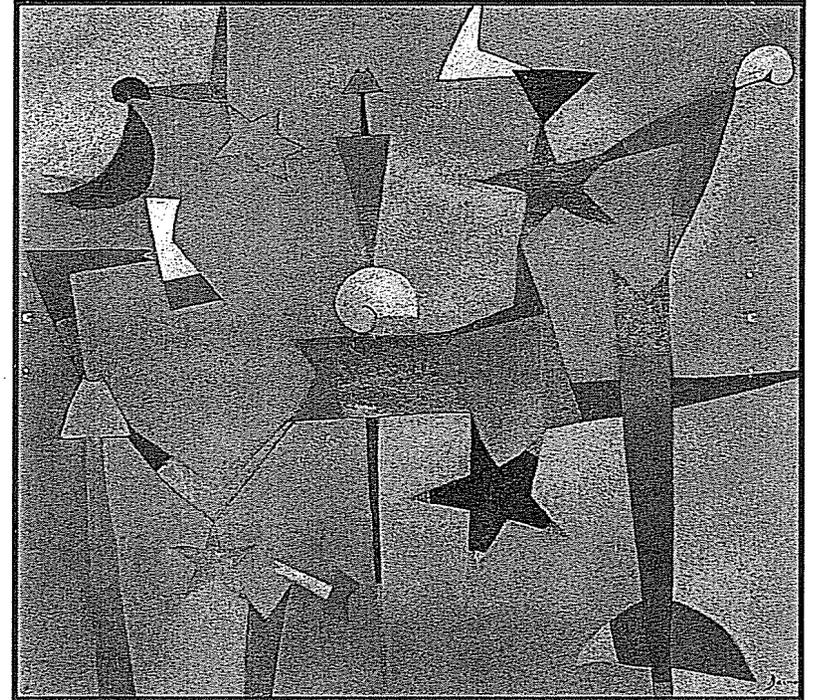


# La Pecera

LITERATURA, ARTE, MÚSICA Y SOCIEDAD

Nº 7 - MAR DEL PLATA - OTOÑO 2004- ISSN 1666-8782  
EDITORIAL, MARTIN

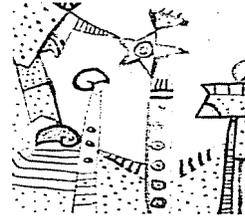


**Editorial** - Lo ambigüo y lo inconcluso / **Homenaje a J.O.G.** - Una lectura errónea: J.O.Giannuzzi por O.Picardo / **Arte.** - Daniel Baino / **Dossier.** - Literatura del Paraguay por Mario Castells / **Ensayos** - El enigma de la mirada por H. Freire. - Sobre la insignificancia. Castoriadis. por Yago Franco. - El mal de Montano de Enrique Vila-Matas por R.Ferro. - La resistencia de Antígona por A. Arzoumanian. - Notas sobre un decadentista japonés por M.Ferrari. - El elogio de la sombra de Tanizaki - Canto ceremonial por un poeta insomne. M. Scorza por R. Ramos Signes - Un adiós (provisorio) a Nicandro Pereyra por Rodolfo Alonso / **El Otro Lado** - Entrevista a Leonard Schwartz por Mercedes Roffé - Poemas de Leonard Schwartz / **Relatos** - Suaves como telarañas de Liliana Heer. - Vladislao toca el bongo de Roberto Gárriz / **Poemas Inéditos** - Osvaldo Aguirre - Omar Chauvié - Pablo Ascierio / **Traducciones** - Cummings: quince poemas tempranos por David Lagmanovich / **Estantería** (Reseñas)

ARGENTINA \$10- RESTO DEL MUNDO U\$S 10

# La Pecera

Año 4 - Nº 7 - otoño 2004 - Pvp \$10 (exterior: u\$s 10)



## Editorial.

*Lo ambigüo y lo inconcluso de Maurice Merleau-Ponty*

## Homenaje a J.O.G.

*Una lectura errónea: J.O. Giannuzzi por O. Picardo*

## Arte.

*El lenguaje del mar: Daniel Baino*

## Dossier.

*Consideraciones acerca de la literatura del Paraguay y Pequeña antología por Mario Castells*

## Ensayos

*El enigma de la mirada por H. Freire*

*Sobre la insignificancia. Castor: dis por Yago Franco*

*El mal de Montano de Enrique Vila-Matas por R. Ferro*

*La resistencia de Antígona por A. Arzoumanian*

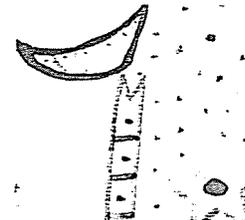
*Notas sobre un decadentista japonés por M. Ferrari*

*El elogio de la sombra de Tanizaki*

*Canto ceremonial por un poeta insomne: M. Scorza*

*por R. Ramos Signes*

*Un adios (provisorio) a Nicandro Pereyra por Rodolfo Alonso*



## El Otro Lado

*Entrevista a Leonard Schwartz por Mercedes Roffé*

*Poemas de Leonard Schwartz*

## Relatos

*Suaves como telarañas de Liliana Heer*

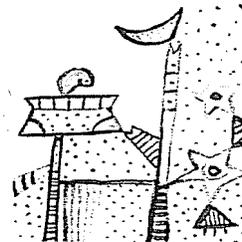
*Vladislao toca el bongo de Roberto Gárriz*

## Poemas Inéditos

Oswaldo Aguirre

Omar Chauvié

Pablo Ascierro



## Traducciones

*Cummings: quince poemas tempranos por David*

*Lagmanovich*

Estantería (Reseñas)

**Editor:**

Ricardo Martín

**Director:**

Oswaldo Picardo

**Comité asesor:**

Marta Ferrari, Marcela Romano,  
Fernando Scelzo, Fernando  
Cermelo, Leonardo Huebe (Mar  
del Plata); Héctor Freire, Roberto  
Ferro, Santiago Sylvester, Liliana  
Lukin, Carlos Spinedi, Claudio  
Simiz (Bs.As.), Patricia Nasselo  
(Córdoba), Rogelio Ramos  
Signes, David Lagmanovich  
(Tucumán), Mercedes Roffé (New  
York), Abel Robino (París).

**Comunicación e Imagen:**

Gonzalo Bartha .

**Distribuyen y venden la revista y  
la Colección La Pecera:**

En Madrid Visor libros

En París Librerie Spagnoula

Librerías de Mar del Plata: Alejan-  
dría, Fray Mocho, MB Libros, SibeliusEn Capital, Gran Buenos Aires y  
el interior del país :

La Nave de los Locos

Belgrano 2630 Iero.B

Tel. 4308-0297

García Cambeiro

Cochabamba 244, Capital.

LA PECERA recibe toda su corres-  
pondencia y giros en Catamarca 3002,  
c.p. 7600 Mar del Plata, Bs.As. Argen-  
tina. Se aceptan canjes con otras publi-  
caciones, cartas a los autores y al direc-

tor, e-mails, colaboraciones, poemas,  
cuentos, informaciones, sin que ello sig-  
nifique la aceptación de los mismos ni  
compromiso de publicación. Enviar e-  
mail con asunto La Pecera a  
picardo@mdp.edu.ar

La dirección no se responsabiliza  
por los artículos firmados. Y con el con-  
sejo de referato se reservan el derecho de  
publicación de los trabajos enviados por  
sus autores previo acuerdo y evaluación  
de sus contenidos.

ISSN 1666-8782

©Editorial Martín, 2001

Queda expresamente prohibida la  
total o parcial reproducción por  
cualquier medio del contenido, sin  
autorización del Director o los  
Autores, según lo marca la ley.

**Editorial.****Lo ambiguo y lo inconcluso**

....¿quién puede decir si el narrador, en la obra de Proust, ama realmente a Albertine? Él comprueba que sólo desea estar a su lado cuando ella se aleja de él, e infiere que no la ama. Pero cuando ella desaparece, cuando él se entera de su muerte, entonces, en la evidencia de ese alejamiento sin retorno, piensa que la necesitaba y la amaba. Pero el lector continúa: si Albertine le fuera devuelta - como en ocasiones lo sueña- ¿la seguiría amando el narrador de Proust? ¿Habrá que decir que el amor es esa necesidad celosa, o que jamás hay amor sino tan sólo celos y el sentimiento de ser excluido? Estas cuestiones no nacen de una exégesis minuciosa, es el mismo Proust quien las plantea, para él son constitutivas de lo que se llama el amor. En consecuencia, el corazón de los modernos es un corazón intermitente y que ni siquiera logra conocerse. Entre los modernos, no son solamente las obras las que están inacabadas, sino que el mundo mismo tal y como lo expresan es como una obra inconclusa y de la que no se sabe si alguna vez llegará a concluir. En cuanto no se trata tan sólo de la naturaleza sino del hombre, la inconclusión del conocimiento, que radica en la complejidad de las cosas, se duplica con una inconclusión de principio: por ejemplo, hace diez años un filósofo mostraba que no es posible concebir un conocimiento histórico que sea rigurosamente objetivo, porque la interpretación y la puesta en perspectiva del pasado dependen de las opciones morales y políticas que el historiador hizo por su cuenta, como por lo demás éstas de aquella, y que, en ese círculo donde jamás está encerrada, la existencia humana nunca puede hacer abstracción de sí para acceder a una verdad desnuda y no implica sino un progreso en la objetivación, no una objetividad plena...

Si abandonáramos la región del conocimiento para considerar la de la vida y la acción, encontraríamos a los hombres modernos en lucha con ambigüedades acaso todavía más impactantes. No existe ya una palabra de nuestro vocabulario político que no haya servido para designar las realidades más diferentes o incluso más opuestas. Libertad, socialismo, democracia, reconstrucción, renacimiento, libertad sindical, por lo menos una vez cada una de estas palabras fue reivindicada por uno cualquiera de los grandes partidos existentes. Y esto no por la astucia de sus dirigentes: la astucia está en las mismas cosas...

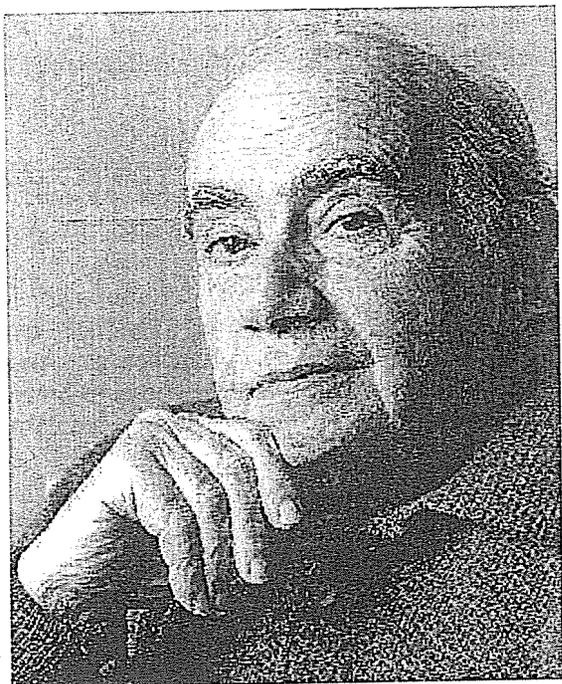
Pero precisamente si la ambigüedad y la inconclusión están escritas en la textura misma de nuestra vida colectiva, y no solamente en las obras de los intelectuales, sería irrisorio querer responderles con una restauración de la razón, en el sentido en que se habla de restauración a propósito del régimen de 1815. Podemos y debemos analizar las ambigüedades de nuestro tiempo y, a través de ellas, tratar de trazar un camino que pueda ser seguido en conciencia y verdad. Pero demasiado sabemos de él para lisa y llanamente retomar el racionalismo de nuestros padres. Por ejemplo, sabemos que no hay que creer a pies juntillas a los regímenes liberales, que pueden tener a la igualdad y la fraternidad por divisa sin trasladarla a su conducta, y que a veces ideologías nobles se transforman en coartadas. Por otra parte, sabemos que, para realizar la igualdad, no basta con transferir al Estado la propiedad de los instrumentos de producción. Ni nuestro examen del socialismo ni nuestro examen del liberalismo, por lo tanto, pueden carecer de reservas ni restricciones, y permaneceremos en ese equilibrio inestable mientras el curso de las cosas y la conciencia de los hombres no hayan posibilitado la superación de esos dos sistemas ambiguos. Cortar por lo sano, optar por uno de ellos, so pretexto de que la razón en todo caso puede ver claro en esto, es mostrar que uno se preocupa menos por la razón operatoria y activa que por un fantasma de razón que oculta sus confusiones bajo un aire perentorio. Amar la razón como lo hace Julien Benda, querer lo eterno cuando el saber siempre descubre mejor la realidad del tiempo, querer el concepto más claro cuando la misma cosa es ambigua es la forma más insidiosa del romanticismo, es preferir la palabra razón al ejercicio de la razón. Restaurar nunca es restablecer, es ocultar...

Maurice Merleau-Ponty, autor de *Lo visible y lo invisible*, pronunció en 1948 una serie de conferencias radiales, que aparecen bajo el título de *Charlas. 1948* (Fondo de Cultura Económica). Estos fragmentos corresponden a ese libro.

# Homenaje

Joaquín O. Giannuzzi





PERO MIRE UN POCO

Pero vean qué manera de yacer  
este cadáver de J .O.G.

La cosa parece de veras decisiva  
y pueden creerle por esta vez.

Yo lo conocí bien, puedo decirlo;  
este sujeto tenía una manera extraña  
de enfrentar el mundo y sus calamidades :  
hablaba todo el tiempo de eso.

Cuando vio que la muerte estaba encima  
la barba crecida se-le puso verde  
y ya no habló. Buscó en el fondo  
remoto de los años

alguna fe que lograra apuntalar  
los escombros finales,  
un ensayo ilusorio

de una cierta existencia con sentido.

Pero entendió que el mundo  
sólo había esperado un cadáver, no un poema.

El amor, sin embargo,  
había tenido mucha importancia en su vida,  
de manera que, créanme,  
valía tanto como cualquiera de nosotros.

Joaquín O. Giannuzzi

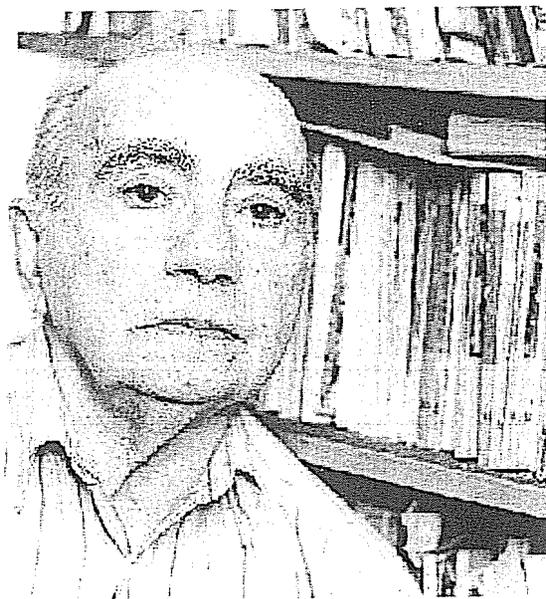
en *Las condiciones de la época*- Bs. As. - 1967

## Una lectura errónea: J.O.Giannuzzi

En 1986, Jorge Fondebrider introdujo como una novedad los poemas de Joaquín Giannuzzi (1924-2004) al grupo Diario de Poesía. Sin embargo, Giannuzzi había publicado su primer libro, *Nuestros días mortales*, en 1958. Ahí él mismo afirmaba que ya «está el núcleo de lo que iba a hacer después...».

El descubrimiento generacional de Diario de Poesía, tornó a J.O. Giannuzzi en un poeta de culto para los más jóvenes, que lo empezaron a leer como un modelo a imitar.

Todo modelo necesita ser diferenciado de la propia escritura de manera tal que deje paso a una cierta originalidad. Estos procesos de identificación primero, y de diferenciación luego, generaron estilos caricaturescos o críticas no siempre acertadas, aunque también una nueva forma de percibir la realidad desde el poema.



Es así como desde el mismo grupo de Diario de Poesía, con honestidad intelectual, se reconoce a la distancia y tras su muerte que una «lectura errónea» los hizo creer que Giannuzzi era, sin más, un poeta objetivista y «le reclamamos -dice M. Prieto- como una falta lo que en verdad era toda la otra mitad de su programa: una subjetividad machacante, armada alrededor de un personaje llamado J.O.G.»<sup>1</sup>

Martín Prieto había querido encontrar al verdadero Giannuzzi, rastreando, para ello, en su obra las huellas primeras y sus pretendidas constantes. Creyó entonces que sólo en dos poemas del primer libro, *Uvas rosadas* y *El sapo*, «Giannuzzi ya está»<sup>2</sup>, y agrega «pero no todavía en las proporciones definitivas. Giannuzzi aún es demasiado especulativo: los objetos, las situaciones objetivas de su poesía se presentan, todavía, como un pretexto, y serán lo mismo en los próximos veinte años». Prieto también cree que en él conviven dos poéticas, hasta que aparece el cuarto libro, *Señales de una causa personal* (1977); sólo entonces, se resolverían esas dos poéticas que define como «una de riesgo e invención, y otra, que da todas las seguridades.»

Daniel Freidemberg, desde el mismo lugar, pero en contrapunto y con más razón, planteaba una serie de hipótesis, pocas páginas después del artículo de Prieto, a partir de una de las entrevistas hechas al autor de *Contemporáneo del mundo*, donde éste reiteraba, una vez más, la autocrítica de no lograr un estilo puramente descriptivo. Freidemberg pensaba en voz alta: «¿Se le podría reprochar a Wallace Stevens no ser William Carlos Williams? Ni Giannuzzi ni nadie tiene por qué ser Williams, y reprochárselo implica simplemente rechazar la poesía de Giannuzzi porque uno quiere leer otra...» Y agrega categóricamente que la poesía argentina llamada objetivista «no viene de Giannuzzi» sino que sus problemas compositivos fueron posteriormente resueltos a la luz de la prosa de Juan José Saer<sup>3</sup>.

Es evidente que la lectura que se hacía de nuestro poeta coincidía por entonces con la voluntad de fundar otra poética. De hecho, varias líneas de la escritura de los sesenta y setenta intervienen en esa teorización esforzada como síntesis dialéctica: un Darío Cantón que lograría, en 1968, la desaparición del sujeto en *La corrupción de una naranja* y un Alberto Girri, en 1972, revalorizando «las virtudes de la prosa... como metas del poema». Al desenlace de estas líneas y de la tensión irresuelta en Joaquín Giannuzzi, Martín Prieto lo descubre con la publicación, en 1988, de *Quince poemas* de Bielsa y Helder, acabando de constituirse con *Tuca* de Fabián Casas, en 1990, aunque antes de esto, se detiene en la idea del *jardín* que Daniel Samoilovich desarrollara en un artículo, «El paisaje como tentación».

Hasta acá llegamos en los itinerarios demarcados por un mapa de la poesía argentina, dibujado por cartógrafos involucrados en construir sus pro-

pias bases teóricas. Pero, sabemos que a este mapa le faltan otras rutas, que ahora podrían explorarse con una lectura más detenida y menos errónea, producida ya no con la urgencia de las reseñas, o la familiaridad ambigua de los ambientes literarios, o del interés legítimo de fundamentar una poética nueva.

En su anteúltimo libro, *Apuesta en lo oscuro*, por ejemplo, no encontramos demasiadas novedades que pudieran contradecir su obra anterior, sino una coherencia férrea que profundiza y recupera las viejas obsesiones. Tiene, sin embargo, el sosiego que en otros libros veíamos oscilar hacia el extremo de una angustia pascaliana y cerebral. En uno de sus poemas, dedicado a su nieto, se presiona otra cuerda, la del «espasmo emocional», cuyas variaciones musicales habíamos oído en poemas anteriores sin que fuera suficientemente subrayado por la crítica. Dice en ese poema: «*Cuando corre hacia mí/ mi cansada osamenta responde/ con un espasmo emocional. Así que/ bienvenido a esta escena/ donde los títeres se apalean/ por razones que ignoras tanto como yo...*» La bienvenida poética y el tono celebratorio se compensan de inmediato con una adversación que asegura «*de todos modos alcanzaré a ser/ el primer fracaso de tu vida/ y tu primer sospechoso*». El poema termina con una solicitud al nuevo hombre: «*Despide entonces a mi siglo con piedad./ Ahora tu oportunidad consiste/ en cuidar el tuyo y tu cerebro,/ mientras amaneces/ y mi herencia son todas tus preguntas*».

El mismo Giannuzzi leyendo este poema, en alguna ocasión, me preguntó si no sería éste un escrito de un abuelo con el corazón reblandecido. Su duda no era menos significativa que el texto. Tenía la sospecha de una traición: conceder a la emoción un espacio exagerado. Sin embargo, lo que había en el poema era otro tipo de revelación existencial, un salto del corazón que deja detrás de sí más de cincuenta años de poesía, ante una nueva generación que interprete adecuadamente mal un personal sistema de lenguaje.

