

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 57
Momento Histórico y Realidad Argentina

Article 16

2003

Junio de 1988, Buenos Aires

Mario Trejo

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Trejo, Mario (Primavera-Otoño 2003) "Junio de 1988, Buenos Aires," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 57, Article 16.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss57/16>

This Entrevista is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

Mario Trejo

Junio de 1988, Buenos Aires

Rodolfo Privitera: *¿Podrías hablar de los antecedentes de Poesía Buenos Aires?*

Mario Trejo: La gente de las revistas *Arte Concreto e Invención y Arturo*, venían con la influencia de la Bahaus, del arte concreto, eran duros, y emprendieron un gran combate contra el surrealismo. Este era para ellos una mala palabra porque así como al surrealismo pictórico lo encontraban literario, toda la articulación de las imágenes manejadas por los surrealistas les parecía demasiado pegada a la realidad. Para ellos de lo que se trataba era manejarse con palabras. El extremo casi caricatural de esto se vio en el grupo *Madi* que fue una escisión de aquellos y eran capitaneados por Carmelo Arden Quin. Fijate que hasta se inventaban los nombres, por ejemplo, la mujer de Giulia Kocise, que pertenecía a este grupo, se cambió de nombre por el de diyi laañ. Ella escribía relatos que eran totalmente verbales, eran puro significantes. Edgar no era así, aunque tenía esa misma formación, su libro *En Común* es vecino al aliento de Apollinaire y era el personaje más conectado a tierra vía Huidobro, por que para él, el creacionismo era un antecedente del invencionismo. Sobre la creación del invencionismo, Edgar dice en una entrevista, que esto se debió más a una necesidad de combatir para sacudir el ambiente y dirigirlo hacia una poesía que se despegara del significado. Entonces, como corresponde Edgar estaba solo, y necesitaba recolectar gente y me encuentra a mí. Y es él que me introduce en René Char, que era otra cosa, y me da un libro de él en Francés, justamente de la colección

Gallimard. Después me entrega otro libro de George Maunin, que se llamaba *¿Usted leyó a Char?*, para mí estos dos libros fueron un simbronazo, como lo habían sido las lecturas de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda y *Pablo Neruda interpretación de una poesía hermética* de Amado Alonso. Char me proponía otra cosa, ya que yo estaba en Apollinaire, y tenía conocimiento de las obras de Pierre Reverdy y Vicente Huidobro.

Otra pesca de Edgar fue Raúl Gustavo Aguirre, éste estaba en otra cosa en una poesía más lírica, evanescente, publicaba en *Sur*, por ejemplo, que para nosotros era una palabra prohibida, como lo era *La Nación*. Conmigo hubo un gran intercambio, porque creo que le di a él un poco de mi vitalidad. Fue una especie de negocio que hicimos, y era muy lindo porque íbamos reuniendo gente de muy diversas características. El otro fue Jorge Enrique Móbili (era un poeta de una invención rarísima), hablaba como sus poemas, era difícil entenderlo. Finalmente se acercó a nosotros Juan Carlos Araoz de Lamadrid, un verdadero personaje, era un hombre de la noche, andaba con boxeadores y prostitutas y conocía al poeta Carlos de la Púa, y al compositor de tangos Juan Carlos Cobian. Todos ellos, exceptuando algunos, venían del Partido Comunista, pero con posiciones críticas. Sin embargo, fue Raúl Gustavo Aguirre el hombre que tuvo la paciencia, la constancia de llevar a cabo un proyecto aglutinador. Él hace la revista *Poesía Buenos Aires* y en el primer número los cinco poetas que aparecemos somos Edgar, Lamadrid, Móbili, Raúl Gustavo y yo. En cuanto a mí, ya había publicado en el año 46, cuando tenía el *HIGO CLUB* con Alberto Vanasco, un libro de sonetos que se llamaba *Celda de la Sangre*. Eran sonetos muy barrocos, con rimas absolutamente difíciles. Cuando sale este libro, Pedro Larralde, crítico y poeta, dijo que tenía influencia quevedeana y yo no había leído a Quevedo, ya que la formación hispánica para mí es tardía, porque yo había estudiado en el Nacional Buenos Aires de formación francesa y previamente formación inglesa. Escribí esos sonetos por influencia de Alberto Vanasco, porque es él que me introdujo a Miguel Hernández, pero claro, yo no quería parecerme a ellos, entonces mis sonetos eran otra historia. Es decir que cuando encuentro a Edgar, éste tiene una visión de la poesía que yo estaba esperando.

