1964 Urondo escribió un manifiesto (*Zona*, diciembre 1964) titulado “Contra los poetas” donde el poeta era acusado de vanidad y de creerse diferente y superior a los demás. Urondo quería conducir el poeta al proletariado, de manera que su oficio fuese “una tarea que cumple la gente”. En la Argentina, donde nadie vive de escribir poemas, el pasaje de poeta a *poseur* es fácil de hacer, y abundan los poetastros entre los que tienen otra fuente de ingresos. Urondo tenía un objetivo. Para los años setenta dejó de alborotar en torno a la clase social de poetas privilegiados y se hizo guerrillero. En 1973 escribió un poema sobre la muerte de Allende donde

afirma que morir por una causa justa es generoso y natural. Es mejor morir con la propia "gente" que sobrevivir en la "desgracia" de una dictadura militar.

De todos modos, el hecho de que Urondo muriera como un guerrillero no vuelve auténtica su anterior poesía, pero hace a la cuestión de por qué separamos poeta de poesía. La división entre poeta y revolucionario se debe más bien, me parece, a la pobre lectura que Urondo hizo de Brecht y Vallejo, lo que le impidió ver la incapacidad que ellos tuvieron de asumir la contradicción entre escritura y acción política. Por *La Razón* me enteré que se está preparando la edición de sus poemas completos. ¿Significa esto que asistiremos a la canonización de un poeta a cuya poesía se le ha prestado atención a causa de su martirio político? ¿Cambiaría algo si en vez de descubrir un "destacado" poeta nos encontráramos con un poeta mediocre? Pero sea cual sea nuestro color político, poder leerlo a la luz de los años setenta y de los ochenta de Alfonsín será estimulante.

La naturaleza secreta de las actividades de Urondo hace difícil conocer detalles de las mismas. Algunos de sus mejores amigos no sabían que era un capitán montonero. La misma oscuridad rodea a Migue! Angel Bustos. No he podido descubrir cómo murió o hasta qué punto fue guerrillero. Pero evidentemente desapareció. Y el caso de Bustos es tan ejemplar como el de Urondo.

Bustos estaba inmerso en la tradición literaria que usufructuaba el poema como un espacio para la salvación espiritual. Había publicado varias colecciones de poemas cuando lo encontré en 1970. Los dos libros suyos que tengo en casa aparecieron en Sudamericana: *Visión de los hijos del mal* (1967) y *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970), uno evocando a William Blake y el otro a Antonin Artaud. Me dijeron entonces que Bustos, con Alejandra Pizarnik (que se suicidó en 1972), era uno de los pocos *poètes maudits* en la Argentina. Que él vivía lo que escribía, que poeta y poesía eran una sola cosa. Había sido comparado a un Rimbaud criollo, alimentándose él mismo de fuentes poéticas y místicas. Un aforismo de 1967 reza: "Dios *se* ilumina en mi corazón". Ilustró su libro artaudiano de 1970 con sus propios dibujos atormentados y primitivos. Su poesía me hizo pensar en los viajes espirituales de René Daumal, con las etapas alegóricas en mayúsculas. Repasando mis apuntes (1970) veo a un hombre bajo con una cara dura y largo cabello negro que parecía tener mucho más de treinta y ocho años.

Estaba mugriento y desarreglado. Me habían advertido que era un ex-adicto a la heroína, asmático, epiléptico, y que había intentado suicidarse dos veces. Nada en su aspecto contradecía esta reputación. Caminaba por el departamento-estudio, que compartía con su mujer Iris Alba, de una forma extrañamente cauta, quejándose de estar sin un peso y del ruido de la ciudad. Por el aspecto del estudio, parecía que acababan de mudarse. Pero lo que más me llamó la atención fue su mesa de trabajo, con su pila, increíblemente prolija, de libros esenciales, que incluían las obras completas de Artaud, Blake, Strindberg y Hölderlin. Sobre la pared había pinchado fotografías de estos escritores. Pasamos la mayor parte del tiempo charlando sobre mitología precolombina, y en ningún momento sentí que su apasionada manera de asumir a Artaud y a Blake no fuera genuina. De hecho él se había identificado con ellos. Si uno prestaba atención nada más que al Busto *poeta*, no hay nada más que decir. El problema estaba en su poesía, que yo sentía que no era genuina.

Los poetas héroes

El público necesita sus héroes. Bustos cumplió con el papel de poeta maldito de una manera bastante verosímil. Se corría el rumor de que una bala de plata había quedado alojada cerca de su corazón después de uno de sus intentos de suicidio fallidos. Como Artaud, entró y salió de clínicas psiquiátricas. Se hablaba mucho de él pero pocos leían su trabajo. Cuando me enteré, en 1982, de que se había unido a los guerrilleros y había desaparecido, no me sorprendí. Parecía una salida natural para un poeta que flirteaba con la "locura" y el "suicidio", y para quien la situación de mediados de la década del setenta en la Argentina le debe haber parecido la verdadera vida. Una vez escribió que "morir es unirse a la luz en su forma mortal". Se jactaba de "ir tiernamente a morir". De algún modo Bustos era consciente de ser el poeta que los otros veían en él, y esto significaba más que escribir poemas, significaba actuar. Como los de Urondo, los poemas completos de Bustos están por ser publicados.

¿Son Urondo y Bustos los poetas-héroes de la Argentina de Alfonsín? Sus perfiles políticos, populistas, ciertamente contribuyen a ello. Si a esto agregamos el caso de Gelman y tomamos en cuenta la disponibilidad de la poesía de Ernesto Cardenal en muchas librerías y kioscos de diarios, podemos concluir que es la reputación del poeta la que habilita sus poemas. Si queremos aprender algo de

este error, y del horror de los años setenta en la Argentina, entonces la oportunidad de leer a Urondo o a Bustos o a Gelman puede ser fascinante. El punto de partida debería ser atender a sus poemas y no a sus reputaciones.

Un poeta cuya poesía sólo rara vez se compromete con circunstancias específicamente históricas y cuyo trabajo es la manifestación de un aislamiento, una respuesta desde la intimidad a los años sesenta y setenta, es Fernando Sánchez Sorondo (1943) cuyo libro *Primeros Auxilios* fue publicado por Sudamericana en 1987. Sus poemas minimalistas están encarnados con una pobreza cercana a la de la buena prosa. La sugerencia es que la poesía —lo que Sánchez Sorondo llama en su prólogo “este género maldito”— está amenazada en la Argentina, una Argentina que niega al arte tanto en nombre de la praxis revolucionaria en su sentido más estrecho como de una estupidez avara de dólares.