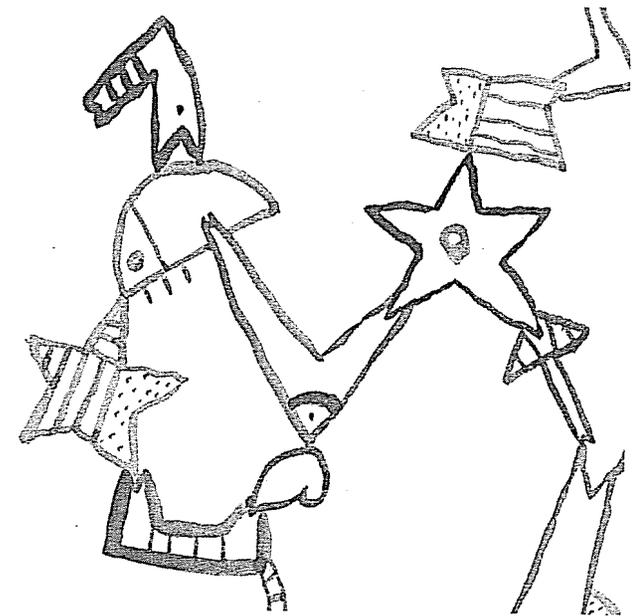
Oswaldo Picardo

<sup>1</sup> Martín Prieto, Página 12, Radar Libros, Buenos Aires, Febrero 2004

<sup>2</sup> *Diario de poesía* Nro. 30, 1994, donde también se puede encontrar una amplia y útil bibliografía sobre el poeta., p.26

<sup>3</sup> *Diario de poesía*, op. cit., p.30

# Arte



## El lenguaje del mar

*Daniel Baino (Mar del Plata, 1964) realiza estudios de pintura con Adolfo Nigro y Néstor Villar Errecart. Actualmente reside en Mar del Plata.*

*Sus obras figuran en colecciones de Mar del Plata, Buenos Aires, La Plata, Caracas, Curitiba, Miami, Canarias, Lugano, y París.*

### Un helicóptero de arena

El primer dibujo que recuerdo es un helicóptero, me pedían que lo dibujé en la arena cuando íbamos a la playa... tendría 3 o 4 años. Años después, cuando visité el MOMA de NY, vi colgado un helicóptero real como parte del arte moderno del siglo xx. Entonces, comprendí algunas cosas...

Al principio, pudo haber influido la actitud de reconocermé dibujando o pintando o el deseo y la curiosidad de querer entrar a ese mundo de la pintura.

Pero hay señales que recuerdo, como por ejemplo la primera vez que vi a un pintor... tendría unos 5 años, fue en la plaza Colón de Mar del Plata. Venía caminando con mis padres, una noche de verano, y al verlo me desprendí de ellos, corriendo hasta llegar al lado del pintor y su caballete. Cuando llegaron mis padres se acercaron y me preguntaron qué cuadro me gustaba y llevamos uno, un payaso que aún tengo conmigo.

Todo puede influir en la infancia para desembocar en el arte. Es el momento de la imaginación más próspera, de mayor libertad y riqueza; al arte no se llega por un acto mecánico, linealmente evolutivo: es un laberinto en el que hay que hallar la salida.

Lo autobiográfico está muy presente. Torres García aconsejaba que el arte y la vida fueran una misma cosa

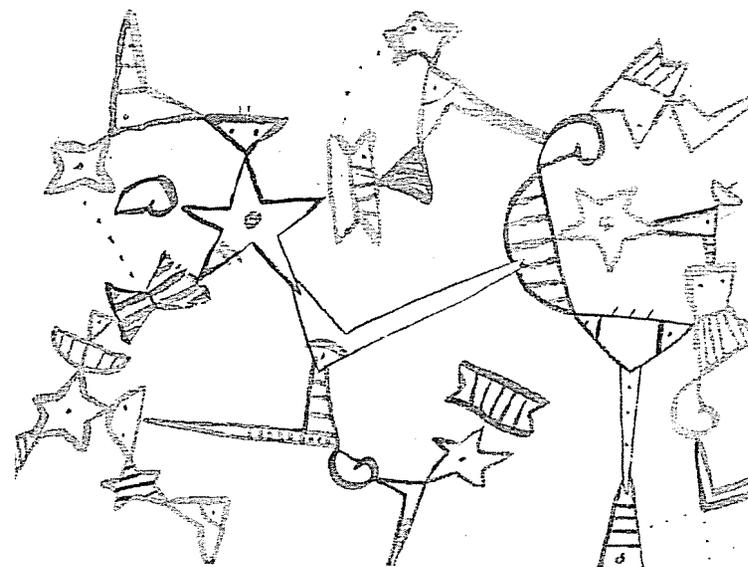
### Hagan juego

Considero fundamental el contacto con un verdadero maestro, un artista integral que te permita recorrer el laberinto. Para mí Adolfo Nigro fue esencial, me enseñó todo. Con una generosidad ilimitada, fue quien me formó como artista y quien me hizo ver que ser artista es posible. Me lo demuestra en todo momento, con su obra, su palabra, su afecto y sus consejos. En un mundo en donde la generosidad y la solidaridad no abundan son los artistas los que

deben marcar el rumbo: Nigro es uno de ellos.

Luego hay muchos artistas en los que uno se apoya, es muy saludable estudiar y admirar a quienes no pintan como uno, podría citar a muchos, para mí Jorge de la Vega, Berni, son impresionantes. Joaquín Torres García, Gonzalo Fonseca; José Gurvich, Wifredo Lam, Rufino Tamayo, Roberto Matta entre los latinoamericanos.

Pero si tuviera que elegir uno elijo a Miró fue el que abrió la gran puerta y dijo: *Hagan juego señores.....*



### Pincel y lenguaje

En mi obra hay una constante que es el mar, la orilla y el universo que allí surge. Pude construir un mundo propio que necesita de un lenguaje que es muy dinámico, se enriquece, está en constante cambio ... De allí salen mis obras.

Mi relación con la naturaleza es fundamental, en mis obras el mar y la

arena conjugados en la orilla como encuentro de 2 mundos: el agua y la tierra en donde surge un universo creativo a partir del cual expreso mi lenguaje plástico.

La obra es un proceso que tiene un fuerte componente lúdico, que desemboca en la imagen. Cada elemento, cada forma da lugar a otra. No hay una idea prefijada. Hay un lenguaje y con él trato de manifestarme.

Tuve siempre buena relación con quienes se acercan a mis obras. Me interesa la simpleza. En mi obra no hay trucos, ni secretos, tienen el procedimiento más simple que recorrió la pintura, pincel-óleo-tela.

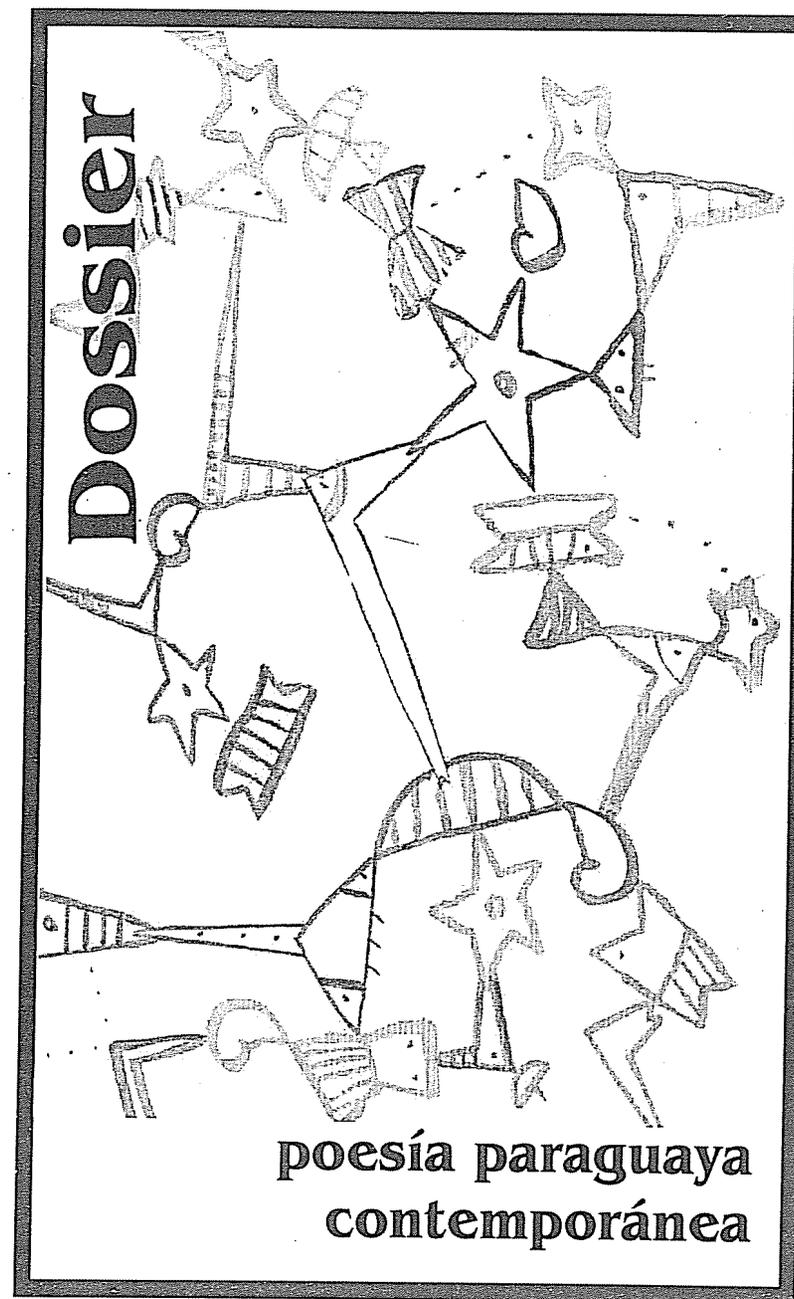
A veces, hay una presión muy grande entre la obra y la crítica de la misma, como si fueran algo unívoco. Considero que son dos cosas muy distintas; luego en algún momento se juntan y se necesitan, pero para eso el artista tiene que estar convencido de lo que hace... Para mí la pintura es un acto de adentro hacia afuera. No desconozco lo que se hace en el medio, pero no sigo modas, creo en la pluralidad y la diversidad, no en la homogeneidad de pensamiento, si el arte busca la profundidad las modas quedan muy lejos

### ***Lo simple no es lo superficial***

No me interesa lo superficial, habría que definir que entiende uno por realidad, es una construcción muy subjetiva. No me interesan las anécdotas, ni la alusión forzada de las cosas. La realidad puede mostrarse desde muchos ángulos el arte te posibilita un lenguaje poético ilimitado, que constituye otro lenguaje. El arte no es otra cosa que una respuesta a los temas universales. Para el ser humano las preguntas son siempre las mismas eso es inalterable. Un cuadro para que sea tal debe tener profundidad, una identidad, perdurar en el tiempo

Pinto para que alguien se detenga un momento frente a una obra de arte y sienta ganas de seguir viviendo.

Las Ilustraciones de Tapa y portadillas corresponden a Daniel Baino



**poesía paraguaya  
contemporánea**

## Consideraciones acerca de la literatura del Paraguay

por MARIO CASTELLS

SI BIEN es correcta la apreciación de que la precariedad y tardía irrupción de la literatura en el Paraguay se debe a su avatar histórico, (la obnubilación en marcha, como la llama Roa Bastos con palabras de Ciorán), a veces, muchos críticos literarios y cientistas sociales exageran para mal, de forma idealista, la preponderancia de estos sucesos. Lo cierto es que también ha faltado en ellos, históricamente, el resorte de la curiosidad. Desde el comienzo, y a partir de posturas colonialistas-canonicistas, se ha obviado el rico acervo de la literatura oral, desde el cancionero y refranero popular hasta los relatos cosmogónicos de las naciones originarias. Ni aún hoy entienden que «Transformar las fuentes etnohistóricas, la visión de los vencidos, en literatura de alternativa [...] es más que un cambio de etiqueta. Es el reconocimiento que estas poblaciones, si bien derrotadas, medio asimiladas o marginadas, no dejan de seguir su reflexión literaria sobre el mundo», como dice Martín Lienhard<sup>1</sup>. Árbol de la palabra fluyente, las mejores cosas dichas en el Paraguay han sido éstas, algunas ya han sido trasladadas al libro y otras esperan al humilde compilador que las quiera consignar a cualquier otro formato de difusión masiva.

A pesar de esta observación, no deberíamos soslayar ciertos textos que tratan de ese corpus importante que es la literatura de escritura colonial (siendo extensivo el calificativo a lo que hoy mismo se escribe en idioma español). Por citar solo las obras más importantes, todas las que provienen del «sacro experimento» de la Compañía de Jesús: los textos de los padres Montoya, del Techo, Lozano, Dobrizoffer, etc, y así también, la de los catequistas indígenas, como Yapuguay y Ñeengyrú, las cartas de los Cabildos indígenas durante la guerra de los siete pueblos, (que han sido abordadas más por antropólogos e historiadores que por los propios críticos literarios). A su vez, aunque tosca e insípida, la literatura hecha por criollos, tiene su relativa importancia, (entre otros, autores como Luis de Miranda, Ruiz Díaz de Guzmán o el revulsivo Arcediano de la catedral de Asunción, Martín del Barco Centenera). No produjeron éstos, seguro, obras comparables a las producidas en México o el Perú de la colonia. No tuvo el Paraguay el agrado de gestar un poeta como Sor Juana o Del Valle Caviedes, no, para nada. Produjo, en cambio, un gran suceso histórico cultural, cual fue el Barroco hispano-guaraní, del cual perduran, pese al saqueo y las depredaciones, obras de arte sublimes, que aún hoy despiertan mucho interés. Por contraparte, el mismo José de Antequera y Castro,

juez pesquisador de origen panameño y máximo dirigente del levantamiento de los Comuneros de Asunción, la primera revolución de la América hispana, que pretendía que la autoridad del común fuese superior a la del Rey, (esto, a comienzos del siglo XVIII, antes de que Rousseau escribiera su famoso Contrato Social), legó a la posteridad un triste soneto dedicado al tiempo, en las vísperas de su ejecución, en 1731.

Cuando el Paraguay logró su independencia, en mayo de 1811, era ya entonces una nación de fisonomía espiritual claramente definida. El surgimiento del estado nación aún hoy nos cruza como pueblo en interminables discusiones. «Entre los próceres de la independencia paraguaya figuraban hombres esclarecidos, capaces de interpretar al pueblo recién liberado y de sentar con lucidez intelectual las bases doctrinales para la instauración jurídica como entidad democrática autónoma», sostiene Hugo Rodríguez-Alcalá<sup>2</sup>, con quien disiento profundamente. «Ellos proclamaron en 1813 la primer república de América del Sur [...] Desgraciadamente el doctor José Gaspar Rodríguez de Francia, merced a sutiles intrigas, desplazó a los mandatarios de la Primera Junta y maquinó con éxito la captura de un poder unipersonal absoluto con el título de Dictador. Su dictadura absoluta se prolongó desde 1814 hasta 1840 y se caracterizó por ser, quizás, el primer estado totalitario en el sentido moderno de la palabra». Rodríguez-Alcalá asegura, además, que la caída de los planes culturales, llegaron a una depresión tal, que en vez de propagarse los establecimientos de enseñanza superior, se suprimió el único que había legado la colonia: el seminario. De resultas, «el Paraguay, que hasta entonces había irradiado doctrinas, hombres y bienes hacia todos los ámbitos de América, rompió toda comunicación con el mundo exterior. Comenzó el fabuloso enclaustramiento que iba a durar todo lo que duró la vida del Supremo dictador, artífice único (?) del notable experimento»<sup>3</sup>.

Por supuesto, el crítico se abstrae de la historia (desestima la lucha de clases, su motor) y solo nos la brinda fragmentariamente. Yo considero que el proyecto de estado que forjaron, primero el Supremo y luego, Carlos Antonio López, va ligado irremediamente a un proyecto de cultura nacional. Eduardo Galeano, en *Las venas abiertas de América Latina* interpola en su interpretación del proyecto trunco de independencia político-económica paraguaya lograda por Francia y los López en contraposición a su realidad actual, manifestaciones de lo que significaba esto en cuanto a la concreción de una política cultural: «[...] No había grandes fortunas privadas cuando murió Francia y Paraguay era el único país de América Latina que no tenía mendigos, hambrientos ni ladrones, los viajeros de la época encontraban allí un oasis de tranquilidad en medio de las demás comarcas convulsionadas por las guerras continuas. El agente norteamericano Hopkins informaba en 1845 a su gobierno que en Paraguay no

*hay niño que no sepa leer y escribir. Era también el único país que no vivía con la mirada clavada al otro lado del mar. El comercio exterior no constituía el eje de la vida nacional; la doctrina liberal, expresión ideológica de la articulación mundial de los mercados, carecía de respuestas para los desafíos que el país, obligado a crecer hacia dentro por su aislamiento mediterráneo, se estaba planteando desde principio de siglo...»<sup>4</sup>. Quien no quiera ver esto, es como si quisiera tapar el sol con las manos.*

En realidad, si hubo una figura descolante en la intelectualidad paraguaya del siglo XIX, fue el Supremo Francia, y esto no lo determino por coincidencias políticas deliberadas, sino por la trascendencia de su obra de gobierno, vasta obra de creación y control de un proyecto de estado soberano, adelantado para su tiempo. Su personalidad fascinó a los más importantes intelectuales europeos de su época, como Carlyle (que escribió una biografía del dictador, basándose tan solo en «Las cartas del reino del Terror», escritas por los hermanos Robertson), o Auguste Comte, quien le dedicó un día en su famoso calendario.

*«El análisis de la vasta producción escrita del dictador paraguayo -escribe Nora Bouvet<sup>5</sup> - muestra que el territorio autónomo no es un sentido previo de lo que el estado nacional debe ser sino que este se va conformando -adquiriendo forma- en la practica constructiva del discurso autónomo...». Así es como, inexorablemente, la voz de la dictadura se impone, ya desde la primera dictadura, como la dictadura de la voz francista.*

*«Mas de cinco lustros de oscurantismo impuesto por el terror dejaron al Paraguay, a la muerte del Tirano, en un estado espiritual desastroso. Habían sido arruinadas las principales familias, fusilados los próceres, aplastada la elite intelectual del país. Sin clase dirigente, sin instituciones de cultura, los templos y escuelas amenazando ruina, el país en 1840, tras 26 años de tiranía, despertaba como Segismundo en su prisión, viendo entrar entre las rejas la luz desconocida de la libertad [...] El suizo J. R. Rengger, que vivió en Paraguay desde 1819 hasta 1826, escribió que durante el terror enmudeció hasta la guitarra, compañera inseparable del paraguayo»<sup>6</sup>.*

Como bien sabemos, el Paraguay que solo ha llegado a ser un buen estado en tiempos de Francia y Carlos Antonio López, es, desde por lo menos el siglo XVII, una «buena» nación. Esta distinción entre estado y nación no es caprichosa. Todo el debate que se desarrolla en la arena de la cultura del país se entronca con el gran debate continental de civilización o barbarie. Debate que ha servido para tergiversar la historia y para justificar los crímenes más horrendos. Nada tiene que ver Rosas con Francia, como propone Sarmiento en el Facundo. Ni su proyecto de estado independiente es el mismo que el de la aristocracia con olor a bosta de tiempos del Restaurador. Los postulados que

sustentara el Paraguay independiente se asemejan en muchos casos a los del «Programa de Transición», de León Trotsky y la IV Internacional. No quiero decir con esto que el Paraguay fuera un estado socialista, no se me malinterprete. Pero sí considero que por muchas particularidades, como son la herencia dejada por los Jesuitas en cuanto a la propiedad colectiva de los medios de producción, y por su proyecto de industrialización sostenida y monopolizada por el estado, en ausencia de una burguesía capaz, distinguían al Paraguay del resto de América. Algunos honestos intelectuales marxistas se equivocan al caracterizar al régimen paraguayo como un estado cerrado de tipo asiático, (no lo fue en el gobierno de Carlos A. López (1840-65), y el Dictador, obligadamente, tuvo que cerrar sus fronteras y ríos para mantener la independencia, que, aún así, propuso desde el poder, la creación de una confederación de estados sudamericanos para contrarrestar el poder de Inglaterra), el Paraguay era un estado capitalista que se planteaba un desarrollo soberano. Pero como dice Bartomeu Melià: *«La teoría y la práctica de la asimilación cultural está basada sobre una falacia y tiene como efecto una situación exactamente contraria a la teóricamente proclamada. La falacia consiste en suponer que el modo y la cultura del colonizador es en todo superior [...] Todo lo que está fuera de esa civilización es barbarie, de tal suerte que el colonizador tiene el deber de imponer el paso de la barbarie a la civilización y perseguir, aún con la guerra, a quien o quienes se resisten al cambio»<sup>7</sup>. Los vencedores de la Triple Alianza lograron con éxito, como sabemos, su obra civilizadora.*

Volviendo a la mera enumeración histórica de periodos y autores, debemos decir que, arrancando con los orígenes del estado nación independiente, surge una doble vertiente en la literatura paraguaya de escritura colonial: la del país propiamente dicho y la elaborada en destierro. Raúl Amaral, por ejemplo, divide el romanticismo paraguayo en tres etapas: una etapa precursora, una etapa romántica y una post-romántica. Algunos de los intelectuales y poetas que la integraron, fueron: Mariano Antonio Molas, Juan Andrés Gelly, el mismo Carlos Antonio López, cuya obra más importante es la creación del primer periódico *El paraguayo independiente*, en 1845, Natalicio Talavera, el Mariscal Francisco Solano López, el padre Fidel Maíz, ex-jefe de sangre del Mariscal López durante la atroz confabulación de la Triple Alianza y principal pilar del antilopizmo a su muerte, como así también, Juan Silvano Godoy, el principal redactor de la constitución liberal de 1870. En realidad, también disiento con Raúl Amaral, en tanto que yo no separaría a la literatura paraguaya de la misma manera, su separación de la etapa romántica en tres periodos, me parece forzada. De tener que hacer una periodización, la haría por etapas de la realidad histórica del país: la literatura de la colonia, la del surgimiento del estado-nación, una extensa y convulsionada etapa de transformación, y, por

último, la literatura paraguaya contemporánea, que se inicia en la post-guerra del Chaco.