R.P.: *¿PBA representaría una ruptura con la tradición de las revistas literarias publicadas en Argentina?*

M.T.: Sí, porque adoptamos otra posición en ese momento. Posición tal vez injusta y exagerada, pero queríamos romper con la denominada

generación del 40: Juan Rodolfo Wilcock, María Granata, León Benarós, Alberto Girri, Enrique Molina, Vicente Barbieri y Olga Orozco. Lo que nos distanciaba de ellos era una carga o exceso de lirismo que tenían y en otros casos de una tradición de poesía hispánica. Para nosotros la poesía pasaba por otros lugares. Evidentemente, errores que uno cometía, porque después Molina, Girri, Orozco estuvieron con nosotros. Pero lo nuestro en ese momento era mucho más incisivo, más de ruptura, de distanciarnos de la generación inmediatamente anterior.

R.P.: *¿Cuándo está en la calle, PBA generó un movimiento?*

M.T.: No, era una revista absolutamente minoritaria, no obstante es bueno que anotes que nos acompañaba un músico extraordinario como Juan Carlos Paz, realmente mayor.

Bueno, una vez en la calle Aguirre se mete a fondo con René Char, y allí todos estábamos a la pesca de nuevos talentos, ya no era sólo Edgar. Hubo mucha gente que publicó por primera vez allí, Francisco Urondo entre los primeros, y capturamos gente que era vecina a nosotros, Francisco Madariaga, por ejemplo, pero hasta ese momento todavía no estábamos unidos, eso viene con *Letra y Línea*, la revista de Pellegrini, que se hacía con la ayuda económica de Oliverio Girondo. Entonces yo comencé a hacer fuerza para limar las diferencias y traté de limarlas y juntar al invencionismo con el surrealismo. Quisiera decirte que nunca fui grupal, jamás me casé con ninguna escuela.

R.P.: *¿Por qué queda PBA como un hito en el contexto de las revistas literarias del país?*

M.T.: Te respondo, nosotros formábamos un grupo. Todo el mundo, más o menos era de izquierda incluso entre nosotros hubo gente que militó, tanto Edgar como Lamadrid eran marxistas, era una lucha para defender algo en el momento del populismo peronista, es decir, defendíamos un espacio poético, y ahora puedo aclararte las diferencias con la generación del 40. Nosotros no hacíamos una poesía confesional (término norteamericano, Lowell siempre estuvo en contra de este tipo de poesía), el poeta, para nosotros, era lo que decía Mallarmé, la poesía transporta ideas pero se hace con palabras. Creo que fue el momento en donde hubo un comercio con la palabra, se negoció en ese terreno, y es allí donde está la poesía, es decir la efusión sentimental no sirve, tampoco la política. Pero en realidad detrás de todo esto había una posición ética; no ser figurón literario,

no estar en la carrera literaria y creo que esto motivó respeto. Hay a la caída de Perón en el año 55 todas estas divisiones absurdas, la gente de *Letra y Línea* por un lado y la de *PBA* por el otro. Estas divisiones eran necesarias para remarcar las diferencias y por el fragor puesto en el combate intelectual. Naturalmente, después de un tiempo estas diferencias se van limando. Yo, que como te dije, nunca obedecí a escuelas entré en contacto con el grupo de David Viñas de la revista *Contorno*. Me uní a ellos y hasta tuvimos un programa de radio que hacíamos con Rodari en radio Splendid. A la audición venían los grandes jugadores de fútbol y hablábamos de problemas culturales, políticos y poéticos. Creo que por esa fecha empezó un momento de cohesión entre los diferentes grupos

R.P.: *¿De qué manera sirvió PBA viéndola con perspectiva?*

M.T.: Poner en circulación a los que no eran conocidos, que no eran una moda, fuimos al rescate de la poesía.

R.P.: *¿Se articula una nueva tendencia o no?*

M.T.: Te diría que hubo diferentes tendencias y ello implica por ejemplo el descubrimiento de la poesía brasileña. Drumond de Andrade fue importante para nosotros como lo fue René Char y Huidobro. Aquel fue traducido. El chileno era el coloquialismo, la libertad, el humor (esto lo puedes ver en Nicanor Parra a quien no conocíamos en ese momento), y el francés nos daba la economía del lenguaje.

R.P.: *¿De qué manera esta revista se vincula al pasado literario argentino, Macedonio Fernández, el primer Borges, Lugones o Arlt?*

M.T.: Exceptuando a Macedonio y un poco a Arlt, ni Borges ni Lugones figuraban, ni tampoco estaban interesados en ellos los de *PBA*, por eso no estuvieron nunca en nuestras conversaciones. El punto de referencia que se tomó fue indudablemente Oliverio Girondo, porque era un hombre vivo que tuvo la habilidad de ponerse en contacto con los jóvenes y apoyarlos. Le debemos mucho a él, es un precursor, estaba en la línea que nosotros queríamos antes que nosotros, desde sus *20 poemas para ser leídos en un tranvía* hasta *En la masmédula*. Este último libro que es un hecho lingüístico y artodiano al mismo tiempo no ha sido superado por nosotros.