En esta etapa de transformación tan extensa y caótica, en la que se perfilan ya las problemáticas de esta literatura, se encuentran los supuestos creadores de la literatura paraguaya: José Rodríguez-Alcalá, Martín Goicochea Menéndez, el políglota español Viriato Díaz-Pérez, y el más importante de todos, el activista anarquista español Rafael Barret, que con sus libros *El dolor paraguayo*, *Lo que son los yerbales* y sus *Cuentos breves*, revolucionó las letras paraguayas. Entre los poetas, sólo podemos destacar a Alejandro Guanes y a Eloy Fariña Núñez. En gran parte es ésta, la generación del 900, la primera generación de intelectuales del Paraguay para algunos. Durante esta etapa también, en 1889, se crea la Universidad Nacional y, con ella, la nueva intelligentsia: Cecilio Báez, Ignacio A. Pane, Manuel Domínguez, los hermanos Juan Segundo y Juan José Decoud, Blas Garay, Juan Crisóstomo Centurión, Juan E. O'Leary, (máximo exponente del culto a los héroes desde un perspectivismo acrítico y afín a posiciones ultranacionalistas), Manuel Gondra, etc. Así como también, las primeras intelectuales mujeres: Concepción Leyes de Chaves y Teresa Lamas Carísimo de Rodríguez-Alcalá. Podemos decir que, si bien nunca había sido favorecido por la historia, en estos años, arrastrando la herencia del genocidio, el Paraguay, disponía de un suelo mucho menos fértil para la literatura, como también para cualquier otra rama de la actividad artística y cultural. Ateniéndome a la ley de desarrollo desigual y combinado, podría afirmar que ha destacado más la música y la historiografía, pero no mucho más. Si debo recortar nombres y obras, puedo señalar solo las de Alejandro Guanes, *De paso por la vida*, de Fariña Núñez, *Canto Secular*, y las de Rafael Barret, antes citadas. Nada más queda que merezca salvarse del olvido.

«A fines de la década del 20, la palabra Vanguardia en Paraguay estaba lejos de designar una tendencia artística enmarcada en la ruptura y la innovación», comenta Jorge Boccanera<sup>8</sup>. «Vanguardia era -hacia 1928- el nombre de un fortín boliviano incendiado por tropas paraguayas en el marco de una tensión que conllevó seguidamente a la ruptura de relaciones entre ambos países». La guerra del Chaco no suscitó en el país una narrativa comparable a la que inspiró en Bolivia, pero proporcionó el primer sacudón para la renovación de las letras. Dos autores solamente pueden mencionarse, y obras, si bien interesantes, no del todo maduras. Por un lado, el largo poema de Arnaldo Valdovinos: *El mutilado del agro* y por otra, José S. Villarejo, con su volumen de cuentos *Hooohh, lo saiyoby*. De todos modos, lo mejor de la producción de este momento se da en las tablas, con la creación del teatro guaraní por Julio Correa (1890-1953). Este autor de obras hoy clásicas de la literatura paraguaya, emprendió con la creación de su teatro guaraní una de las aventuras culturales

más importantes y anónimas de la cultura latinoamericana, equivalente en muchos puntos a la que realizara el dramaturgo brasilero Arianno Suasunna en el nordeste de Brasil. Correa enriqueció al teatro con la inclusión de personajes campesinos en papeles de importancia y significación y sus propósitos de construcción de un teatro militante no solo lo empujaron a proyectar la rebelión en la fundamentación ideológica de sus textos sino también en la escena, en la totalidad de sus posibilidades, llevando el teatro al encuentro de las masas campesinas. De su copiosa producción teatral (cerca de unas 20 piezas), cuatro muy conocidas y quizás las más importantes son *Sandia yvyguy*, *Guerra aja*, «*Tereho jevy fréntepe*» y *Pleito riré*, todas en guaraní. Últimamente se ha reunido su obra poética y narrativa en un volumen, aunque ambas permanecen rezagadas detrás de su producción dramática.

Si por «literatura actual» entendemos la producida a partir de finales de la década del 30 hasta el presente entonces el entorno temporal coincide con otro período no mucho menos terrible para el país. Partiendo con la Guerra del Chaco Boreal con Bolivia (1932-1935), luego le sigue una década de «revoluciones» (puñnas que desangraban al país desde principios de siglo y que no distaban mucho del proceso que el resto de los países de la región había sufrido a mediados del siglo anterior), que desembocan en la guerra civil de 1947, que significó para el Paraguay casi lo mismo que la guerra civil para España. En 1954, sube al poder el Gral. Alfredo Stroessner Mattiauda respaldado por las fuerzas armadas y el todopoderoso Partido Colorado y se mantiene en el gobierno por 35 años hasta el 3 de febrero de 1989, que es derrocado por un golpe militar, que a los pocos meses, llamaría a elecciones. La situación político-económica y cultural resultante, así como también las censuras y autocensuras vigentes durante esta dictadura han afectado significativamente la producción literaria. La guerra civil primero y luego los arrestos arbitrarios, la persecución ideológica y la represión política imperantes en la dictadura de Stroessner, llevaron al exilio a más de un millón y medio de paraguayos (más de un tercio de la población) y entre ellos a muchos escritores y artistas. Por eso es que, como dice el crítico Giuseppe Bellini: «Debido a estos motivos, la literatura del Paraguay se construyó mas con las aportaciones de los exiliados que con la de los escritores que vivieron en la patria»<sup>9</sup>.

En efecto, tanto los dos novelistas como los dos poetas de mayor renombre internacional: Augusto Roa Bastos (1917), Gabriel Casaccia (1907-80), Herib Campos Cervera (1905-53) y Elvio Romero (1926) han escrito prácticamente toda su obra en el exilio, todos en Buenos Aires. Considerado el poeta más importante de la generación de 1940, Campos Cervera es también uno de los cuatro escritores de dicho grupo (con Josefina Plá, Julio Correa y Augusto Roa Bastos) que mayor influencia han tenido en la literatura paraguaya con-

temporánea. Testigos todos (y participantes algunos) de la dolorosa guerra del Chaco, los integrantes de esta generación comparten un mismo afán de renovación literaria. El contexto vivencial de la época los obliga a participar de la realidad nacional y eso se verifica en la misma obra de estos escritores. Más tarde, a través de la labor fundamental de Josefina Plá, una de los pocos grandes escritores que nunca deja el país, surge una nueva camada de poetas que producen una poesía introspectiva, buceadora de lo íntimo, enraizada en el ser humano. Es la generación del 60. A fines de los 40 y comienzo de los 50, aparece en Buenos Aires, la obra de un joven poeta: Elvio Romero, el poeta paraguayo más reconocido en el exterior. En esa misma línea se ubican las obras de otros escritores exiliados: Rodrigo Díaz-Pérez, residente en EE. UU., y Rubén Bareiro Saguier (1930), residente en Francia. Herib Campos Cervera, el poeta más importante de la poesía paraguaya, publicó en vida su único libro *Ceniza redimida*, luego de su muerte, sale a luz un cuadernillo de poemas titulado *Palabras del hombre secreto*. Josefina Plá (1903-99), la otra gran poeta del grupo, escribió *La raíz y la aurora*, *Invenición de la muerte*, *Los satélites oscuros*, *El polvo enamorado*, *Luz negra*, *Los treinta mil ausentes*, entre otros. Elvio Romero, que como he anticipado, es el poeta más reconocido, ha escrito: *Días roturados*, *Resoles áridos*, *Despiertan las fogatas*, *De cara al corazón*, *El relámpago herido*, *Destierro y atardecer*, *La gran migración* y *El poeta y sus encrucijadas*. A partir del impulso que gana por parte de la revista *Alcor*, surge otra generación de escritores. Rubén Bareiro Saguier, la cabeza del grupo, escribe durante años, en su largo exilio, *Biografía de ausente*, *A la víbora de mar*, y otros volúmenes de poesía, narrativa y ensayo. La generación del 50 destaca también a otros dos poetas: José Luis Appleyard (1927-2000), autor de *Entonces era siempre* y *El sauce permanece*, y Ramiro Domínguez (1929), autor de *Salimos a deshora*. Otros miembros destacados de la generación del 50 son Rodrigo Díaz-Pérez, María Luisa Artecona de Thomson, José María Gómez Sanjurjo, Luis María Martínez, Gustavo Gatti, Carlos Villagra Marsal, autor del poemario *Guaranía del desvelado*, Ricardo Mazó, Elsa Wieszell, Gonzalo Zubizarreta-Ugarte y Julio Cesar Troche, dramaturgo y cofundador con Bareiro Saguier de la revista *Alcor*.

En tanto que en narrativa, es decir, la novela y el cuento, que son hasta entonces los géneros menos cultivados, hacia estos años surge la gran renovación. Dos nombres sacan al Paraguay del anonimato, Gabriel Casaccia y Augusto Roa Bastos. Herederos ambos de la obra del anarquista español-paraguayo Rafael Barret, producen una novelística ligada a la terrible realidad que parece haberse encarnizado con este país. El primero es el responsable de dar el puntapié inicial con su gran novela *La babosa*. Novela de gran valor en la que el autor se rebela como un gran creador de personajes, criaturas mezquinas y

atormentadas por deseos insatisfechos, que alertas siempre a la curiosidad insana de la maledicencia, recorren las calles de Aregua (pueblito que orilla el lago Ypacaraí y que en su obra se transforma, a la manera del Yoknapatowpha de Faulkner, en un teatro del Infierno). De esta primera novela, se desprende la saga de novelas de Casaccia, que continúan con *La llaga*, *Los exiliados*, *Los herederos* y *Los Huerta*, su última novela, editada póstumamente en 1981 en Buenos Aires. Empero, el gran escritor paraguayo del siglo XX es Augusto Roa Bastos. Su obra, gestada totalmente en el exilio, ha conseguido renombre universal. Tanto que en 1989 le fue concedido el Premio Miguel de Cervantes, máximo galardón de las letras en lengua española, que han recibido entre otros Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias y tantos otros eximios escritores españoles y latinoamericanos. Cronológicamente, su obra empieza con el volumen de cuentos: *El Trueno entre las hojas*, al que luego le siguen *Hijo de hombre*, *El baldío*, hasta llegar a *Yo, el Supremo*, obra cumbre de la literatura latinoamericana, excelsa reflexión sobre el poder en la que abarca la totalidad de la problemática paraguaya y conosureña, revestido en la encarnadura fabulada del Supremo Dictador José Gaspar Rodríguez de Francia. La obra de Roa Bastos, siempre cruzada por la historia y cultura de su país, llega a su cima en esta novela magistral. En ella, el mismo autor se nos propone como compilador, de manera acertada puesto que como el mismo opina, solo los libros que crean los pueblos para que perduren en la memoria de los mismos, tienen asegurada una longeva originalidad. La saga continúa hasta el presente con *La vigilia del Almirante*, *Contravida*, *El fiscal*, *Madama Sui* y *Los conjurados del quilombo del gran Chaco*, su última novela, que trata sobre la guerra de la Triple Alianza, y fue escrita en colaboración con otros tres escritores de nacionalidad uruguaya, argentina y brasilera respectivamente. Otros prosistas importantes son Rubén Bareiro Saguier con *Ojo por diente*, José María Rivarola Matto con *Follaje en los ojos*, y Carlos Villagra Marsal (1928) con *Mancuello y la perdiz*.

En el ámbito del teatro, aparecen nuevos dramaturgos importantes, como: Roque Centurión Miranda, Luis Ruffinelli, Ernesto Báez, Mario Halley Mora, Julio Cesar Troche y José María Rivarola Matto. Y en el género del ensayo aparecen las obras de madurez de Natalicio González, Julio Cesar Chaves, Pablo Max Insfrán, Arturo Bray, Efraín Cardozo, Osvaldo Chaves, Bacón Duarte Prado, Adriano Irala Burgos, Epifanio Mendez Fleitas.

La generación del 60: Esteban Cabañas (seudónimo del extraordinario artista plástico Carlos Colombino), Miguel Ángel Fernández, Francisco Pérez-Maricevich y Roque Vallejos, entre otros, pertenece a escritores que nacieron entre 1937 y 1943. Preconizan, en general, una poesía política y socialmente significativas. Sus obras, como la de otros poetas coetáneos, aunque no incluidos en

la promoción del 60, (entre ellos, Ovidio Benítez Pereira, Osvaldo González Real, Raquel Chaves, Jacobo Rauskin, Mauricio Schwartzman y Rudi Torga), reflejan una aguda conciencia de los problemas político-económicos del país expresados en forma clara y concisa.

A fines de la década del 60 y comienzos de la del 70, dentro del marco temporal de los movimientos estudiantiles contestatarios del 68, aparece un grupo de poetas y prosistas conocido como el grupo *Criterio*, por juntarse en torno a esta revista. La mayoría de los miembros de este grupo (José Carlos Rodríguez, Adolfo Ferreiro, Juan Manuel Marcos, Emilio Pérez Chaves, René Dávalos, Nelson Roura y otros) escriben una poesía política de reivindicación social y, prácticamente todos, son víctimas de la represión y el terrorismo de estado. Agregan sus voces a la del grupo *Criterio*, otros escritores del mismo entorno generacional, como Jorge Aiguadé, Jorge Canese, autor de *Paloma blanca, paloma negra*, Víctor Casartelli, Augusto Casola, Alicia Campos Cervera, Lourdes Espinola, Susy Delgado, René Ferrer de Arréllaga, Víctor Jacinto Flecha, Pedro Gamarra Doldán, Miriam Gianni, Nila López, Guido Rodríguez-Alcalá y Aurelio González Canale. La represión política de los setenta y la preponderancia del Paraguay en la concreción del Plan Cóndor en el cono sur, amenazan con convertir al país en un desierto y la paz de cementerio reinante en el Paraguay, manifiesta su total desgarradura en los escritores exiliados.

Ya desde mediados de los 50, cuando la publicación en Brasil de la compilación de los cantos sagrados de los Mby'a guaraní del Guaira hecha por León Cadogan, podemos decir que empieza otro espacio-tiempo para la literatura paraguaya. Un grupo importante de etnólogos nativos y extranjeros rescata estas maravillosas perlas poético-filosóficas de las garras de la muerte y las traslada desde el interior de las selvas y las pone sobre el tapete, en el ojo del debate literario latinoamericano. Es muy importante de señalar este fenómeno pues sería determinante en la última literatura paraguaya. Los textos más significativos nos lo brindan, sin duda, León Cadogan: *Ayvu Rapyta - Fundamento de la palabra*, Yvyra ñe'ery - *Fluye del árbol de la palabra*, Bartomeu Melià, Luigi Miraglia y los esposos C. y M. Munzel, con la compilación de textos orales *La agonía de los aché-guayakí, historia y cantos*, y Pierre Clastres con el libro *Crónica de los indios guayakí*. A estos se les suma el trabajo de otros etnólogos como Branislava Susnik, Georg y Friedl Grunberg, Miguel Chase Sardi y José A. Perasso.

A fines de la década del 70 aparece una nueva generación de escritores. Estos comparten la triste suerte de haber nacido y crecido durante los duros años de represión dictatorial, pero también la alegría de haber presenciado su fin, el restablecimiento democrático en 1989. Estos jóvenes escritores integran, de resultas, la promoción del ochenta y en su mayoría forma parte del Taller de

poesía Manuel Ortiz Guerrero, creado bajo el patrocinio de la Embajada de España en Asunción. Entre otros tantos, participan de este taller: Mario Rubén Álvarez, Moncho Azuaga, Lisandro Cardozo, Mario Casartelli, Sabino Giménez Ortega, Jorge Gómez Rodas, Amanda Pedrozo, Víctor Suárez, y los renovadores de la literatura paraguaya en lengua guaraní: Rubén Rolandi, Ramón Silva, autor de *Tangará, tangará y Hoveré, veré*, Zenón Bogado Rolón, y el más importante de todos ellos, el poeta cordillerano Miguelangel Meza, autor de *Ita ha' eñoso! Ya no está sola la piedra*. Dos libros, nacidos de este taller, serían publicados a mediados de los 80, *Y ahora la palabra* y *Poesía taller*. Pero la antología más importante e imprescindible para todo aquel que quiera vislumbrar la realidad literaria del Paraguay en las postrimerías del Stroessnismo, es *El trino soterrado*, que reúne a un centenar de poetas, capitaneados por la labor incansable del poeta Luis María Martínez para desafiar a la dictadura y postular la necesidad de un cambio para el país.

Para tratar, aunque sea muy sintéticamente, la literatura paraguaya en lengua vernácula, debemos abordar el problema del bilingüismo y la diglosia. «Desde la conquista y de la colonia el Paraguay ha aparecido como un caso único y muy interesante de bilingüismo. Dos lenguas, dos culturas han coexistido y han convivido, al parecer armoniosamente, modificándose y conformándose mutuamente»<sup>10</sup>. Bueno, esto dista de ser así. «La pauperización o hibridación del guaraní paraguayo, a la que aluden los modernos estudios, es un proceso que tiene sus raíces ya en el mundo colonial y es la resultante de una estructura de dominación cultural que establece dicotomías entre las distintas áreas semánticas: una lengua viene a ser dominada cuando se la relega al coloquio íntimo y se le niega vigencia en lo que se ha dado llamar el mundo de la cultura», dice Bartomeu Melià<sup>11</sup>. Así es que el guaraní ocupa unas áreas y el castellano, otras. La literatura paraguaya en lengua guaraní se ha integrado mejor al cancionero popular antes que a la literatura alta, de circulación en formato libresco. Esta rica producción cuenta entre sus mejores cultores a poetas relacionados más con la música popular paraguaya, nombres como: Emiliano R. Fernández, Teodoro S. Mongelós, Manuel Ortiz Guerrero, Narciso Ramón Colmán, Darío Gómez Serrato, Félix Fernández, Carlos Federico Abente. Sólo muy recientemente se ha puesto en marcha una política para ganar espacios en la cultura letrada (publicación de libros o revistas) por parte de los poetas guaraníes. Esta senda la han iniciado: Rudy Torga, Juan Maidana, Zenón Bogado Rolón, Ramón Silva, Feliciano Acosta Alcaráz y muchos otros más.

En fin, llegamos a nuestros días y encontramos que la tarea de los poetas y escritores no ha decaído. Se han hundido por malas políticas innumerables posibilidades de crecimiento de nuestras fuerzas productivas. El Paraguay sigue su historia de despoblamiento, sigue siendo la misma tierra sin hombres,

repleta de hombres sin tierra. La migración continúa desangrando al país, dándole la fisonomía de un niño anémico. Sigue padeciendo el subimperialismo por parte de sus dos grandes países vecinos, aunque más aún, por el Brasil. Y forjando, entre las filas del ejército, mentalidades fascistas, enemigas del pueblo. Pero no ha decaído la lucha febril de los artistas, intelectuales, creadores de todo tipo por seguir adelante pese a las restricciones de todo tipo. La última generación de poetas, surgida al calor de la democracia, y alentada por la aparición en el ámbito de las letras paraguayas por el poeta argentino Jorge Montesino y su revista «El Augur Mediterráneo» son el mejor ejemplo de esto mismo. Quizás entre los jóvenes poetas, que tanto no conozco, haya muchas producciones semejantes. De todos modos, la obra de Cristino Bogado y Montserrat Álvarez junto con la del mismo Montesino, resultan esperanzadoras.

1 LIENHARD, Martín: *La voz y su huella*, Editorial Casa de las Américas, Cuba, 1989.

2 RODRIGUEZ-ALCALÁ, Hugo: *La literatura paraguaya*, CEAL, Buenos Aires, 1968.

3 Op. Cit.

4 GALEANO, Eduardo: *Las venas abiertas de América Latina*, Ediciones del Chanchito, Montevideo, 1992.

5 BOUVET, Nora: «La voz de la dictadura/ La dictadura de la voz francista», Revista de la Escuela de Letras de la UNR, N° 4, Rosario, 1998.

6 RODRIGUEZ-ALCALÁ, Hugo: Op. Cit.

7 MELIÀ, Bartomeu: *Una nación, dos culturas*, Cáp. «Paraguay, mañana», Centro de Estudios Paraguayos «Antonio Guash», Asunción, 1997.

8 BOCCANERA, Jorge: Prologo a *Poesías*, de Augusto Roa Bastos, Editorial Colihue, Buenos Aires, 1999.

9 BELLINI, Giuseppe: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Editorial Castalia, Madrid, 1985.

10 MELIÀ, Bartomeu: *Una nación, dos culturas*, Cáp. «El guaraní dominante y dominado», CEPAG, Asunción, 1997

11 Op. Cit.

## Pequeña antología de poesía paraguaya (Guaraní)

selección, traducción y notas  
de MARIO CASTELLS  
(excepto en los casos indicados)

*Al esbozar esta breve antología me vi obligado a suprimir textos de autores referenciales de la poesía paraguaya en español. Sin otra razón más que la de destacar las particularidades y autonomía de la poesía en guaraní respecto a la que hoy se escribe en español. Entre los escritores omitidos, se encuentran nombres tales como Augusto Roa Bastos, Elvio Romero, Herib Campos Cervera, y José Luis Appleyard. He omitido además los textos canónicos de la literatura guaraní que provienen de las compilaciones logradas por León Cadogan, Bartomeu Melià, y Miguel Chase Sardi, producto de sus investigaciones etnológicas entre las distintas naciones guaraníes (Ayvu Rapyta - Fundamento de la palabra; Ywyrá ñe'ery - Fluye del árbol de la palabra; Kware veja puku - Cantos sagrados de los Axe-guajaki), por dar un enfoque más específico a la producción poética del presente. Tampoco me he detenido en considerar a la poesía realizada en Jopara (lengua hablada de uso habitual en el cancionero popular, en que se destaca el problema de la diglosia, es decir, la interpenetración y pugna constante entre los dos universos idiomáticos del Paraguay). Estos poetas seleccionados, lejos de ser los únicos que se destacan, sin embargo tienden a una síntesis, de la última poesía escrita en guaraní paraguayo.*

MIGUELÁNGEL MEZA nació en Caacupé, Departamento de la Cordillera en 1955. Es poeta en guaraní, miembro del Taller de Poesía «Manuel Ortiz Guerrero» y autor del poemario «Ita ha'eñoso», libro capital para la poesía paraguaya, que es un viaje metafórico entre Génesis y Apocalipsis en el cual incorpora, a la vez de antiguas fuentes míticas guaraníes, un ansia urgente de modernidad.