R.P.: *¿En la masmédula, acentuó distancias, afirmó nuevas estéticas?*

M.T.: Para nosotros no, Oliverio fue para algunos un descubrimiento para otros un redescubrimiento y a través de él se empezó a valorar a toda la generación del 22 que tal vez nosotros no la habíamos tenido muy en cuenta. En *En la masmédula* hay Vallejo, (hablo del tipo de experimentación), y también hay Artaud. Gironde, como Borges y Macedonio, fue un caso peculiar dentro de su generación porque no hacía carrera literaria. Tuvo posiciones políticas junto a Norah Lange contra el imperialismo a pesar de ser estanciero. Fue un marginal dentro de su propio grupo. De él tomamos más su actitud que su experimentación lingüística. Pienso que esto nos afirmó en nuestra visión individual de la poesía.

Mario Trejo

Boulder, Colorado, EE. UU. 1990

R.P.: *¿Crees que la palabra para el poeta funciona como revelación?*

M.T.: El campo de la palabra es importante, es lo que dice Heidegger, “la palabra es el fundamento del ser”, o lo que se expresa en el libro *The Meaning of the Meaning*; “las cosas existen porque son nombradas”, además, agregaría, que la transformación del mundo se ha hecho a través de la palabra.

Sí, en el poeta se articula como revelación pero cumplió y cumple también con otras funciones, desde Buda o Cristo hasta los escolásticos o Kant, o los místicos. Pero estos últimos la usaron como aproximación al acto místico que nos permite intuir lo que es, ya que el acto místico es inefable donde no interviene la palabra. Un poema de San Juan de la Cruz no es un poema místico, -achacarle esa cualidad es una barbaridad ya que el misticismo está más allá o más acá de las palabras.- Pero si nos fijamos en las transformaciones que se han hecho a través de las palabras en hombres como, Marx, Nietzsche, Lenin, Darwin, Mao Tse Tung, Freud, Lacan, nos daremos cuenta de su importancia. Resumiendo, puedo decirte que sin las palabras no existimos, la palabra nos cura, hace que un pueblo se levante en armas, que la gente crea, pero también puede ser mortalmente engañosa.

- R.P.:** *¿Pero la palabra es una aproximación a lo imponderable, a aquello que no se puede expresar?*
- M.T.:** Exacto, ya te lo he dicho, por ejemplo, hablar de poesía mística me parece un abuso de lenguaje, pero al mismo tiempo se debe reconocer que esos poemas no son místicos porque la experiencia mística es inefable, pero al mismo tiempo es algo que nos permite acercarnos e intuir los bordes de esa experiencia.
- R.P.:** *Esto que vos expresás en relación a la palabra, quisiera saber cómo ésta fue usada en la poesía argentina. Especialmente en Oliverio Girondo, Edgar Bayley, Macedonio Fernández y los poetas de PBA.*
- M.T.:** Me haces acordar de un poema de Macedonio Fernández que se llama “Elena Bellamuerte” cuando habla de un cadáver: “ojos ya no para mirar, sólo para ser mirados”. Este es un poema de 1904, que habíamos encontrado con Vanasco en un periódico anarquista que se llamaba *Martin Fierro* (anterior al grupo *Martin Fierro*). En el primer poema de *Alcoholes* de Apollinaire hay una imagen que significa una ruptura en el campo de la poesía dice: “ventanas que se abren como las frutas”, y paradójicamente, encontramos en ese poema de Macedonio escrito diez años antes que el de Apollinaire, un tipo de imagen similar pero mucho más abstracto.
- ¿Una poesía que tenga más conciencia de la palabra? creo que esto comienza con Macedonio y luego, continuó con el ultraísmo, (que fue negado posteriormente por Borges). Pero los ultraístas, en su mayoría, no pasaron de un mero juego verbal, sea por encubrimiento de la incapacidad poética, por abuso o tontería. Tal vez Ricardo Molinari y Leopoldo Marechal en los finales del veinte, por influencia de Huidobro, realizan un trabajo con la palabra en esa dirección, después los dos por intereses personales adoptan otros caminos. Por otra parte el surrealismo (que fue rechazado por los ultraístas) tampoco se ocupa de una toma de conciencia de la palabra, en su automatismo puede quebrarla, pero no se ocupó del campo de la palabra, es otra vía. Fueron tal vez los poemas de los pintores, como Hans Arp, Joseph Albert y Huidobro, donde se puede ver la línea que va a desembocar en el invencionismo. No veo a Girondo como un protoinvencionista, creo que él con su libro *En la Masmédula* llega al final de su propio camino, y no creo que haya influido en Bayley. Creo que pueden existir puntos de convergencias y nada más. Pueden ser caminos que coinciden pero no hay otra cosa.