### Junto al fuego

Hurga el fuego,  
lame la oscuridad,  
araña la memoria.  
Desprende de raíz  
esas antiguas penas  
y además una pizca de alegría.

Comienza entonces  
una lluvia mansa  
que riega mi cabeza:  
así, despierto.

Lo que hoy es ceniza de la pobreza,  
antaño tostaba mis pasos terrestres.  
Las zarpas del fuego  
chamuscan mis cabellos,  
pero el frío me golpea las espaldas.

Me abriga el fuego, sin embargo.  
Recuerdo.  
Me siento melancólico.  
Y el fuego se apaga.

De «Ita ha'eñoso -  
Ya no está sola la piedra. 1985»

TRACY K. LEWIS es profesor en la Universidad estatal de Nueva York (en Oswego), donde coordina el programa de español. Ha escrito sobre Roa Bastos, Gabriel Casaccia y sobre la literatura guaranítica del Paraguay, (desde los cantos sagrados del «*Ayvu Rapyta*»-«*Fundamento de la Palabra*» de los *mby'a guaraní* del Guairá hasta los poetas del grupo-taller «Manuel Ortiz Guerrero» o el compilador de cuentos populares, Rubén Rolandi), que lo ha deslumbrado. (Versión en colaboración con el autor)

### Fin de Invierno en Nueva York

Gris mi tierra,  
grises sus bosques,  
grises el tiempo, la lluvia, el viento que sacude ramas  
deshojadas,  
gris yo, esperando la primavera, pensando en Paraguay.

Creo en la vida que fluye secretamente  
bajo tierra, en el alma de las piedras,  
en la carne de los árboles,  
en la vocecita del agua.  
Creo en el verdor que brota rompiendo lo gris:  
gramita que se asoma donde el invierno agoniza,  
y ese pato que se alimenta  
entre montículos de lodo detrás de mi casa,  
porta en su cabeza verde  
un pedazo de algín verde pantano inmenso y lejano.

Paraguay distante, pienso en vos,  
mientras lento el frío se retira por colinas de basalto.

(Poema inédito)

FELICIANO ACOSTA ALCARAZ nació en Concepción en 1943. Poeta y narrador en lengua guaraní. Miembro del Taller de poesía «Manuel Ortiz Guerrero» y co-fundador de la revista bilingüe de cultura guaraní *Nemity*, junto con Natalia Canese y Tadeo Zarratea. Es licenciado en lengua guaraní del Instituto Superior de lenguas de Asunción y uno de los más destacados estudiosos de la lengua nativa en su país, como lo atestigua su labor en el Instituto de Lingüística y en la Subsecretaría del Ministerio de Cultura, a partir de la recopilación de cuentos y leyendas populares, y sobre todo por la publicación de su primer libro de relatos: *Ka'i rekovekue o La vida del monito*, traducida al castellano por Natalia Canese. Además del título ya mencionado, también ha escrito *Ka'i rembiasakue o Las aventuras del monito*, en co-autoría con Tadeo Zarratea y *Tetagua remimombe'u o Cuantos populares paraguayos*, en colaboración con Natalia Canese y Carlos Martínez Gamba. Ha publicado dos poemarios, *Mua sa vera o luciérnaga de ojos brillantes*, libro de poesía para niños con prólogo de Tadeo Zarratea y *Ñe'eryrýi o Palabra temblorosa*, obra que rompe todos los moldes tradicionales de la poesía escrita en guaraní. (Versión de M. C. y Zenón Bogado Rolón)

### Aunque

Aunque no me esperes.  
Aunque ni remotamente me esperes,  
esta ardiente mañana  
estoy quemando al sol mi piel,  
contigo, José Báez.

Vos y yo  
bañados en sudor.

Y frente a la sementera,  
en el temblor de las verdes hojas del maizal,  
mis ojos acompañan su ritmo  
en una alegre danza.

Aunque no me escuches.  
Aunque no me veas.

Aunque ni remotamente me esperes.  
En el latido de esta ardiente mañana,  
estoy con vos  
bajo la higuera,  
secando la sudorosa piel,  
aventando el cansancio.

De «Ñe'eryrýi -  
Palabra temblorosa. 1992.»

RUDY TORGA nació en San Lorenzo (Paraguay) en 1938 y murió en Asunción en el 2002. Fue actor y director de teatro, poeta bilingüe. Egresado de la Escuela Municipal de Arte Escénico «Roque Centurión Miranda»; entre 1964 y 1969 se desempeñó como actor y director del teatro popular de vanguardia, que llevaría adelante la puesta en escena hasta en los más recónditos parajes del Paraguay, las mejores obras de nuestro teatro en guaraní, las obras de Julio Correa, de Roque Centurión Miranda, de Josefina Plá y Mario Halley Mora, etc. Experiencia sólo comparable a la de Ariano Suassuna en el nordeste brasileño. Rudy Torga ha reunido todos sus poemas escritos en dos libros: *Mandu'ara*, volumen donde ha publicado sus versos en guaraní y *Donde mi canto pasó*, título bajo el que ha incluido su producción en español.

### Rasgueo de guitarra

Con tu mágico rasgueo  
guitarra me haces gemir.  
Mi alegría hiciste un tiempo  
y hoy me embarga la tristeza sin fin.

Cuando el amor tu ser quema  
tu sonido es cascada de felicidad.  
Al escucharte quien no se entrega  
a evocar pasiones olvidadas ya.

El tiempo ya transcurrido  
no retornará jamás,

ni aún cuando su latido  
en nuestra sangre siga fluyendo igual.

Hoy tu rasgueo guitarra  
me dobla en ganas de llorar.  
Y es que revives en mi alma  
alegrías que ya no están.

Es tan breve nuestra vida  
y la suerte tan esquiva es...  
Si conseguimos asirla  
mas la quisiéramos tener.

El amor tiene en la tierra  
tantas huellas sin conocer.  
Enmudece guitarra tus cuerdas  
que el llanto me está por vencer.

De «Mandu'ara»

Zenón Bogado Rolón es el nombre occidental y de origen de este poeta guaireño (nacido en 1958) que abrazó la causa de nuestras parcialidades indígenas y que, fiel a la tradición de éstas, y de su nación por elección, la de los *mby'a guaraní* del Canindeyú, también lleva como nombre Tupá Kuaray pyau (Nuevo Sol de Tupá). Sus primeros contactos con dichas naciones, los realizó como parte de sus ejercicios de investigación etnológica. Sólo desde que abjuró de la ciencia y tras consagrarse a la fe, al culto de ese raro profetismo del que se nutre el chamanismo de los guaraníes, se dedicó a la poesía. En ella vemos una trama poética alimentada desde las entrañas por la cosmogonía de las naciones guaraníes. Vale decir, ecos e imágenes de un sabor onomatopéyico, figurativo y polisintético del lenguaje y el dolor ancestral de un pueblo que canta su agonía. Bogado Rolón, en lo que lleva publicado que son solo cuatro poemarios, (una trilogía poemática compuesta por *Tomimbi - Que brillen; Tovera - Que resplandezcan* y *Tojajái - Que titilen*, y su último poemario *Ayvu Pumbasy - Música de la Palabra-Alma*), no busca lo bello, como gusta la ortodoxia estética, sino lo preciso del mensaje urgente, destinando cada palabra como flecha flamígera hacia una sociedad opresora donde lo traslúcido y lo sincero se han vuelto un tesoro fugitivo.

Año IV-Nro. 7-Mar del Plata-otoño 2004

### Plegaria a Ñamandu

Ñamandu,  
mi Gran Padre de allende el Universo,  
mas antiguo que la misma oscuridad primigenia.  
Tu, mi padre, Ñamandu, el primero.  
¿Qué está sucediendo sobre la faz de la Madre Tierra?

Nuestras tierras nos son arrebatadas  
y especulan con ellas los blancos.  
Nuestros bosques son diezmados;  
monstruos de metal arrastran los árboles muertos por los  
caminos duros.  
Han cortado el libre transcurrir de nuestras aguas,  
las contaminan,  
cambian su curso,  
las evaporan...

¡Oh, mi Grandioso Padre Primero!  
¿En qué nos convertiremos?  
Descuartizan la tierra,  
Calcinan los bosques,  
Infectan los ríos.  
Mi Gran Padre Ñamandu:  
¿Cómo podrán subsistir?  
¿Cómo podrán vivir sin miedo?  
¿Adonde podrán emigrar  
los animales y peces sobrevivientes?

Los monos,  
las liebres,  
los jabalíes  
y el tapir;  
los venados,

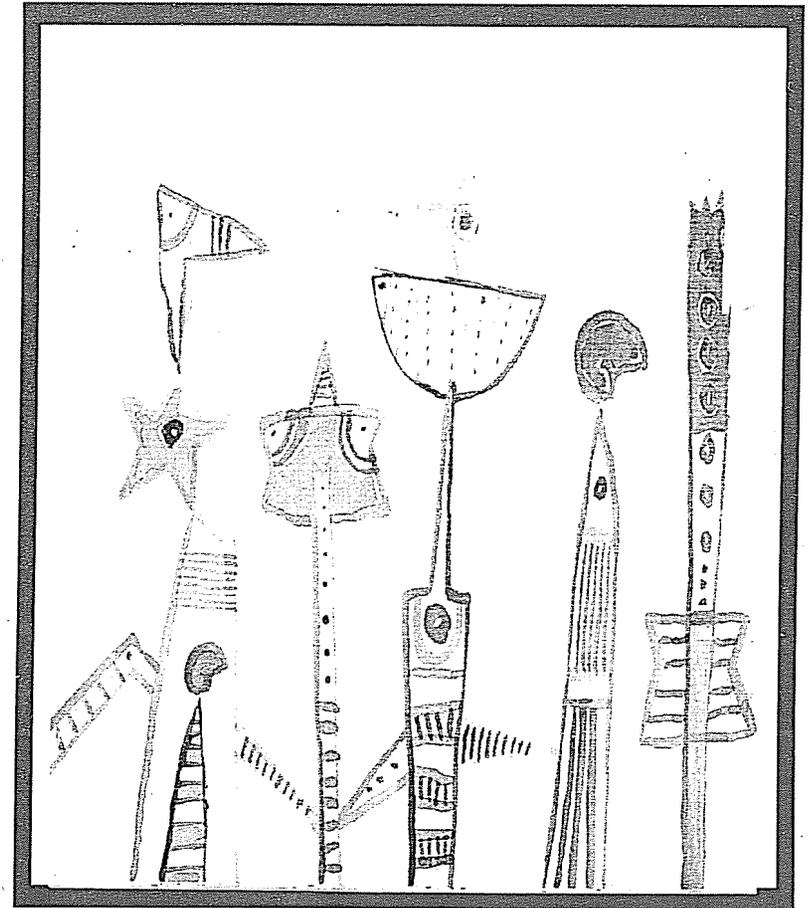
los carpinchos  
 y los armadillos negros;  
 las gallinetas,  
 los faisanes y tucanes preciosos,  
 las torcazas,  
 los arucos y guacamayos.  
 Y donde se podrán refugiar  
 los cardúmenes inocentes de pececillos?

Las guaridas de los tigres, los matorrales,  
 han sido incendiados  
 y grandes humaredas se alejan tras el fuego,  
 dejando montañas de ceniza.

¡Oh, mi Gran Padre Ñamandu!  
 ¿Qué será de nosotros?  
 La cultura del Mal nos ha ganado  
 y en el corral de la muerte  
 perdemos nuestra identidad.  
 Ya no somos los que fuimos;  
 ya no somos aquellos hombres,  
 los libres habitantes de las frescas junglas.  
 ¡Oh mi Gran Padre!  
 ¿Qué ocurrirá con nosotros?  
 Somos los descendientes de tus hijos  
 y solo tú,  
 solo-solo tú, conoces cabalmente  
 el futuro del futuro.  
 ¡Oh, mi Gran Padre de allende el Universo!  
 Mas antiguo que la misma oscuridad primigenia.  
 Mi Gran Padre, el primero.  
 Mi Grande absoluto Padre Ñamandu.

De «Tojajái - Que titilen. 1996.»

# Ensayos



## El enigma de la mirada

Por Héctor J. Freire

*«Un aborigen australiano sería incapaz de reconocer el tema de la Última Cena; para él no expresaría más que la idea de una comida más o menos animada.»*

Erwin Panofsky

*«Si el hombre no cerrara a veces soberanamente los ojos terminaría por no ver ya lo que merece verse.»*

René Char

Más que un «inventario de calamidades» del pasado milenio, que de hecho fue el más «genocida» de la historia de la humanidad, la idea en este artículo es la de reflexionar brevemente sobre la cuestión de la mirada: rasgo distintivo y acumulación de «memorias para el futuro». Tomando como modelo, el «profético» y genial testamento de Italo Calvino, sus «Seis propuestas para el próximo milenio». Conferencias que no caen en las banales futurologías, sino que son un rescate, una verdadera axiología en la perspectiva del porvenir. «El milenio que está por terminar vio nacer y expandirse las lenguas modernas de Occidente y las literaturas que han explorado las posibilidades expresivas, cognitivas e imaginativas de esas lenguas. Ha sido también el milenio del libro; ha visto cómo el objeto libro adquiriría la forma que nos es familiar. La señal de que el milenio está por concluir tal vez sea la frecuencia con que nos interrogamos sobre la suerte de la literatura y del libro en la era tecnológica llamada postindustrial.» Yo agregaría, que el milenio que terminó, vio nacer también la fotografía, el cine y la televisión, «soportes» determinantes para consolidar el rasgo final de este milenio: el predominio de la imagen en nuestra sociedad. De ahí que la perspectiva del artículo sea privilegiar y analizar la cuestión de la mirada, su «evolución». No para aventurarnos en previsiones y triviales respuestas. Sino, simplemente para formular interrogantes cuyo objetivo es perturbar las justificaciones, apocalípticas o «cínicamente integrales», de la situación actual de la cultura.

La progresiva difusión de la tecnología que se irradia desde los centros de investigación de las sociedades postindustriales, ha coincidido con una creciente colonización de la mirada y del imaginario mundial por parte de las culturas transnacionales hegemónicas, que presionan para imponer una uniformidad estética a nivel planetario. El sentido y la evolución de las imágenes que a lo largo de la historia de la mirada en occidente (*Del bisonte a la realidad*

*virtual*, al decir de Román Gubern) está movida por su aspiración hacia el ilusionismo referencial más perfecto posible.

La difusión generalizada (de la realidad virtual, por ejemplo) podrá hacer que miremos en el futuro las representaciones icónicas tradicionales - desde la pintura al fresco hasta la TV, pasando por el cine y el vídeo- como imperfectas y poco satisfactorias. En este sentido la producción de imágenes en occidente ha estado dominada por una doble y divergente preocupación: por una parte, por la voluntad de perfeccionamiento cada vez mayor de su función mimética, por la capacidad ostensiva de la imagen como copia fidelísima de las apariencias ópticas del mundo visible. Una ambición que culmina en el hiperrealismo de la realidad virtual, y que quiere hacer creer al observador colocado ante la imagen, que está en realidad ante su referente y no ante su copia (la secuencia del hundimiento del Titanic, filmada en tiempo real, por ejemplo). Pero en contraste con esta función de la imagen como doble ostensivo: simulacro e imitación realista, nos encontramos con otra tradición no extinguida de la imagen, como símbolo y laberinto, una tradición hermética cultivada ya por el simbolismo del arte paleocristiano, por las sociedades secretas y por códigos pictográficos, que constituyen verdaderos sociolectos icónicos cerrados.

O sea que, como refiere Gubert, frente a la transparencia ostensiva y la explicitud sensorial de «la imagen-escena» en la cultura de masas, se abriría un inmenso territorio ocupado por la «imagen-laberinto», por aquella que no dice lo que muestra o lo que aparenta, pues ha nacido de una voluntad de ocultación. La escena es reemplazada por el laberinto-mirada cuya construcción está llena de rodeos y encrucijadas, donde es difícil orientarse.

Para entender esta «evolución» de la mirada, de la que el cine por supuesto no está exento, resulta pertinente recordar la leyenda recogida por Plinio el viejo en su *«Historia Natural»* acerca del invento del arte de la pintura, y que Roman Gubern en su impecable libro *«Del bisonte a la realidad virtual»*, cita como antecedente esencial del cine, estableciendo una de las interrelaciones posibles entre pintura y cine. En este sentido, es importante remarcar que el arte cambia, pero no progresa, porque para éste, a diferencia de la ciencia y la técnica, un nuevo punto de vista o un nuevo medio jamás anula los anteriores. Desde el punto de vista científico el cine oficialmente «empezó» en 1895, pero desde el punto de vista estético, su «prehistoria» es mucho más antigua.

Según esta leyenda fundacional, una doncella de la ciudad de Corinto trazó sobre una pared la silueta del rostro de su amado, proyectada como sombra, para gozar de la ilusión de su presencia durante su ausencia.

No habrá de extrañar, por tanto, que algunas lenguas antiguas, como el latín, utilicen la misma palabra (*imago*) para designar la imagen, la sombra

y el alma. Ni que en griego «eidos» signifique a la vez idea (como proyecto o modelo) y apariencia (como imagen u objeto), convertida en el origen etimológico del término ídolo. Del gesto fundacional de la doncella de Corinto derivaría la práctica de pintar o filmar - en el caso del cine- lo ausente mediante su imagen virtual, ya sea su reflejo o su sombra (la imagen de los reyes en el espejo de las Meninas de Velázquez, por ejemplo). En el mismo texto, relató Plinio también la famosa anécdota acerca de los pájaros que iban a picotear las uvas pintadas por Zeuxis, engañados por su perfección mimética, y la del posterior desquite de Parrasios contra Zeuxis, al ofrecerle un cuadro oculto por una cortina, que cuando Zeuxis fue a retirarla descubrió que estaba pintada. Pero aquellas leyendas griegas eran menos simplistas de lo que aparentaban, pues la historia de las uvas de Zeuxis prosigue con el reproche de que los pájaros no fueron ahuyentados en cambio por la imagen pintada del niño que las transportaba, delatando así su fracaso mimético, o tal vez sentenciando que toda imagen está condenada a una ambigüedad esencial.

Representar es hacer presente lo ausente. Por lo tanto, no es simplemente evocar sino reemplazar. Como si la imagen estuviera ahí para cubrir una carencia, o aliviar una pena. Así, la imagen sería hija de la nostalgia.

Ahora bien, no existe la imagen en sí misma: su estatuto y sus poderes varían continuamente con las revoluciones técnicas y los cambios en las creencias colectivas. Y sin embargo, la imagen ha dominado siempre a los hombres a lo largo del milenio, aunque el ojo tenga una historia y cada época su inconsciente óptico, y su particular mirada. Desde las cavernas de Lascaux y Altamira decoradas con pinturas, hasta la pantalla de la computadora.

Ninguna mirada es inocente, pero alguna, a buen seguro, no es culpable, pues somos nosotros que nos complacemos a nosotros mismos a través de ella. Asimismo, ninguna representación visual tiene eficacia en y por sí misma, el principio de eficacia no se debe buscar en el ojo humano, simple captador de rayos luminosos, sino en el cerebro que está detrás. La mirada no es la retina, es una construcción cultural. «Se mira lo que se sabe, no lo que se percibe». De ahí la inequívoca marcación de Panofsky: «Un aborigen australiano sería incapaz de reconocer el tema de la Última Cena; para él no expresaría más que la idea de una comida más o menos animada». Los halcones ven mejor que nosotros, pero no tienen mirada. El perro no reconoce a su amo en una foto. El animal sólo es sensible a los códigos. No separa el estímulo y el objeto representado. El hombre es el único mamífero que «ve doble». Su retina le transmite una forma que el cerebro analiza en razón de su significado. Y por lo tanto, cuando tiene delante un icono, por ejemplo, puede ver la madera recubierta con una mezcla de cal, yema de huevo y pigmentos, y también la presencia santificante de Cristo. Una mirada es siempre una apuesta. El ojo no es más que un sensor.

Donde la retina se cuida de la logística y las neuronas de la estrategia. En este sentido es lícito recordar una obviedad, pero que suele, y sobre todo en la pintura y el cine, confundirse: la diferencia entre ver y mirar. Susan Sontag dice que: «la diferencia que existe entre mirar y ver (fijar la vista), es que la mirada es voluntaria y también móvil. Su intensidad aumenta y disminuye a medida que aborda y luego, agota sus focos de interés. El hecho de fijar la vista (ver) tiene esencialmente, una naturaleza compulsiva: es estable, carece de modulaciones, es fija. El acto de fijar la vista (ver) es, quizás, el punto más alejado de la historia, más próximo a la eternidad». Podemos decir también que ver es abreviar. Y que mirar no es recibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiencia. No hay un ojo dentro y un ojo fuera, como quería Plotino, ni dos historias de la mirada, una para la retina y otra para los códigos, sino una sola que fusiona el cúmulo de nuestras obsesiones y la construcción de nuestras imagerías. Lo mental se alinea con lo material. Como exponentes más significativos de este último siglo del milenio: la TV, el cine repelen, pues devuelven no símbolos o imágenes mentales sino cosas en estado de huellas. Con la mano no hay ruptura de carga, la imagen fabricada se da sin mediación intempestiva.

De ahí que según Gilles Deleuze, a propósito de Francis Bacon, es un error creer que el pintor está ante una superficie blanca. «El pintor tiene muchas cosas en la cabeza o a su alrededor, o en el taller. Todo eso que tiene en la cabeza o a su alrededor está ya en el lienzo, más o menos virtualmente, más o menos actualmente, antes de que comience su trabajo. Todo ello está presente en el lienzo, en calidad de imágenes, actuales o virtuales».