- R.P.:** *¿Y esa reestructuración de la palabra (esa toma de conciencia) si se puede llamar así, cómo se fue dando a partir de 1944 en la poesía argentina, cómo se fracturó el discurso poético o cómo se recompuso ese discurso?*
- M.T.:** Yo como poeta de aquella generación, y estando metido en el ojo de la tormenta, no podría responderte con exactitud. En la Argentina, por otra parte, se careció de una crítica que acompañara la experiencia poética, es decir, que tendiera una mirada hacia adentro desde afuera para ubicar en el exacto lugar lo que hacíamos. No obstante, puedo decirte que es muy importante el momento histórico. El grupo *Invencción*, por ejemplo, tenía una formación marxista, eran comunistas, y esto es lo paradójico, lo que pertenece a ese cono de sombra que toda vida posee. Uno se pregunta, cómo fue posible que siendo comunistas y estando en auge el realismo socialista, el estalinismo, surjan con este interés, con esta visión del mundo moderno, influidos por la Bahaus que se encontraba más en lo plástico que en lo literario. Y es asombroso ver como se opera esa complementariedad de una conciencia política y nuestra necesidad de cambio profundo que no se expresara por el realismo socialista. Pero estamos en los albores del peronismo y ese populismo no solamente asustó a las capas liberales sino a los marxistas también. No te olvides que Vitorio Codovila acuñó esa precipitada definición del peronismo como “naziperonismo”. Tal vez para un país dependiente como el nuestro no podía adscribirse una definición que cabría para países imperialistas. Fue un atropello, un error fatal cometido por el Partido Comunista aquí. Ahora bien, *PBA* fue como una isla de defensa frente al populismo, era como salvar algo, igual que ahora, 40 años después se crean ghettos, microclimas, para lograr sobrevivir.
- R.P.:** *Sí, está bien, pero ¿cuáles son las fracturas que se producen en el discurso poético?*
- M.T.:** Hay un libro muy interesante de Tristan Tzará que se llama *El surrealisme et la preguerre*, que son una serie de conferencias donde habla de dos tipos de poesía, una es “la poesía medio de expresión” y la otra es “la poesía como actividad del espíritu”. Yo creo que todavía sigue siendo válida esta apreciación de Tzará, porque buena o mala, debemos reconocer que hay una poesía dependiente, es decir, una poesía que usa la palabra para transmitir un mensaje otro, y hay una poesía que tiene conciencia de que el hecho poético ocurre en las palabras, esta última sería la poesía

como actividad del espíritu. Es, finalmente, aquello de Mallarmé, “la poesía no se hace con ideas sino con palabras”. Pero pasando al terreno mucho más cercano en el tiempo y en el espacio, quiero remarcar que ya en *Veinte poemas de amor*, Neruda señala esto. En su último poema dice, “Quiero escribir los versos más tristes esta noche/ escribir por ejemplo: la noche está estrellada y titilan azules los astros a los lejos”. Con ello nos está diciendo que el poeta elige, hay un marcado distanciamiento, puede escribir eso u otra cosa. Es bueno ya que cuando hablamos de ciertos tópicos en relación a la poesía, dirijamos nuestras miradas sobre aquellos que, como Neruda, han hecho un trabajo de real valor dentro, incluso, del campo práctico-teórico. En otro verso, cuando termina, dice, “y te pareces a la palabra melancolía”. Ella, el personaje, no está melancólico, se usa la palabra como representación no como un hecho real, el referente es la palabra misma. Aquí, creo que se adelanta en varias décadas a las sofisticadas e importantes teorías estructurales que nos remiten al texto.

R.P.: *¿Cómo influyó ese lenguaje nerudiano en la poesía argentina?*

M.T.: Creo que este distanciamiento no se vio, pero al mismo tiempo se sufrió de cierto nerudismo menos importantes, como así también cierto lorquismo, que fueron influencias nefastas porque era la deformación. Del primero se usó y abusó de los gerundios, que a su vez vienen de Quevedo, y hasta ahora se puede ver. Del segundo, se tomó cierto tipo de imágenes de los romances que usaron hasta el exceso. Otra influencia notable fue Vallejo, tenemos a Gelman, que con sus rupturas sintácticas nos lo recuerda.