De manera que el pintor, el director de cine, no tienen que rellenar una superficie blanca, antes bien, tendrían que vaciar, limpiar. No pintan o filman, pues, para reproducir en el lienzo o la pantalla, un objeto que funcionara como modelo, pintan o filman sobre imágenes que están ya ahí. En síntesis, es preciso definir todos esos datos que están antes de que comience el trabajo del artista. Y entre esos «datos», definir los que son un obstáculo de los que son una ayuda. En cuanto a los espectadores, ya que el arte requiere de testigos, estos no «fabrican» sus imágenes mentales a partir de lo que les es dado de modo inmediato para que vean, sino a partir de sus recuerdos, rellenando por sí mismos los blancos con imágenes que crean a posteriori. Como dijo Norman Spear: «el contenido de la memoria es una función de la velocidad del olvido».

Ahora bien, una de las comprobaciones más significativas de este fin del milenio, es que cada nueva técnica crea un nuevo sujeto al renovar sus objetos. Y así como las pinturas de Lascaux, que testimonian al menos una virtud decisiva, la virtud creadora, separaron definitivamente al hombre del animal, que era entonces su semejante. La fotografía ha cambiado nuestra mirada del espacio, y el cine nuestra percepción del tiempo (fundamentalmen-

te a través del montaje). Con la cámara de los hermanos Lumiere aquel 28 de diciembre de 1895, se ha construido un mundo visible que ya no era el de la perspectiva. Nosotros no tenemos la misma mirada que en el Quattrocento, pues tenemos miles de máquinas para ver lo que aquel siglo no podía imaginar, desde el microscopio al telescopio orbital, pasando por nuestras cámaras fotográficas, las filmadoras cinematográficas y las computadoras. Resumiendo, al decir de Bernard Stiegler: *«la técnica ha inventado al hombre en la misma medida que el hombre ha inventado la técnica. El sujeto humano es tanto la prolongación de sus objetos como lo contrario»*. Bucle decisivo y sorprendente. Una consideración: posiblemente aquí se acaba ese humanismo tradicional que ve en la herramienta exclusivamente la instrumentación de una facultad, y no su transformación. Merleau-Ponty en su libro *El ojo y el espíritu*, a propósito, refiere que: *«toda técnica es técnica del cuerpo. Simboliza y amplía la estructura metafísica de nuestra carne»*.

*El enigma de la mirada*, se reduciría según Régis Debray, a la determinación y esclarecimiento de las distintas miradas que se dieron durante el milenio que hemos abandonando: las tres cesuras mediológicas de la humanidad: pintura, imprenta, audiovisual, dibujan en el tiempo de las imágenes tres continentes distintos: el ídolo, el arte, lo visual. E inauguran, las tres edades de la mirada: nuestra mirada fue al principio mágica antes de ser artística y en la actualidad es económica. Podríamos decir, con cierta ironía, que pasamos en este milenio de la *«galaxia Gutenberg a la galaxia Lumière»*.

Régimen ídolo, régimen icono, régimen visual, estas tres clases de imágenes no designan naturalezas de objetos sino tipos de apropiación por la mirada. Y según Debray, cada época tiene su lengua materna. El ídolo se ha explicado en griego, el arte en italiano, lo visual en «norteamericano». Teología, estética, economía. Habría que enlazar esos momentos en un solo travelling hacia atrás, pues se basan en un mismo movimiento de avance que combina aceleración histórica y dilatación geográfica. La mirada mágica, cuyo soporte es el ídolo, es la imagen de un tiempo inmóvil, «síncope» de eternidad, corte vertical en el infinito inmovilizado de lo divino. En la mirada artística, el icono es lento, pero sugiere ya figuras en movimiento. Lo audiovisual (el cine, el vídeo) está en rotación constante, es ritmo puro, está obsesionado con la velocidad.

En cuanto al agrandamiento de los espacios de circulación: la mirada mágica (el ídolo) es autóctono, pesado, vernáculo, enraizado en un suelo étnico. La mirada artística, el arte occidental, es circulante y dotado para el viaje (Durerro a Italia, Leonardo a Francia, etc.) La mirada audiovisual, (el cine, la TV) es mundial, concebido desde la fabricación para su difusión planetaria.

El ídolo hace ver el infinito, el arte, nuestra finitud, lo visual un triste

entorno bajo control.

Como observamos, las distintas miradas históricas, no son independientes de las revoluciones técnicas que vienen a modificar en cada época el formato, los materiales, la cantidad de imágenes de que una sociedad se puede hacer cargo. De la misma manera que un libro de horas del siglo XIII, enorme, raro y pesado, no se leía como un libro de bolsillo del siglo XX, un retablo en una iglesia gótica exigiría una mirada diferente de un cartel de cine o un film de Orson Welles. La evolución conjunta de las técnicas y de las creencias nos va a conducir a señalar, como marcamos antes, tres momentos de la historia de lo visible: la mirada mágica, la mirada estética y, por último la mirada de la videoesfera económica, vertiginosa, donde la atracción basada sobre la imagen se ha convertido en una atracción sustentada en la velocidad, donde la materia prima de esa velocidad es la propia visión. Dentro de esta «lógica», viajar equivale a filmar. Y hasta la misma muerte se ha convertido en un accidente técnico, la separación final entre «banda de imagen y banda de sonido». Ante tal desmesura visual, propia de este fin del milenio, deberíamos, al menos por una cuestión de «higiene mental», recuperar la capacidad de asombro frente al «enigma de la mirada», y a la paradójal reflexión implícita en la cita inicial de René Char: *«si el hombre no cerrara soberanamente los ojos, terminaría por no ver ya lo que merece verse»*.

Me gustaría terminar este artículo, no con una respuesta -que de hecho no la tengo-, sino con una gran interrogación, movilizadora al mismo tiempo para el pensamiento futuro, y los cambios en las creencias colectivas, en cuanto a la problemática de la imagen y su relación con la mirada. Y que en esta oportunidad, osaré tomar prestada de Jean Baudrillard:

*¿Si de repente la estrategia sustituyera a la psicología? ¿Si ya no se tratara de oponer la verdad a la ilusión, sino de percibir la ilusión generalizada como más verdadero que lo verdadero?*

*¿Si ya no hubiera otro comportamiento posible que el de aprender, irónicamente, a desaparecer?*

*¿Si ya no hubieran más fracturas, líneas de fuga y rupturas, sino una superficie plena y continua, sin profundidad, ininterrumpida? ¿Y si todo ello no fuera entusiasmante ni desesperante, sino fatal?*



## Sobre la insignificancia

Por Yago Franco

Es este un tiempo habitado por una subjetividad leve, superficial, que envuelve a sujetos que se muestran incapaces - o por lo menos con una gran dificultad - de tomar contacto con sus pasiones, con el semejante, con la sociedad como colectivo. Sujetos que oscilan entre un aislamiento provocado por vivir como insoportables los lazos con los otros y con la sociedad, o consigo mismos ... y una masificación disfrazada de individualismo: consumo de los mismos objetos, las mismas actividades, la misma distracción constante, empujando a su vez al aislamiento. Y para los que «quedan afuera», el anhelo de «pertenecer» alguna vez. Pocos, muy pocos, son los sujetos o los momentos colectivos en los cuales la experiencia de la subjetividad puede llevarse a cabo. Así, las pasiones, el otro, la sociedad, son vividas como un estorbo. Las pasiones arrastran en su caída a la experiencia histórica, a la posibilidad de mirar críticamente la argamasa de la psiquis, sus deseos, sus fantasmas. Eludir al otro, invalida para la experiencia del contacto pasional-amoroso, de intercambio estético, político, de pensamiento, y empobrece sumariamente el alma, en la cual no hay vida sin ese otro. La imposibilidad de la pertenencia a un colectivo - la huída frente al mismo -, implica la pérdida de referencias claves para el proceso identificador individual. Todo se hace leve en esta época: hasta hay bares en los cuales la gente se reúne - guiada por «especialistas» (ésta es sin duda la época de los especialistas) - para reflexionar sobre el amor, la muerte, la vida, etc. ... En una sociedad que está a la deriva no deja de ser un síntoma de la búsqueda de volver a tomar contacto con significaciones que han perdido, justamente, su lugar de tales en nuestra sociedad - dejando un vacío -, produciendo, de esa manera, su descalabro y el descalabro de los sujetos.

### Sujeto, sociedad e imaginación

En la obra de Cornelius Castoriadis encontramos una serie de consideraciones sobre el sujeto, la sociedad y su estado actual, coherentes con sus posturas sobre la creación tanto individual como colectiva. En sus propios términos: la *imaginación radical* y el *imaginario social instituyente*. Permite pensar que las sociedades se comportan como un colectivo de artistas/artesanos, creando mediante su *imaginario social instituyente* las formas de lo social: un mundo de representaciones, de afectos, y de actos.

Los sujetos, a través de su psique, están anudados inevitable y necesariamente a una sociedad que los crea. Y la sociedad no puede existir sin la capacidad que la psique posee de sublimar su mundo pulsional siguiendo las instrucciones que aquélla, mediante sus portavoces - las figuras e instituciones encargadas de su socialización - le ofrece; la *interface* entre ambos es el proceso identificador de la psique, que permite la incorporación de referencias identificadoras a partir del *magma de significaciones imaginarias sociales*. Cada individuo es, a su vez, por lo menos potencialmente, un artista/artesano que retoma ese discurso y esos elementos que lo colectivo le ofrece, y los recrea, lo transforma, pudiendo a veces producir elementos radicalmente nuevos. La imaginación es lo que está en el origen de lo que *es*, sea una sociedad, un sujeto, un poema, un campo de exterminio, etc., y no puede reducirse a la razón, que a lo sumo puede crear apelando a la recombinación de elementos. La razón es incapaz de crear de modo radical: ninguna lengua fue creada a partir de la actitud racional de algún colectivo, no es producto del cálculo, la medición, etc.

De este modo, la historia deviene la historia de la creación que los colectivos realizan de sus sociedades, y también de la destrucción de ellas. El mundo incaico, el mundo medieval, el azteca, el hebreo, el chino... son mundos conformados por significaciones imaginarias sociales, que sólo *en parte* responden a alguna funcionalidad específica. También lo son la Alemania nazi, o la Argentina del Proceso: la creación no tiene *per se* necesariamente un valor positivo: la valoración, su elección o no, se la dará la actividad reflexiva de los hombres (en el caso de que la misma sea posible, es decir, que puedan ejercer un pensamiento autónomo). De la incorporación de las significaciones se produce un sujeto que va a permitir el funcionamiento de dicha sociedad, su reproducción, y/o su alteración mediante el cuestionamiento y la creación - algo mucho menos frecuente, sea a nivel individual como colectivo. A lo largo de la historia puede observarse como la imaginación creadora del colectivo puede padecer momentos de letargo, de crisis, o de cambios vertiginosos.

### Crisis de la imaginación e imaginario capitalista

La mirada de Castoriadis sobre la sociedad insinúa, ya hacia fines de la década del 50 del siglo XX, el advenimiento de la pérdida de sentido de la vida tanto colectiva como individual, como efecto del avance del capitalismo en todas las esferas de la sociedad, analizando al mismo tiempo el tipo de subjetividad y de sociedad que produce. Se trataría, en estas últimas décadas, de una crisis de la imaginación, que alcanza a todos los niveles de la vida social de occidente, y que arroja a los individuos a una creciente desorientación, fatiga,

resignación, distracción, retraimiento... Esto no es el producto de la decisión de algunos, sino que es un generalizado movimiento de la historia, que a su paso produce que todo devenga en insignificante. Cornelius Castoriadis habla, en ese sentido, del *avance de la insignificancia*. Esto ha ocurrido debido al triunfo de la *significación imaginaria del capitalismo*, aquella que compele a producir más, acumular más, ganar más, consumir más... de la mano de un pseudo dominio pseudo racional de todas las esferas de lo existente, y que ha desembocado en un deterioro sin precedentes en la distribución de la riqueza, del medio ambiente, y de la subjetividad misma. El imaginario capitalista está regido por la racionalidad técnica y organizacional. Es el primer régimen social que produce una ideología según la cual el mismo sería «racional». Su legitimación no es ni tradicional, ni religiosa, ni mítica. Es racional.

El capitalismo, triunfante sobre la *significación de la autonomía*, no puede menos que entrar en crisis, ya que pierde los efectos de la presencia de su significación antinómica, expresados a lo largo del siglo XX por las conquistas de la clase obrera (salarios dignos, vacaciones, salud y educación gratuitas, límite al tiempo horario de trabajo, prohibición del trabajo de niños, jubilación, etc.), de las minorías étnicas, de las mujeres, de los jóvenes, de los homosexuales, etc. y que lo mantenía dentro de cierto equilibrio - tal como lo fue el intento del *estado de bienestar* -. Se trata hoy de la existencia, por primera vez en la historia de la humanidad, de una sociedad que exalta el individualismo (como dijimos, un pseudo individualismo, ya que en realidad de lo que se trata es de una masificación de los sujetos, que nada tienen de individuos, estando al mismo tiempo unidos y separados en la privatización producto del consumo de objetos) y lleva a la imposibilidad de un proyecto colectivo. Una sociedad que no puede crear un *nosotros*, ataca la posibilidad del proyecto identificador individual. Es que la significación más importante de una sociedad es la que concierne a ella misma, su modo de pretenderse y de amarse como sociedad (necesario hasta para poder oponer otro proyecto para la misma).

## Un sujeto y una sociedad insignificantes

Podemos decir con Castoriadis, que el derrumbe de la autorrepresentación de la sociedad es debido a la *crisis de sus significaciones imaginarias sociales*, y a su vez la agrava. Estas ya no proveen creencias, valores, referencias, motivaciones que le permiten funcionar, al identificarse con ellas los individuos. Lo único que existe como significación es la del disfrutar en el consumo de objetos, experiencias, la acumulación y la avidez de lo nuevo por lo nuevo, etc. *El capitalismo librado a sí mismo no puede producir más que insignificancia*. No

puede darle un sentido a la sociedad ni a los sujetos, promoviendo la des-socialización, la privatización, el conformismo, la resignación, la apatía, el cansancio, el tedio, una suerte de estado de insatisfacción constante ... o la angustia por volver a ingresar al mismo para sobrevivir en el caso de los desocupados. Se trata de una sociedad sin brújula, que se mueve tras objetivos insignificantes, y que produce sujetos insignificantes. Notemos que hay un doble sentido del término insignificante, como algo carente de sentido (y *senti-do* también como falta de significación y de rumbo), pero también como sinónimo de lo superfluo.

Esto lleva a la descomposición de los *tipos antropológicos* que permitieron



hasta ahora la supervivencia del capitalismo; en su lugar deviene un sujeto que promueve des-socialización. La familia muestra una débil estructura y funcionamiento - en qué consiste ser padre, ser madre, hombre o mujer, son preguntas a la orden del día -, la educación es vivida como una carga (tanto por alumnos como por docentes), y los valores y normas son reemplazados por un elogio del nivel de vida, el bienestar, el confort, el consumo, que ocupan, junto con el dinero, el vacío de significaciones.

Debemos llamar la atención sobre lo siguiente: *si bien ésto puede implicar el avance los individuos hacia la autonomía y contiene los gérmenes de una emancipación, lo que se observa - por el momento - es el avance de la insignificancia*.

Por otra parte, Castoriadis remarca cómo la sociedad actual vive su relación con la historia: su cultura pasada no está viva en una tradición, sino en saber museístico o turístico. *Así, es una sociedad que ha roto sus puentes con el pasado y que carece de proyecto.* Diremos que su temporalidad es la de un infinitivo, ni siquiera es un presente, es decir, es una suerte de *estar* en el consumo de objetos, información, imágenes, cuerpos, etc. *De este modo, el sujeto ha devenido un turista de su época, no un viajero-explorador de su cultura o de su propia subjetividad.* Es una época en la que reina la exterioridad.

## Insignificancia y mortalidad

Castoriadis va a sostener que toda sociedad es un *magma de significaciones imaginarias sociales*, que cumplen la función de unir como cemento la fragmentación de la realidad al darle un sentido, y obtura el *abismo del ser*, desde el que emerge dicho sentido. *Si el ser es caos, abismo, sin fondo*, una sociedad que cuestiona sus significaciones imaginarias sociales, es decir, que busca salir de la heteronomía (es decir, que decide asumir que ella es la que crea su sentido, y no un dios, o un pasado mítico, etc.), está en el camino posible de reconocer que no hay significación asegurada, que está sobre el caos, que no hay significación fijada para siempre. Cuanto más cercana a la autonomía, más reconocerá dicha sociedad que ella misma es caos, y que debe darse su propia forma. Y más se inclina dicha sociedad sobre el abismo, más se vincula con la experiencia de la mortalidad de toda significación instituida. *Este saber es el que es rechazado radicalmente en la actualidad, poniendo en la racionalidad - del mercado, de la ciencia - el origen del sentido.* Castoriadis realiza un extenso desarrollo del anudamiento de autonomía, mortalidad, tragedia, y de cómo en las sociedades capitalistas actuales todo aparece como una fuga desesperada ante la mortalidad. Reconoce que en general las sociedades tienden a ignorar y ocultar el absoluto sinsentido de la muerte, que forma parte del caos sobre el cual éstas se asientan. El capitalismo, que ubica a la racionalidad en su núcleo, y al dominio de todo lo existente a partir de ella, pretende instituir el reino de lo ilimitado: del desarrollo de las fuerzas productivas, la acumulación, la producción de bienes, el consumo, finalmente, de la vida... posición de un pretendido dominio sobre la vida y la muerte. Esto lo lleva a Castoriadis a reflexionar sobre la tragedia griega y su basamento en el no respeto de los límites, y las catástrofes desatadas a partir de dicha desmesura - *hybris* -. En contrario, una sociedad autónoma surge como el régimen de la autolimitación.

## Insignificancia, magmas, laberinto

En la insignificancia, el sujeto y la sociedad se hallan simplificados en su vivir-se, como si se hubiera perdido su dimensión magmática, es decir, su *ser* estratificado - en la sociedad sus dimensiones económicas, sociológicas, históricas, ecológicas, etc. ... en la psique sus dimensiones deseantes, fantasmáticas, inconscientes, pulsionales, etc. - y laberíntica (los recorridos *por* y *entre* dichas dimensiones, su indeterminación, el lugar que ocupa la incertidumbre, el azar, la creación, la ruptura de toda pretendida autonomía plena de los mismas, etc.).

¿Qué hacer entonces frente al avance de la insignificancia?. Castoriadis va a proponer a la política, la *paideia*, la creación artística, el psicoanálisis y el trabajo de los intelectuales como lugares a partir de los cuales nuevas significaciones pueden crearse - recibiendo cada uno de dichos dominios una redefinición precisa, que excede el desarrollo aquí posible. La política es pensada como actividad de autoinstitución explícita de instituciones ligadas a la autonomía, que incorporadas por los sujetos, permitan producir regímenes autónomos, democráticos. *En este sentido, y a contrapelo de lo que venimos desarrollando, en Argentina, a partir de diciembre de 2001 se agudiza la posibilidad de cambios en la subjetividad y en la sociedad. Desde la perspectiva que aquí analizamos, lo que está en juego es si en los distintos modos de autogobierno que han surgido - piquetes, asambleas, fábricas recuperadas, etc. - se reproduce o no la significación del capitalismo, y si se instituye otra diferenciada, expandiéndose al resto de la sociedad.*

Por su parte, el psicoanálisis ha sido históricamente una actividad que ha redundado en el cuestionamiento de significaciones - Freud lo fue con la de la familia (al describir el Complejo de Edipo), la de la sexualidad (al proponer la sexualidad infantil, la perversidad polimorfa, la actitud seductora de los padres, etc.), la del reinado de la consciencia (con su descubrimiento-invencción del inconsciente), la del poder (al hablar del masoquismo del yo, el superyó, el sentimiento inconsciente de culpabilidad y la necesidad de castigo), la de la religión (al referirla a modos infantiles de la psique, a episodios históricos - asesinato del padre de la Horda -, etc.), etc. El psicoanálisis pone a disposición del sujeto el poder entrar en conexión con su imaginación radical, y su capacidad de cuestionar todo lo dado (del sujeto, de la sociedad). A su vez, la *paideia* es considerada como educación de los ciudadanos para la *polis* - no abarca solamente el sistema educativo - como lugar privilegiado de reflexión sobre la realidad, destinado a sostener la interrogación ilimitada sobre la misma y sobre el saber acerca de ella.

Finalmente, la función de los intelectuales es la del cuestionamiento de las significaciones imaginarias sociales. En este punto, para Castoriadis es crucial el lugar de la filosofía, que «*es un elemento central del proyecto greco-occidental de autonomía individual y social; el fin de la filosofía significaría, pues, ni más ni menos que el fin de la libertad. La libertad no solo está amenazada por los regímenes autoritarios o totalitarios. Lo está también, de un modo más oculto pero no menos fuerte, por la atrofia del conflicto y la crítica, la expansión de la amnesia y la irrelevancia, la creciente incapacidad para cuestionar el presente y las instituciones existentes, ya sean estas propiamente políticas o ya bien contengan las concepciones del mundo*»<sup>1</sup>.

A su vez, mientras la religión es una ventana y al mismo tiempo una máscara que oculta el caos, el arte es ventana sobre el mismo: no enmascara nada, sino que muestra el caos, y de ese modo cuestiona las significaciones establecidas. El arte hace posible - junto con la política, la filosofía y el pensamiento en general, el psicoanálisis y la *paideia* - la tarea de preparación de un despertar de la imaginación que nos permita salir de la insignificancia, el estancamiento, la privatización y el conformismo generalizado.

Cerramos estas líneas tal como Castoriadis lo hiciera en su artículo «¿El fin de la filosofía?»:

*«la noche solo ha caído para los que se han dejado caer  
en la noche. Para los que están vivos,  
hélíos neos eph' hémerei estin  
el sol es nuevo cada día»*

(Heráclito, Diels 22, B 6)

<sup>1</sup> Cornelius Castoriadis: «¿El fin de la filosofía?», en *El mundo fragmentado*, Altamira, Bs. As., 1993, pág. 129

## El mal de Montano de Enrique Vila-Matas - ¿Homenaje a Emilio Renzi?

Roberto Ferro

*Tal vez lo que he hecho es ir apoyándome en citas de otros para ir conociendo mi exíguo territorio propio de un subalterno con algunos destellos vitales y al mismo tiempo descubrir que nunca llegaré a conocerme mucho a mí mismo - porque la vida no es una unidad con un centro, «la vida» decía Nietzsche, «ya no reside en la totalidad, en un Todo orgánico y completo»-, pero en cambio podré ser muchas personas, una pavorosa conjunción de los más diversos destinos y un conjunto de ecos de las más variadas procedencias: un escritor tal vez condenado, tarde o temprano -obligado por las circunstancias del tiempo que le ha tocado vivir-, a practicar, más que el género autobiográfico, el autoficcional, aunque para que me llegue la hora de esa condena cabe esperar que me falte mucho, de momento estoy enzarzado en un entrañable homenaje a la Verdad, metido en un esfuerzo desesperado por contar verdades sobre mi fragmentada vida, antes de que tal vez me llegue la hora de pasarme al terreno de la autoficción, donde sin duda, si me queda otra salida, simularé que me conozco más de lo que en realidad me conozco.*

Enrique Vila-Matas

### I

*El mal de Montano*, la última novela del escritor catalán Enrique Vila-Matas, expande y complica las obsesiones narrativas que había abordado en *Historia abreviada de la literatura portátil*, *Bartleby y compañía* y *El viaje vertical*.

*El mal de Montano* narra los avatares de un novelista que enferma de literatura; ese es el mal de Montano, que tiene como síntoma recurrente el deseo del narrador de encarnarse en la literatura misma como si fuera una enfermedad que lo lleva a la necesidad irrefrenable de desaparecer en las citas de citas de los libros que lee. El epígrafe de la novela *¿Cómo haremos para desaparecer?*, de Maurice Blanchot, puede ser leído como un protocolo de la autoficción, que por oposición a la autobiografía no se propone el problema del referente del texto, sino el de la desaparición del escritor en la selva intrincada de las escrituras que ha leído y han permanecido en el yacimiento inquieto de su memoria.

El narrador se enmascara bajo el nombre de su madre, llamada casualmente Rosario Gironde, lo que condensa un doble juego paródico, por una parte, mortifica la metáfora paterna transitada hasta el hartazgo en los estudios literarios, y, por otra, alude diagonalmente al escritor argentino y su poética. La narración, tan tautológica como contradictoria, avanza sobre la formulación de presupuestos lábiles y arbitrarios, que continuamente se van trasformando. Así el narrador afirma en las primera páginas que va a escribir sobre el mal que aqueja a su hijo Montano, para luego confesar que no tiene ningún hijo y que todo es pura invención.

La novela está dividida en cinco partes: «El mal de Montano», «Diccionario del tímido amor a la vida», «Teoría de Budapest», «Diario de un hombre engañado» y «La salvación del espíritu», en cada una de ellas se aborda un género bien preciso que luego se trasgrede. El relato zigzaguea entre formas genéricas diversas: la autobiografía fallida, el ensayo crítico, el pequeño manual de teoría literaria urgente, el diccionario de autores, la colección de cuadros de costumbres, la conferencia; instalándose en una tradición borgeana, va tramando su escritura como un vasto dispositivo estratégico de leer, de pensar, de escribir sobre sí mismo como si fuera una invención literaria.

En rigor, *El mal de Montano* es un artefacto heterodoxo y anómalo en el que las herejías se presentan como modos transversales de lectura e interpretación de textos que se despliegan a partir del motivo del doble:

*Quizá la literatura sea eso: inventar otra vida que bien pudiera ser la nuestra, inventar un doble. Ricardo Piglia dice que recordar con una memoria extraña es una variante del doble, pero es también una metáfora perfecta de la experiencia literaria. Termino de citar a Piglia y constato que vivo rodeado de citas de libros y autores. Soy un enfermo de literatura. (p. 16)<sup>1</sup>*

El punto nodal del texto es el modelo mismo de la ficción para Vila-Matas: una situación narrativa que articula de una manera diagonal y excesiva la relación entre literatura y vida. Toda ficción es un modo particular de figurar la realidad; el gesto romántico consiste en fundar el nexo entre literatura y vida en la veracidad de lo expresivo, es decir, en una verdad parcial pero dicha de manera enfática; mientras que el gesto pragmático consiste en dar cuenta de la realidad confiando en el peso de la sola notificación de los hechos generales que se validan con la simple constatación de su ocurrencia; los textos que participan del espacio autobiográfico apelan indistintamente a cualquiera de esos dos gestos o los mezclan en dosis más o menos diferentes.

La poética de la autoficción está cifrada en un pasaje significativo de la novela:

*Me habría encantado ser visitado por los recuerdos personales de Alan*

*Pauls, por los recuerdos del día en que escribió Segunda mano, un capítulo de su libro Factor Borges. Hay en lo que acabo de decir un claro deseo en el fondo menos extraño que el deseo de ser piel roja de Kafka. Lo que a nadie debe sorprender es que admire Segunda mano, pues se trata de una reflexión especialmente aguda en torno del parasitismo literario del Gran Borges, en torno a un tema -el del vampirismo libresco- que en las calles de Nantes me había mantenido muy inquieto y preocupado y que se solucionó de golpe al convertirme en parásito literario de mí mismo, descubrimiento feliz que tal vez podría haberme llegado antes de haber sabido aquel día de la existencia de El factor Borges. (p. 119)*

En esa cita se especifican las líneas principales de un programa de escritura de la vida: ante la dificultad insalvable de alcanzar la autenticidad original se recurre a la posibilidad de reconstruirla ficcionalmente. *El mal de Montano* es un libro fragmentario, hecho de restos de lecturas, de desvíos de géneros, de deslizamientos y pasajes entre el mundo y el texto. La novela se presenta separada en secciones, siempre incompletas y en constante proceso de mutación genérica:

*Cuando firmé yo una entrevista a Justo Navarro que en realidad se había hecho él a sí mismo, del mismo modo que en la página de al lado podía leerse una entrevista que había hecho yo mismo pero que firmaba Justo Navarro. (p. 17)*

*Así fueron las cosas ayer por la noche en este cuarto de hotel donde ahora yo escribo este diario que se me está volviendo novela. (p. 32)*

*Juzgo orientador decirles que venir a este Museo de Literatura de Budapest me obligó en Barcelona a interrumpir la novela que estoy escribiendo en torno precisamente al tema de los diarios personales de los escritores. Esa novela es al mismo tiempo un diario, mi diario de escritor de escritor enfermo de literatura, hoy en Budapest doblemente enfermo, a causa del hambre, de mi hambre de artista en ayunas. (p. 209)*

La inclusión expansiva de materiales diversos y disímiles hace de *El mal de Montano* un texto sin principio ni fin, que está más acá y más allá del relato de una vida y que bien podría ser catalogado como un compendio de lecturas. En Vila-Matas, sin embargo, ese compendio es menos una recopilación que un dispositivo de funcionamiento, una compleja red de instrucciones, modos de figuración y criterios de escribir sobre ese tema tan inasible como es la propia vida. *El mal de Montano* como compendio es un modelo de figurar la vida no como un itinerario original y propio sino como un mapa de lecturas, una suma de citas de otros que reproduce en un diseño abierto la lógica que rige la autoficción de un escritor, algo que podría haberse llamado *Compendio abreviado de una vida portátil*.

En los últimos años, los géneros autobiográficos se han constituido en objeto de reflexión privilegiado de la crítica y la teoría literaria. Uno de los intentos más insistentes se ha centrado en la búsqueda de una especificación que permita establecer una distinción más o menos precisa entre autobiografía y ficción.

La noción de «pacto autobiográfico» de Philippe Lejeune, que ha tenido una vasta recepción, está centrada en torno del nombre propio articulado con la posibilidad de que un acuerdo entre el lector y el texto permita establecer una correferencialidad entre los diferentes Yo del autor, del narrador y del protagonista. De acuerdo con esta teoría, el pacto autobiográfico legitima que una constelación de índices identificatorios del nombre del autor se inscriba como si fuera el nombre propio del narrador/protagonista. Entonces, el escritor/narrador asume ser el mismo cada vez que se enuncia como el Yo de un proceso de enunciación en el que al menos se confunden y se intersectan dos redes de relaciones, por una parte, el Yo es el mismo en cada mención textual y, por otra, es un Yo dirigiéndose a un tú, que ha pactado creer en la identidad correferencial que le propone el texto.

En cambio, Paul de Man desestabiliza la concepción de que la autobiografía depende de un referente como una fotografía depende del modelo; es decir, transforma el presupuesto de que la vida produce la autobiografía, como una causa produce determinadas consecuencias, para señalar que la ilusión referencial, y no el referente, es una consecuencia de la figuración textual; desde esta perspectiva la distinción entre ficción y autobiografía no es una polaridad, sino un indecidible.

La autobiografía para Paul de Man no es una forma genérica, sino una figura de lectura; el momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua. Esta estructura espejular implica tanto diferenciación como similitud, puesto que ambos dependen de un intercambio sustitutivo que constituye al sujeto.

La autoficción, tal como la concibe Vila-Matas en *El mal de Montano*, está un paso más allá porque asume que el sujeto de la escritura y/o el de la lectura son un collage de citas, de fragmentos, ecos y resonancias de la desfiguración de otros textos desplazados/despedazados como repeticiones re-escritas que fingen que no fingen ser originales.

En el curso de la novela se menciona en varios pasajes el nombre de Ricardo Piglia, a quien se le atribuye ser el disparador de las reflexiones del narrador; una y otra vez Vila-Matas parece aludir de manera cifrada y elusiva a una leyenda urbana que circula en los arrabales del mundillo literario argentino ya desde hace años, tomando casi siempre la forma elegida por quien la refiere, otras asumiendo los cambios que le imponen las modas literarias, perdiéndose frecuentemente en el olvido y reapareciendo de cuando en cuando.

Esa versión deshilachada y confusa asegura, casi siempre entrelíneas y con la labilidad del rumor, que Emilio Renzi, al que algunos críticos avisados han dado en llamar, con una originalidad digna de todo encomio, el alter-ego de Ricardo Piglia, ha logrado llevar a su punto extremo la desaparición del escritor por la que tanto bregaron Pynchon y Salinger. El núcleo indeleble de la historia repite con las modulaciones propias de cada contexto que Emilio Renzi se ha constituido en personaje de los textos que escribe y ha cedido la representación pública de la figura del escritor a un actor -la coincidencia en cuanto al número, si es uno o más de uno, varía tanto como la insidia de los detalles con que se pretende otorgar verisimilitud al rumor-, que bajo su propia identidad, la de Ricardo Piglia, asumió desde que aparecieron las primeras publicaciones de Renzi la pesada carga que le corresponde a un autor que ha logrado interesar a los editores y a los medios.

La historia o lo que queda de la historia después de transitar por las entonaciones de las innumerables versiones que la diseminaron por los más recónditos márgenes del canon literario argentino, va a parar a una pensión para estudiantes cerca del centro de La Plata, a principios de los años sesenta. Una de sus habitaciones era compartida por Emilio Renzi, que fatigaba las últimas materias de la carrera de Historia, junto a Ricardo Piglia, que buscaba dar vuelo a su vocación de actor dramático, y Steve Ratliff, hijo de un vendedor de máquinas de coser del condado de Jefferson, en el sur de los Estados Unidos, apasionado lector de Roberto Arlt, que estaba en La Plata buscando infructuosamente los rastros de un tal Martina, poseedor, al parecer, de un manuscrito inédito del autor de *Los siete locos*.

En una de las tantas madrugadas en las que los tres compañeros de pieza conversaban sin otro objetivo que vagabundear sin rumbo definido, Ratliff tuvo una idea genial: entrecruzar en una intriga conspirativa los proyectos de vida de los otros dos. Renzi, a pesar de su juventud, desde hacía ya unos años había comenzado a escribir un diario, que era una suerte de artefacto heterodoxo y anómalo en el que las herejías se presentan como modos transversales de lectura y su escritura se desplazaba por todas las posibilidades

genéricas teniendo como punto de partida el motivo del doble; su mayor problema era resolver la desaparición del escritor de la escena pública. Ricardo Piglia, marcado por las experiencias de la vanguardia, creía que para lograr el entrecruzamiento indecible entre el arte y la vida, la representación teatral debía abarcar toda la vida y no reducirse a los límites impuestos por el principio y el final de las obras.

A Ratliff se le ocurrió que los proyectos de Renzi y Piglia eran la contraparte uno del otro. Renzi podría desaparecer en la escritura de su diario sin fin, mientras que Piglia podría actuar como el escritor de aquellos fragmentos que desprendidos del diario se fueran publicando.

Vila-Matas deja rastros de esa versión en varios momentos de la narración, inscribiéndola en los variados tonos paródicos que se entrecruzan en la novela:

*Y en efecto, cuando he mirado bien, he comprobado que era yo, aunque me parecía ligeramente al escritor Ricardo Piglia. (p. 97)*

*«Mi fragmentada vida», he dicho. Y me viene a la memoria Ricardo Piglia, que dice que mientras un escritor escribe para saber qué es la literatura, un crítico trabaja en el interior de los textos que lee para reconstruir su autobiografía. (p. 107)*

La lúcida idea de Ratliff trastorna las pretensiones de las diversas concepciones teóricas de la autobiografía, las que de una u otra manera nunca se pueden desprender del prestigio del referente, ya sea para pensarlo como una referencialidad compartida, ya sea para aludir a su figuración ausente. La ficción en Renzi, entonces, no sólo abarca sus textos sino que se expande al mundo en el que ha instalado un referente apócrifo de sí mismo.

En *Bartleby y compañía*, Vila-Matas dedica un amplio espacio a B. Traven:

*«La historia de Traven es la historia de su negación», ha escrito Alejandro Gándara en su prólogo a El puente en la selva. En efecto, es una historia de la que no tenemos datos y no pueden tenerse, lo que equivale a decir que ése es el auténtico dato. Negando todo pasado, negó todo presente, es decir, toda presencia. Traven no existió nunca, ni siquiera para sus contemporáneos. Es un escritor del No muy peculiar hay algo muy trágico en la fuerza con que rechazó la invención de la identidad.*

*«Es escritor oculto -ha dicho Walter Rehmer- resume en su identidad ausente toda la conciencia de una escritura que, al quedar expuesta a su insuficiencia e imposibilidad, hace de esta exposición su cuestión fundamental. (p. 174)<sup>2</sup>*

No es muy arriesgado plantear que el caso Emilio Renzi/Ricardo Piglia, sin ninguna duda una vuelta de tuerca a la desaparición de B. Traven, haya

fascinado a Vila-Matas, hasta tal punto que lo introdujo en la intriga de su novela como una alusión a un motivo que podría considerarse una especie de modelo ideal de autoficción.

Hay varios indicios que permiten conjeturar que esa versión exhibe algunas fisuras que aunque muy sutiles, dejan entrever su consistencia:

- Emilio Renzi aparece en el cuento «La invasión», que da título al primer libro de Ricardo Piglia publicado en 1967, y después suscribe la edición una antología de cuentos policiales y también, frecuentemente, ha firmado notas en periódicos y revistas. Y, básicamente, es, por una parte, el personaje del cuento «Fin del viaje», el primero de un volumen, que llamativamente lleva por título *Nombre Falso* y, por otra, el narrador de *Respiración artificial* y de la cuarta novela, aun inédita, de «Piglia» *Blanco nocturno*, además de participar como la voz narrativa de un periodista de diario *El Mundo* en *Plata Quemada*.

En el cuento «Homenaje a Roberto Arlt» casualmente el último del volumen *Nombre Falso*, de 1975, en la nota al pie número 2, pp. 101-102, se atribuye a Pablo Fontán, la selección, el prólogo y las notas de una inexistente *Correspondencia de Roberto Arlt*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1973, que en *Prisión Perpetua*, de 1988, se sustituye por Emilio Renzi.

Por aquellos años la notoriedad que alcanzaba la figura de Ricardo Piglia, por una parte, y la recurrencia de la aparición de Emilio Renzi en sus obras, por otra, exigían necesariamente proteger la conspiración, para no dejar ningún resquicio de duda, reforzando el procedimiento de construcción ficcional del personaje, introduciendo una modificación en un relato en el que la inscripción del nombre de Ricardo Piglia, enfatizaba la ambigüedad genérica de la escritura.

- En casi todas las entrevistas que se han realizado a Ricardo Piglia suele contestar las preguntas citando literalmente extensos párrafos de «su personaje» Emilio Renzi. No siempre esto se puede verificar puesto que a veces las afirmaciones que vierte Piglia para los medios, aparecen antes de ser publicadas en sus obras como parte de las reflexiones de Emilio Renzi; estrategia novedosa en la que el personaje corporizado se anticipa al escritor autoficcionalizado.

El 18 de mayo de 2003, en el diario *La Nación* de Buenos Aires, Piglia responde a Mauricio Montiel Figueiras con las siguientes afirmaciones:

*-Emilio Renzi, el personaje que has diseñado para desdoblarte en varios textos, ¿es más un modo de narrar que un alter ego en el sentido estricto de la palabra? -Más bien es una especie de doble, amenazador como todos los dobles, porque ya sabemos que esta figura tiene que ver con la muerte. Su envejecimiento me interesa en particular. Aunque hace algunas cosas que nunca hice -por ejemplo, él es periodista y yo no he trabajado como personal de planta en un periódico, sólo como colaborador-, muchos rasgos que*

la caracterizan están tomados de mi propia vida (...) En mi caso se trataba de ver si era factible secretamente la biografía de alguien a lo largo de una serie de relatos, que contaban otras historias pero que de modo paralelo se ocupaban de la vida de Renzi. Esto me plantea una encrucijada.

Probablemente, en el próximo texto de Ricardo Piglia aparezca alguna reflexión de Emilio Renzi citando a «su autor»; lo que es una exhibición desafiadora del mejor ejemplo de autoficción al que Vila-Matas podría recurrir.

Durante la entrevista, elípticamente, Piglia alude a uno de los problemas de su actuación, el paso de los años y la verosimilitud; en relación con ese aspecto algunos atrevidos afirman que Piglia no es uno sino tres o cuatro que por distintas razones se han ido sustituyendo y desde que ejerce como profesor en Princeton, al menos son dos que actúan simultáneamente, uno en Buenos Aires y otro en Estados Unidos, con lo que se pueden turnar y así descansar al amparo de cierto anonimato basado en el hecho incontrastable de que el otro está cumpliendo adecuadamente su papel en un lugar distante; aunque esta posibilidad seguramente es producto del exceso al que deben recurrir quienes quieren convencer a los incrédulos dando pruebas de verosimilitud demasiado abigarradas para ser creíbles.

- Correlativamente, las teorías de la ficción paranoica y la conspiración que Piglia actúa y proclama en sus conferencias y clases universitarias, no son más que variaciones de la poética de Renzi, que tienen como objetivo responder el interrogante de Blanchot acerca de la desaparición. De todos modos, el proyecto implica siempre redoblar la apuesta para mantener el secreto; en tal sentido, Piglia dice en la entrevista de Montiel Figueras:

*Blanco nocturno es una historia de amor que también tiene que ver con el diario de Renzi al que he tomado como protagonista para ver si logro sacármelo de encima.*

¿En *El mal de Montano*, acaso Vila Matas rinde un homenaje cifrado a quien ha logrado fingir corporizar el mal de la literatura desdoblándose en un escritor ausente y un personaje apócrifo omnipresente?

*Ignoro si la música debe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de su propia disolución y cortejar su fin.*

Jorge Luis Borges

## Coda

En el final de la novela *El mal de Montano*, Enrique Vila-Matas describe

sardónicamente el modo en que el mundo de la literatura se ha convertido en un pulcro escenario de vaudeville:

*Cené con los cretinos, escritores funcionarios de mierda, muertos. Esa raza de escritores, imitadores de lo ya hecho y gente absolutamente falta de ambición literaria, aunque no de ambición económica, son una plaga más perniciosa incluso que la plaga de los directores editoriales que trabajan con entusiasmo contra lo literario. Me pasé toda la cena mirando en silencio a esos escritores, tratando de reprocharles con mi severa mirada su despreciable literatura. En varios momentos, me quedé recordando que yo era un hombre sin corazón, que sólo tenía emociones literarias y en varios momentos también adopté poses quijotescas. Tratando de divertirme al mismo tiempo de sacar el látigo con aquellos energúmenos que a comienzos del siglo XXI trataban de acabar con la literatura, me dediqué de vez en cuando a imaginar que todo mi cuerpo, a causa de los particulares efectos secundarios de la gigante ensalada de patatas, se transformaba por dentro y yo me convertía, me encarnaba en la memoria completa de la historia de la literatura. Y eran tan estúpidos que ni se enteraban de eso. (p. 310)*

Lo que quizá ignora el buen escritor catalán es que en este lejano puerto de América del Sur, algunos directores editoriales han pergeñado una original manera de manipular el mercado: a partir del modelo puesto en circulación por la exitosa profesión de paseadores de perros, que tanto se ha extendido en la Reina del Plata, han inventado los guardianes de lectores, es decir, funcionarios que salen virtualmente a pasear lectores, siempre con mano férrea, sin soltarlos ni un solo instante. Los guardianes de lectores tienen el objetivo de guiar a sus dirigidos por itinerarios previsibles, aconsejándolos a no meterse en problemas y evitar pudorosamente variantes complicadas que les puedan hacer perder el sueño, tan fatigosamente logrado con algunas de las ediciones profusamente promocionadas por las editoriales más exitosas en términos de ejemplares vendidos. Las referencias a los más distinguidos guardianes de lectores se pueden encontrar en los suplementos culturales de los diarios de mayor circulación y en los programas televisivos orientados a la promoción de libros literarios.

Buenos Aires, Coghlan, setiembre de 2003.

<sup>1</sup> Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002.  
<sup>2</sup> Todas las citas del presente trabajo pertenecen a esta edición.  
<sup>3</sup> Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000.

## La resistencia de Antígona

Por Ana Arzoumanian

*La tragedia griega no es sólo una forma de arte; es una institución social que no refleja la realidad sino que la pone en cuestión.*

### La anestesia de lo que in- siste: El entre dos muertes

*«Piedad es ser hijo de alguien o de algo,  
pero ser el mundo es la crueldad»  
La pasión según G. H.. de Clarice Lispector*

La pasión especular, la insistencia de ubicarse dos, desalojando al tercero. La pasión (cristiana) de morirse hijo para el mundo, por el padre (en su nombre) en los brazos de una madre siempre virgen.

Mientras el dolor, según Freud, es la verdadera reacción a la pérdida de objeto, y la angustia, la verdadera reacción ante el peligro que ocasiona la pérdida del objeto, la fascinación impide el grito.

La suspensión anestésica inhibe la articulación del lenguaje del sufrimiento. Así se produce la catástrofe de un fuera de tiempo. Virgen, ella también virgen para siempre, Antígona sólo es madre ante el cadáver de Polinice.

«Aguanta hasta el fin» in- humanamente, padece su accionar cuyo drama y movimiento consiste en devenir *heimisch* (*Heim*: hogar) de la más *unheimisch* de los personajes trágicos. Antígona acampa en un límite radical, guardiana de una ruptura, sacrifica su ser para mantener ese ser esencial, eternizándola.

La anestesia es la otra manera de decir extrañamiento; vivir como extraño, como extranjero a sí mismo es una de las muertes. La otra, la biológica, la del ahorcamiento, surge como necesidad de pertenecer- se. Ser ajena, muerta, y morir para poder así apropiarse de lo más propio. Esa extrañeza, esa ex- timidad es el vacío de la Cosa (*das Ding*).

En el tiempo de suspensión el sujeto no puede instituirse como deseo. Entre dos muertes Antígona es mujer, mujer atrapada entre dos bocas, entre dos cuellos, el del útero y el de la cabeza. Cerrando definitivamente el cuerpo demasiado abierto de las mujeres, el ahorcamiento, dice Nicole Loraux, queda inscrito en la fisiología femenina.

La femineidad de Antígona se profundiza y se afirma a medida que se desvuelve la tragedia. Cumple ritos funerarios para su hermano, función tradicional de la mujer, entierro y conmemoración de los muertos que serían los caídos en el campo de batalla. Y, sin embargo, ella es víctima. Ese estado de victimización se observa en lo referente a su condición sexuada ya que, creciendo en su esencial lugar de mujer, se cumple en ella la paradoja de no realizarse en lo que atañe a su identidad sexual. Una y otra vez, ella lamenta su cruel inmadurez, aquello que le impide ser esposa y madre. La muerte abrigará en la tumba como necesario lecho nupcial, lecho de parto. Allí donde el mensajero llama la cámara nupcial sin bendición.

La fatalidad del parentesco la lleva por el camino de su propia y única verdad de ser. En la cámara sin luz Antígona no pertenecerá ni a los vivos ni a los muertos. Condenada a ser enterrada viva, su verdadera condena será habitar ese limbo que es la expulsión de la vida- y- muerte.

El actor trágico no tiene conciencia de obrar como un criminal, pero, como se lo castiga, entiende cargar con su destino.

De todas maneras hay acción, Antígona (víctima- voluntaria) actúa, y sabemos que según la ley positiva la inocencia es irreconciliable con la acción humana. Sin embargo, si ella se hubiese ajustado a la ley de Creonte, se hubiera afirmado en la negación del deseo pretendida por dicha ley. Al no hacerlo, ella no sólo no es culpable desde la ética de la tragedia, sino que es la heroína.

Un brillo en los ojos, lo que fascina, lo que encanta de ella la embruja justamente ahí donde su tanto amor, odia. «*Amor invencible en la batalla... tú has suscitado esta contienda de familia. Domina la verdad del deseo que provocan los ojos de la joven de apetecible lecho... porque es invencible en sus juegos Afrodita*». Brillo fálico que le presenta la muerte «*ante diem*».

En la maternidad de Yocasta, en su imaginario, es Antígona quien convoca a todo aquello que, desde su irreductible existencia la excede, la contraría. Sin el auxilio de un ritual, de una sepultura, de fechas; el orden político de la ley de Creonte la obliga a cargar con un tiempo sin historia. Entonces, su función de madre no puede retirarse a la intimidad familiar. Ahí donde todo está en regla, donde la ley de la ciudad la vigila, ni siquiera puede permitirse una suspensión de «su regla». Ella, la que siempre sigue «en regla», no se embaraza. Así, se inventa un ritual interminable ante la negación del Estado, un discurso- texto que habla hasta su condena. Esa condena de ser enterrada viva, que nunca

cumple, porque ella ya estaba condenada, ya estaba viva- muerta- enterrada hasta su segunda muerte.

Madre de un lugar, de un lugar mítico, le recuerda a Martha Rosenberg las madres de Plaza de Mayo recorriendo esa plaza vacía el destino de las madres. Maneras en que la maternidad se relaciona con lo político. El hijo, el hermano arrebatado por la voluntad política no es sólo un niño, un hombre; es el portador de un don. Ante la desaparición generacional el intento es recuperar y reinterpretar en la insistencia el deseo de sepultura al hermano, de manera tal que ella pueda ser hermana- hija- mujer- posible madre. Restituyéndose por la propia muerte a su lugar original, ligándose a través de un enfrentamiento mortal a un pacto de sangre que la constituye en la línea del parentesco.

*«Deseoso es aquel que huye de su madre»  
Llamado del deseoso. José Lezama Lima*

Yocasta madre es una abuela a la que el lobo no pudo devorar.

El 24 de noviembre de 1970 el escritor japonés Yukio Mishima prepara con minuciosidad su propia muerte, se abre el vientre antes de ser decapitado por la mano de un amigo. Absorbido por el vacío que lo había fascinado en vida obedece cuidadosamente el rigor de la tradición. Cuatro años antes de su muerte escribía: «¿Por qué el Emperador ha devenido un hombre?» Renunciar al rol divino del emperador, hacer de él un mortal era lo inconcebible para Mishima. Y como, según él, tendría «una fe ciega y malsana en las palabras»; fue el *seppuku* la única manera de concebirse hombre. Lo que nunca advino para dar figura humana al amor. «Una tan indomable necesidad de amor» dice Freud en *Observaciones sobre el amor de transferencia*. Indomable, algo que debe ser doméstico y no lo es, una necesidad totalitaria, de un amor puramente materno, sin salida.

En el universo trágico la muerte se inscribe bajo el signo de la violencia. De manera tal que las mujeres trágicas conquistan su muerte violentamente. Así el instrumento preferido de Yocasta, Antígona, Fedra o Leda es el ahorcamiento sacrificial. Velos, cinturones, bandas; las distintas formas de sogas cubridoras del sexo femenino constituyen la puesta en acto del homicidio- suicidio que remite a esa otra escena: el lugar de la escena fundadora.

Ahora bien, lo propio del ahorcamiento es la «suspensión cruenta», un movimiento de balanceo (que remite a lo genital, a lo sexual) impide el derramamiento de sangre. Ahorcada, se arroja al vacío. Para las mujeres trágicas, la muerte es movimiento.

La tradición euro-occidental conduce el enigma del homicidio al enigma del deseo viviendo cada personaje su destino de ser sexuado.

Las nupcias y la maternidad (ellas como madres; las madres de ellas) se materializan en la metáfora de la virgen sacrificada. Matrimonios al revés en cuanto conducen un cortejo fúnebre, en lugar de nupcial; hacia el padre, en lugar del esposo. Así Hemón abraza el cuerpo inerte de Antígona ya muerta quien pierde su virginidad en el matrimonio con Hades (en Hades está su padre Edipo y su madre Yocasta) «novia sin novio, virgen no virgen»- dice Sófocles; renunciando a los hijos que no tendrá, Antígona es la nunca- madre. El ahorcamiento actúa como una defloración.

El héroe trágico que no escucha más que a sí mismo, no da explicaciones a nadie. Se excluye así del orden del diálogo, para entrar en el mundo de la violencia. La no- relación, la exterioridad absoluta y la automutilación son indicativos de esa libertad furiosa de la condición de *autónomos* de Antígona.

Y allí aparece la ambigüedad polisémica; extrema energía en el abandono extremo. El encuadre de las circunstancias no permite ninguna salida y, sin embargo, el instante de la angustia asfixiante está en un tiempo futuro, futuro anterior: ya ha tenido lugar, en un espacio más allá de toda espera.

Para Antígona jamás ha sido cuestión de ceder o no ceder. Para ella todo está decidido. Ni viva ni muerta, está en el tiempo incestuoso previo a toda historia «*Ah fatal himen de una madre! ¡Incestuosos abrazos que han puesto a mi desafortunada madre en los brazos de mi padre!*»

## Das Gesetz: la ley entre lo asentado y su destitución

*«Pues todos aspiran a la ley»  
Ante la ley. Kafka*

La palabra ley en alemán se dice *Gesetz* (de género neutro «das» *Gesetz*) y está formada por la voz *setzen* que significa sentar, asentar. Por otro lado el vocablo transferencia *übertragung* es sinónimo de *übersetzen*, formado por el prefijo *über*: trans, y *setzen*: sentar, asentar.

En el orden mitológico son las hijas de Themis (la ley, engendrada por Uranos y Gea, representación de la naturaleza y, por lo tanto, del movimiento) aquellas que hilan el destino. Hijas de Themis y Zeus: Cloto, Láquesis y Átropo son las parcas que Freud toma como objeto de su estudio en «El tema de la elección del cofrecillo».

Antígona trastorna el estatuto de la *themis* anteponiendo la *philia* (la fraternidad). Su ley es ir *autónomos*, a ella misma su ley, siempre más allá. Ella, la guardiana; palabra a la cual Kafka hace referencia en el cuento «Ante la ley»

donde el guardián (de la ley) amenaza sólo con la mirada a aquel que quiera traspasar la entrada (un campesino- un ciudadano- Creonte) y luego, ya al final del cuento, se va cerrando la puerta detrás de sí.

La autonomía de Antígona debe entenderse en el sentido kantiano del voluntarismo. Hija y hermana de su padre, hija y nieta de su madre; el incesto que la hace nacer, la hace morir.

La ley a la que se refiere Antígona no es la del Estado, es la ley del deseo. Operación bien particular que sacrifica su mundo al universal del deber en Kant, del goce en Sade, de la fe en Ignacio de Loyola; sacrificio que implica la destitución del Otro. Se victimiza así en nombre de lo universal de su deber o de su goce. De tal manera que Lacan coloca al imperativo categórico en relación con el imperativo sadiano.

En «Kant con Sade» Lacan dice que el crimen tiene la función de romper con la rutina de la naturaleza (recuérdese que naturaleza conforman los padres mitológicos de la ley, y la rutina tiene que ver con ese movimiento característico de estos padres) apropiándose, a través de un acto reiterativo, de una ley imperativa universal. De manera tal que la transgresión en Sade significa la verificación infinita de la ley que ante eso no cede. Sin embargo, entre Sade y Antígona hay una diferencia estructural. Mientras que Sade hace hacer a sus personajes, Antígona realiza sus máximas con su propia vida.

Tanto Lacan como Foucault se alejan del concepto de transgresión en el sentido de Bataille como no cumplimiento de la ley. Sade, atravesado por el fantasma de escapar de la regla no termina si no reproduciendo mediante su goce lo categórico del imperativo «Todo es bueno cuando es excesivo» dice Sade poniendo en funcionamiento la máquina de la energía disolutoria, poder trascendente de la negación que se llamará crimen. Esta moral está fundada sobre el hecho primero de una soledad absoluta.

La violencia de las pasiones lo asegura a Sade de su soberanía, cuando el exceso es ese estado de tensión e insensibilidad. Y su demonio no es la lubricidad; es mucho más peligroso, es el movimiento infinito, incesante e interminable, su locura de escribir diciéndolo todo en un solipsismo afectivo desde esa «patología aislacionista» nombrada así por Simone de Beauvoir en su célebre *¿Hay que matar a Sade?*. Aspiración nihilizadora por el retorno a una pureza originaria. Eso que quiere Antígona, la ley sin límites, la ley soberana, la ley que desborda, que supera el límite, su pureza.

Sade cambia su contingencia en necesidad, de manera que el criminal proyecta en el otro su propia aniquilación junto a la del universo.

La empresa kantiana transforma la ley natural en autonomía. El principio kantiano ordena obrar siempre según la propia voluntad entendida como voluntad universalmente legisladora.

En el contexto político de Sade se vuelve a representar los términos de la estructura de la escena trágica de Sófocles; la Revolución quiere instaurar la «fraternidad» y la «igualdad de los hijos» de la «madre patria».

*Pathos* del encarcelamiento y de la impotencia que nos remite a la esencia de la palabra enterrar. Ahora bien, enterrar significa colocar bajo tierra. Y, ¿quién es la tierra, si no la «madre tierra»? Pero sólo se entierra a condición de estar muerto. Situación extrema de las primeras aguas, de la primera tierra nutricia, primera envoltura, primer cuerpo proscripto por la ley, que se sacrifica para convertirlo en materia del lenguaje. Cuerpo a cuerpo con la madre, un deseo puro que es la ley moral de Antígona. Una ley inscrita sobre el sacrificio y el asesinato del objeto.

También para Sade la pureza es destrucción: «No puedo no desear la pureza, pero al mismo tiempo soy impuro porque quiero gozar de la ingozable pureza».

El imperativo categórico de Kant es una forma pura, una ley privada de su objeto, un imperativo como tal.

## Bella, Bella, ve...ella

«...sin márgenes

como la dolorosa imagen del ciego»

Ora Serrata Retinae. de Valerio Magrelli

Lo bello, el señuelo y el ultraje; la zona de brillo y esplendor. Antígona, la heroína, no conoce ni la compasión ni el temor, es *omós*- inflexible. Y sólo los mártires pueden no tener ni compasión ni temor. El verso 98 de la obra de Sófocles dice: «Pues bien, cuando ya no pueda, entonces me habré detenido».

La fría Antígona es calificada por Creonte en los versos 639 como «helado abrazo de una mujer malvada». Y el ultraje es ir más allá, ella calcula un fuera de todo cálculo: «Y si muero antes de tiempo, a esto le llamo yo ganancia».

De manera tal que el efecto de lo bello resulta de la relación del héroe con el límite cuando desea lo imposible.

La belleza de ver, de ver lo bello; del horror de ver paga Edipo su precio. Así, Edipo quiere ver, saber lo que hay más allá de la satisfacción de su deseo. El neurótico llama al padre para no pagar con el precio de perder los ojos, lo llama para su castración. Edipo no llama, no tiene a quien llamar; y su hija no podría invocar a su medio- hermano ya que, en realidad, es ella quien lo guía en su ceguera por Colona. Sin la vacilación de la angustia, ni la piedad de la culpa; sólo Antígona podría acompañar el destino de su padre y no Ismene (la que sí teme y vacila). Y cumple así con la ley de su destino. La belleza indica el

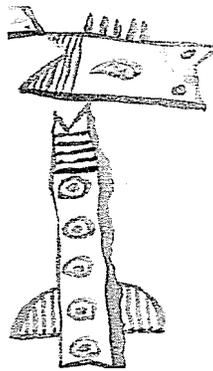
lugar del deseo en tanto deseo de nada.

Antígona no es poeta, no tiene una «sensación anticipada de la aflicción que habría de ocasionar el aniquilamiento de lo bello» (*Lo Perecedero* de Freud). Ella no es poeta, ella no «siente inhibido su goce». Ella es una heroína, ella goza de lo bello y no sustituye el objeto perdido, ya que nunca lo pierde.

La relación a la caducidad del objeto le da a la imagen función de velo y de bello. La medida de la belleza la da la carga de absoluto. Y, en ese sentido, produce el enceguecimiento por fascinación. Así, como dice el dramaturgo francés Koltès «la belleza es como el sol, cuanto más caliente, más hace crecer un desierto alrededor de uno».

Siguiendo la lengua de Freud, *das Schöne* es lo bello, mientras que el verbo *schönen* significa clarificar; vocablo homólogo de *scheinen* (brillar). De manera tal que *Schein* se contrapone a *Sein* (la apariencia- el ser). Lo que parece es aquello que brilla, lo que un resplandor hace ver; lo aparente, lo simulado se nos revela por una luz y su semblante consiste en esa ilusión que enceguece. El lado conmovedor de la belleza, recuerda Lacan, consiste en cierta confusión o más bien en una ceguera esencial. Platón equipara lo bello con lo bueno y nombra a ambos en el campo de lo verdadero.

Más allá de las barreras del Bien, lo Bello y lo Verdadero, Antígona es la imagen de la pasión. Pasión, o las distintas formas de decir sacrificio o suplicio ante lo irrenunciable: el ir más allá. Sin ninguna piedad respecto a sí misma, la tragedia es la puesta en escena del pathos del corte. Hija de la pasión paterna; pasión que como tal, tiene como fondo una pasividad que requiere de la reivindicación de la hija para ser saldada. Una reivindicación como hija que tiene como finalidad hacerse nacer.



## Notas sobre un decadentista japonés

Por Marta B. Ferrari

*“Es más fácil vencer a un bandido en las montañas  
que vencer el mal en tu corazón”.*

Wang Yang-ming  
(siglo XV)

Junichirô Tanizaki (Tokio, 1896-1965) fue no sólo autor de novelas, sino también de cuentos, obras dramáticas y ensayos. Obtuvo el Premio Imperial de Literatura en 1949 y en 1964 fue el primer escritor japonés miembro de la Academia e Instituto norteamericano de las Artes y las Letras. Yasunari Kawabata, el primer Premio Nobel japonés y Kimitake Hiraoka (más conocido como Yukio Mishima) fueron algunos de los tantos devotos lectores de su obra. La primera etapa de su producción, representada por *Hay quien prefiere las ortigas* (1928)<sup>1</sup> está dominada todavía por un estilo narrativo ortodoxo y objetivo en las descripciones y los diálogos, pero a partir de allí comienza a experimentar con el «ensayo-ficción» o la «novela-ensayo», un peculiar género híbrido. Como traductor de Stendhal que fue, Tanizaki tomó de éste el clásico recurso narrativo que tan productivamente empleara Henri Beyle en sus *Crónicas italianas*, el de las fuentes pseudo históricas, los manuscritos traducidos por algún ignoto copista, las versiones poco fiables y las confidenciales (completamente apócrifas en su caso) para dar cuenta de una historia en la que personajes y acontecimientos ficcionales suelen convivir pacíficamente con auténticos (históricos) señores feudales.

Marginando la historia y la autobiografía, Tanizaki opta por los mundos imaginarios. En 1926 escribía: «Últimamente he adquirido una mala costumbre: me resisto a leer o escribir cualquier cosa que parta de hechos reales o que sea siquiera realista (...). En general leo cosas que no guardan ninguna relación con el presente» (Tanizaki, 9)<sup>2</sup>. Ni la realidad presente ni la realidad pasada. Tampoco en las narraciones japonesas tradicionales encuentra Tanizaki la inspiración suficiente para desarrollar sus historias. En ellas reconoce la excesiva incidencia de la ortodoxia confuciana<sup>3</sup> que volvía chata y en extremo didáctica la literatura japonesa de aquella época: «Jamás sabremos cuántos

genios perdió la llamada literatura ligera, por culpa de la idea, muy difundida en el período feudal, de que las novelas y el teatro sólo servían para esparcimiento de mujeres y niños, y no eran entretenimiento adecuado para los samurai» (Tanizaki, 10), declaraba en 1931.

Narraciones como *Arrurruz* (1930) y *La historia secreta del señor de Musashi* (1931-1932) son muestra suficiente de lo dicho hasta aquí. Poco antes de escribir la segunda de estas narraciones confesaba: «Mi aspiración ha sido recrear la psicología de las mujeres japonesas del período feudal tal como eran (...). Aun una mujer que parecía casta y pura sentía sin duda un amor inmoral, no percibido por los demás: los celos, el odio, la crueldad y otras pasiones depravadas tuvieron que haber rozado su corazón. Pero es muy difícil retratar convincentemente a una mujer que jamás exteriorizaba tales sentimientos, cuya vida transcurría totalmente en su interior» (Tanizaki, 11):

En *La historia secreta del señor de Musashi* su autor se propone desidealizar a los héroes nacionales. Despojándolos de su ascética armadura, derribándolos de sus bien ganados pedestales, Tanizaki nos acerca a unos seres de carne y hueso expuestos en su absoluta fragilidad: señores (emperadores incluidos) perdidamente enamorados de sus jóvenes pajes y por los cuales están dispuestos a sufrir cualquier deshonra, secretas «aberraciones» privadas jamás consignadas por la historia oficial. La escritura de Junichirō Tanizaki se erige como un discurso contrahegemónico, narrando desde los márgenes de la historia y asumiendo constantemente la posibilidad del error. La escritura avanza guiada por una voz enunciativa muy próxima a la materia narrada, que despliega una mirada piadosa y comprensiva, aunque no exenta de sutil ironía: «Me sentí muy cerca de él cuando descubrí que lo consumía una pasión obsesiva» (Tanizaki, 16) declara el narrador respecto del protagonista y, a continuación nos alerta con fingida inocencia: «Podrían contarse muchas historias extrañas sobre la vida sexual de hombres consagrados por la historia como héroes valerosos. Sus costumbres, incluidas la pederastia y el sadismo, derivaban del modo de vida del guerrero y no debemos censurarlas con excesiva rudeza.»

A pesar de que el narrador se basa en dos testimonios altamente fraudulentos: «El sueño de una noche», de la Monja Myokaku, sobre la que se pregunta: «Pero ¿qué razones tendría una monja con nada que hacer salvo rezarle al Buda para redactar esas memorias?» (17) y «Las Confesiones» de Doami, el leal y astuto servidor del Señor de Musashi, a pesar de esto, decía, el autor reclama para sí, el derecho a la credibilidad y para su narración el estatuto de historia. Los suyos son hombres y mujeres que sucumben una y otra vez a la tentación, al pecado, a la lujuria, seres que viven en sus paraísos secretos y que se dejan vencer por sus pasiones y sus obsesiones más oscuras.

Este carácter «nocturno» que exhiben muchas de las ficciones orientales fue, luego, denunciado por Yukio Mishima en carta del 15 de abril de 1946 a Yasunari Kawabata: «No se necesita el *Elogio de la sombra* de Tanizaki para saber que el Japón ha sido siempre, al pie del continente asiático, una llanura envuelta por la inmensidad de la noche, y así como el «twilight» ha sido privilegiado por cierto escritor irlandés, así es esta noche de contornos vagos y tenues (...), esta noche semejante a una playa, la que ha albergado entre nosotros tantas historias curiosas y fantásticas».<sup>4</sup>

*La historia secreta del señor de Musashi*, ambientada en el siglo XVI, gira en torno de las obsesiones sexuales de un joven guerrero hijo de samurai, Terukatsu, y su morbosa atracción por las cabezas cortadas de sus enemigos, especialmente por las llamadas «cabezas femeninas», es decir, por aquellas que tenían la nariz cercenada. El descubrimiento que realiza el protagonista con sólo 12 años -en un cuarto que huele a incienso y sangre, con la sola iluminación de dos lámparas, cinco jóvenes mujeres se dedican a lavar, maquillar, peinar, acicalar en suma, las cabezas de los enemigos caídos en la batalla- supone para él la pérdida de la inocencia juvenil y, al mismo tiempo, el descubrimiento de un motivo de atracción (primero simple emoción y asombro, luego embriaguez, éxtasis y excitación sexual) tan irrefrenable que terminará convirtiéndose en el centro y sentido mismo de su vida.

El gusto por la descripción detallista, el refinamiento y la sofisticación que tan bien define al estilo de la decadencia es dable observarlo al comienzo mismo de esta novela en el extenso apartado del Libro I subtítulo precisamente: «Acerca de la armadura de Terukatsu, señor de Musashi, y el retrato de Shosetsuin». Leamos sólo un breve pasaje:

«Con sus mejillas carnosas y su mandíbula fuerte y cuadrada, no es por cierto un hombre feo, aunque los ojos, la nariz y la boca son desproporcionadamente grandes. (...) Los ojos muy abiertos y enérgicos, brillan con furia bajo el pico del yelmo. Entre los ojos, sobre la nariz, hay un pequeño bulto carnoso, cortado horizontalmente por una grieta profunda que lo asemeja a una diminuta segunda nariz. (...) Pero quien conozca las debilidades del señor y haya aprendido los secretos de su vida sexual detectará (¿o es sólo el poder de la sugestión?) cierta angustia detrás de la imponente fachada -la turbulencia del alma del señor oculta detrás de una armadura terrible- y la imagen pronto se teñirá de una inefable melancolía». (21)

La minuciosa descripción de ambos retratos, en la que se entrecruza el discurso literario con el pictórico y el dato histórico, nos recuerda la definición que Théophile Gautier diera del estilo decadentista:

«un estilo ingenioso, complicado, lleno de matices y de investigación, que toma colores de todas las paletas y notas de todos los teclados, que lucha

por poner en pensamiento lo más inexpresable, lo que es vago y fugaz en el perfil de las formas, que escucha para traducirlas las sutiles confesiones de la neurosis, las agónicas confesiones de la pasión que surge depravada, y las extrañas alucinaciones de la obsesión que se está convirtiendo en locura». (Calinescu, 162)

Y se emparenta, asimismo, con la respuesta que Nietzsche diera en *La Voluntad de Poder* a la pregunta: ¿Cuál es la señal de toda decadencia literaria?, cuando se responde: «Que la vida ya no habita en el todo. La palabra se convierte en soberana y salta fuera de la oración, la oración alcanza y oscurece el significado de la página, la página toma vida a expensas del todo -el todo ya no es un todo. Pero este es el símil de todo estilo de decadencia: siempre la anarquía de los átomos, la disgregación de la voluntad». Una estética, entonces, que rehúsa todo principio de autoridad tradicional, toda unidad, jerarquía u objetividad.

En esta voluntad de hacer retroceder permanentemente los límites del discurso coexiste un afán por demoler las fronteras entre las artes, de un modo similar a como lo pensaron los modernistas de fines del XIX.

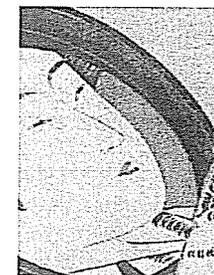
El concepto de «decadentismo», en tanto categoría histórica y estética -¿es la cultura artística de un período de crisis y decadencia, necesariamente decadente?-, se ha ido complejizando paulatinamente a lo largo de todo el siglo XX hasta llegar, en ocasiones, a transformarse en el equivalente mismo de la noción de modernidad. Un fenómeno tan amplio y tan complejo como el romanticismo, el modernismo o el arte de vanguardia. En la novela que nos ocupa, este cierre de puertas a la historia y la biografía (es decir, a la realidad pasada y presente) se corresponde, como vemos, con el paralelo rescate de la mirada interior, con la morosa pintura de sus pasiones secretas y sus aberraciones privadas. Es en este punto donde de manera más visible la estética de Tanizaki roza con el decadentismo entendido como cultura de la subjetividad y retórica de la provocación, con su voluntad de espantar al burgués a través de esa suerte de «patología estética» o, en palabras de su más vehemente destructor, Benedetto Croce, de esa «perversidad o pecado estético» que fue, a su juicio, el arte decadente.

Matei Calinescu en su estudio sobre la decadencia señala a propósito del personaje de la novela *A rebours*, de Huysman<sup>5</sup>, algo que convendría igualmente al Señor de Musashi:

«Des Essaintes no está realmente intentando aislarse de la naturaleza; sería más correcto decir que sus actitudes están dictadas por su ardiente deseo de frustrar, castigar y, finalmente, humillar a la naturaleza. Su esteticismo no es un escape sino una violación perpetua de la naturaleza. Su culto de la artificialidad es un culto de lo perverso. El esteta total se congratulará, por

tanto, cuando sea capaz de desviar la naturaleza exterior o interior de sus normas o leyes. Atraído por todo lo que sea aberrante, su imaginación explorará voluptuosamente el reino de lo anormal en busca de una belleza, que, se supone, es antinatural y totalmente nueva.» (170) Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991.

Como en *La casa de las bellas durmientes* de Kawabata, como en *El pabellón de oro* de Mishima, la tensión creada aquí por el contraste vida/muerte, belleza/fealdad, luz/oscuridad, sostiene la trama de la novela: «En ese lugar de cabezas ensangrentadas, esa congregación de muerte, la juventud y lozanía de la muchacha sobresalía vívidamente. En contraste con las cabezas cenicientas, es probable que sus mejillas rosadas y regordetas parecieran aun más vivas» (39). Una vez más, la voluptuosidad del mal, la alegría del descenso, la crueldad ingenua que opone sonrisa a rictus mortal, la tentación del abismo, esa estética tan bien representada en occidente por los llamados -con mayor o menor acierto- «escritores malditos», Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Sade, Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire -«Pero yo digo: la voluptuosidad única y suprema del amor estriba en la certidumbre de hacer el mal»<sup>6</sup>-, ha encontrado, en las letras orientales, uno de los modos más intensos, originales y eficaces de expresión.



## El elogio de la sombra

*Este clásico ensayo del novelista Junichirô Tanizaki, compuesto en 1933, constituye una curiosa muestra de la escritura, gustos y pensamiento de este singular autor japonés. La fluidez de su escritura, casi en diálogo abierto con el lector al que apela en reiteradas ocasiones, va tocando tangencialmente una serie de hitos que irán sustentando la tesis del libro. Tanizaki parte de la radical oposición oriente/occidente para postular, en primer lugar, la defensa de la «adaptación» (a la naturaleza, a la necesidad y al espíritu japonés) frente a la «adopción» sin matices, de lo extranjero. Este azaroso recorrido que aúna indisolublemente la categoría de lo bello y del misterioso refinamiento oriental al claroscuro y lo crepuscular, irá dando cuenta, en su deriva, de la sombría arquitectura japonesa, del color profundo de sus lacas, de los oscuros trajes del teatro nô y hasta del modo de preparar el mejor sushi. Si bien el ensayo concluye con el reconocimiento de que «Japón está irreversiblemente encauzado en las vías de la cultura occidental» (94), su escritura se propone, sin embargo, como un modo de resistencia frente a tal comprobación histórica y la finalidad del libro es, según declara su autor: «resucitar, al menos en el ámbito de la literatura, ese universo de sombras que estamos disipando... Me gustaría ampliar el alero de ese edificio llamado «literatura», oscurecer sus paredes, hundir en la sombra lo que resulta demasiado visible y despojar su interior de cualquier adorno superfluo. No pretendo que haya que hacer lo mismo en todas las casas. Pero no estaría mal, creo yo, que quedase aunque sólo fuese una de ese tipo. Y para ver cuál puede ser el resultado, voy a apagar mi lámpara eléctrica.» (95). A continuación se transcriben dos pasajes de El elogio de la sombra:*

Siempre que en algún monasterio de Kyoto o de Nara me indican el camino de los retretes, construidos a la manera de antaño, semioscuros y sin embargo de una limpieza meticulosa, experimento intensamente la extraordinaria calidad de la arquitectura japonesa. Un pabellón de té es un lugar encantador, lo admito, pero lo que sí está verdaderamente concebido para la paz del

espíritu son los retretes de estilo japonés. Siempre apartados del edificio principal, están emplazados al abrigo de un bosquecillo de donde nos llega un olor a verdor y a musgo; después de haber atravesado para llegar una galería cubierta, agachado en la penumbra, bañado por la suave luz de los shôji y absorto en tus ensoñaciones, al contemplar el espectáculo del jardín que se despliega desde la ventana, experimentas una emoción imposible de describir. El maestro Sôseki, al parecer, contaba entre los grandes placeres de la existencia el hecho de ir a obrar cada mañana, precisando que era una satisfacción de tipo esencialmente fisiológico; pues bien, para apreciar plenamente este placer, no hay lugar más adecuado que esos retretes de estilo japonés desde donde, al amparo de las sencillas paredes de superficies lisas, puedes contemplar el azul del cielo y el verdor del follaje. Aun a riesgo de repetirme, añadiré que cierto matiz de penumbra, una absoluta limpieza y un silencio tal que el zumbido de un mosquito pueda lastimar el oído son también indispensables.

Cuando me encuentro en dicho lugar me complace escuchar una lluvia suave y regular. Esto me sucede, en particular, en aquellas construcciones características de las provincias orientales donde han colocado a ras del suelo unas aberturas estrechas y largas para echar los desperdicios, de manera que se puede oír, muy cerca, el apaciguante ruido de las gotas que, al caer del alero o de las hojas de los árboles, salpican el pie de las linternas de piedra y empanpan el musgo de las losas antes de que las esponje el suelo. En verdad, tales lugares armonizan con el canto de los insectos, el gorjeo de los pájaros y las noches de luna; es el mejor lugar para gozar de la punzante melancolía de las cosas en cada una de las cuatro estaciones y los antiguos poetas de haiku han debido de encontrar en ellos innumerables temas. Por lo tanto no parece descabellado pretender que es en la construcción de los retretes donde la arquitectura japonesa ha alcanzado el colmo del refinamiento. Nuestros antepasados, que lo poetizaban todo, consiguieron paradójicamente transmutar en un lugar del más exquisito buen gusto aquel cuyo destino en la casa era el más sórdido y, merced a una estrecha asociación con la naturaleza, consiguieron difuminarlo mediante una red de delicadas asociaciones de imágenes. Comparada con la actitud de los occidentales que, deliberadamente, han decidido que el lugar era sucio y ni siquiera debía mencionarse en público, la nuestra es infinitamente más sabia porque hemos penetrado ahí, en verdad, hasta la médula del refinamiento. Los inconvenientes, si hay que encontrar alguno, serían su alejamiento y la consiguiente incomodidad cuando hay que desplazarse hasta ahí en plena noche, además del peligro, en invierno, de resfriarse; no obstante si, para repetir lo que dijo Saitô Ryoku «el refinamiento es frío», el hecho de que en esos lugares reine un frío igual al que reina al aire libre sería un atractivo suplementario. Me desagrada soberanamente que en los cuartos de baño de

estilo occidental de los hoteles, lleguen incluso a poner calefacción central. (p.14-17)

Una vajilla de cerámica no es nada desdeñable, es cierto, pero a las cerámicas les faltan las cualidades de sombra y profundidad de las lacas. Son pesadas y frías al tacto; permeables al calor, no sirven para los alimentos calientes; además, el menor golpe les saca un ruido seco, mientras que las lacas, ligeras y suaves al tacto, no lastiman el oído. Cuando sostengo en el hueco de mi mano un cuenco de sopa, nada me resulta más agradable que la sensación de pesadez líquida, de vivida tibieza que experimenta mi palma. Es una impresión análoga a la que produce al tacto la carne elástica de un recién nacido.

Todas éstas son buenas razones para explicar por qué se sigue sirviendo hoy en día la sopa en un cuenco de laca, pues un recipiente de cerámica está muy lejos de dar satisfacciones comparables. Y sobre todo porque, en cuanto levantas la tapa el líquido encerrado en la cerámica te revela inmediatamente su cuerpo y su color. En cambio, desde que destapas un cuenco de laca hasta que te lo llevas a la boca, experimentas el placer de contemplar en sus profundidades oscuras un líquido cuyo color apenas se distingue del color del continente y que se estanca, silencioso, en el fondo. Imposible discernir la naturaleza de lo que hay en las tinieblas del cuenco pero tu mano percibe una lenta oscilación fluida, una ligera exudación que cubre los bordes del cuenco y que dice que hay un vapor y el perfume que exhala dicho vapor ofrece un sutil anticipo del sabor del líquido antes de que te llene la boca. ¡Qué placer ese instante, qué diferente del que experimentas ante una sopa presentada en un plato plano y blancuzco de estilo occidental! No resulta muy exagerado afirmar que es un placer de naturaleza mística, con un ligero saborcillo zen. (p.37-38)

de Junichirô Tanizaki. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 1994. Traducción de Julia Escobar.

<sup>1</sup> También traducida como *El gusto de las ortigas*. Tanizaki es, quizá, más conocido para el lector occidental por algunas de sus obras llevadas al cine, como la novela erótica, *La llave*, dirigida por Tinto Brass.

<sup>2</sup> La numeración de las páginas corresponde en todos los casos a la siguiente edición: Tanizaki, Junichiro (1984). *La historia secreta del señor de Musashi* y Arrurruz. Bs.As., Sudamericana

<sup>3</sup> El pensamiento y la vida de Confucio, su propósito de vivir como correspondía a un «Hombre Virtuoso», rigió no sólo el código político y religioso de gran parte de Oriente, sino también y especialmente, el código moral. Esta armonización entre la personalidad y el orden social se obtenía mediante el respeto a los buenos ejemplos de sus mayores y

a la sabiduría de los antepasados.

<sup>4</sup> El *Elogio de la sombra* al que hace referencia Mishima es un tratado de estética publicado por Tanizaki en 1933 y en el cual su autor se propone demostrar la tesis según la cual en los asiáticos en general, y en los japoneses, en particular, existe «una propensión a buscar la belleza en lo oscuro», «en la pátina del tiempo», algo radicalmente opuesto al gusto occidental por lo diurno. El que sigue es un pasaje ilustrativo del tono del libro en cuestión: «Ya en otra ocasión me habían estropeado el espectáculo de la luna llena: un año quise ir a contemplarla en barca al estanque del monasterio de Suma, en la quinceava noche, así que invité a algunos amigos y llegamos cargados con nuestras provisiones para descubrir que en torno al estanque habían colocado alegres guirnaldas de bombillas eléctricas multicolores: la luna había acudido a la cita, pero era como si ya no existiera. Hechos como éste demuestran el grado de intoxicación al que hemos llegado (...). Se alegrará que peor para los amantes del claro de luna, pero en las casas de citas, los restaurantes, los albergues, los hoteles,iqué derroche de luz eléctrica! Dondequiera que vaya en verano, esta manía me llena de consternación...». Tanizaki, Junichiro, *Elogio de la sombra*. Madrid: Editorial Siruela, 1994. p.82-3. La referencia a «un cierto escritor irlandés» alude posiblemente a W.B. Yeats, algunas de cuyas obras Mishima trató de traducir al japonés.

<sup>5</sup> También Mishima fue un devoto lector de Huysmans. Cfr. las agudas referencias a *La-bas* en *Confesiones de una máscara*. Barcelona: Planeta, 1979. p. 16 y ss.

<sup>6</sup> Baudelaire, Charles. *Diarios Íntimos*. México, Premia Editora, 1980. p. 22.



## Canto ceremonial por un poeta insomne

Rogelio Ramos Signes

Es tradición que los grupos literarios tengan un conductor (una cabeza visible, un buey corneta). Eso tanto puede darse por esfuerzo personal, por casualidad o por mansedumbre del resto. Está, con ligeras variantes, en la historia de los escritores más reconocidos. Jorge Luis Borges siempre aceptó la figura tutelar de Macedonio Fernández y, aunque negó su etapa con los ultraístas españoles, no negó la jefatura de Ramón Gómez de la Serna. Dicen que Gabriel García Márquez se formó a la sombra de las tertulias comandadas por José Félix Fuenmayor (un metafísico de lo rural, autor del maravilloso libro de relatos *La muerte en la calle*).

En casi todo grupo formado por escritores a desarrollar, la poesía es el género literario practicado con mayor asiduidad. Podemos hacer una defensa apasionada de la poesía, argumentando que es una etapa final, propia de la verdadera madurez y síntesis del discurso de los escritores. Pero, por algún motivo banal (cercanía con los sentimientos eróticos, brevedad del texto, miedo al desnudo literario, desconocimiento) es la poesía la que unifica a los integrantes de estos grupos.

No podía ser de otra manera el escenario de Lima en los años 50, ya que ¡vaya verdad de Perogrullo! Perú no es una isla. En torno a una mesa en un bar cualquiera, o en una habitación de estudiantes, o en una tienda de cigarros (como imagina Paul Auster, y añora Ezra Pound), o en las tertulias de un club donde la gente se agrupa para otros fines, se hace presente la literatura, y la poesía es su germen.

Para quienes nos formamos en los años 70, en una Argentina desbordada de románticas ideas políticas (a caballo entre la utopía y el sacrificio), algunos poetas hispanoamericanos eran la síntesis de nuestro espíritu: inspiración, inteligencia y compromiso. Libros escritos por autores bienpensantes (premiados por Casa de las Américas, y editados por el Centro Editor de América Latina o por Ediciones de la Flor) ocuparon el lugar más querido en nuestra biblioteca, y la mayor cantidad de horas en nuestras manos. Así sucedió con los libros del boliviano Pedro Shimose, del argentino César Fernández

Moreno y del peruano Antonio Cisneros. Su *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* fue un clásico indiscutido en nuestra estima intelectual. Asumo mi devoción de entonces, la lectura crítica de años posteriores, y mi escepticismo actual (así son las historias personales y colectivas en estos países).

Por lo visto, tanto Cisneros como otros poetas de entonces, también concurren con asiduidad a esos corrillos literarios y también bebieron allí el agua de la que luego harían su obra premiada y difundida. Pero ¡oh sorpresa! con los años comienzan a develarse algunas incógnitas, como cuando en una larga ecuación (paso a paso) se despejan los componentes herméticos.

Manuel Scorza, fantástico narrador peruano, autor de novelas ampliamente conocidas (*Redoble por Rancas*, *Historia de Garabombo el invisible*, *El jinete insomne*, *Cantar de Agapito Robles*, *La danza inmóvil*, *La tumba del relámpago*) también escribió poesía, y su poesía circuló generosamente por esos grupos ya descriptos. Y como todos sabemos cómo son esas situaciones, esas épocas y esas circunstancias, y como los textos van y vienen, de mano en mano, sin pretensiones de publicación (o con la publicación como una meta enclavada en un horizonte demasiado lejano), algunas cosas quedan en el camino. Y como quedan en el camino, alguien las encuentra; y así vuelve a cumplirse la premisa de Lavoisier acerca de que nada se pierde, sino que todo se transforma. Hasta se transforma en obra de otros autores.

Scorza fue un hombre de una envidiable cultura, que se convirtió casi sin darse cuenta (según la editora María Oscos) en el más importante portavoz del campesinado peruano. Paralelamente también fue un narrador reconocido, con ediciones de muchos miles de ejemplares, excelentes críticas, pero curiosamente emparentado con el *cinvento*? del boom latinoamericano. Scorza falleció en un accidente de avión (a los 55 años, en 1983), un minuto antes de aterrizar en Madrid, junto a los escritores Ángel Rama, Martha Traba y Jorge Ibargüengoitia (autor de *Los relámpagos de agosto* y *Las muertas*, entre otras novelas). Lo que pocos sabían, en esta parte del mundo, es que Manuel Scorza también había escrito poesía. Pero Scorza no era un recién llegado a la lírica. En 1949, por cuestiones políticas, debió partir a México. Allí obtuvo tres primeros premios en los Juegos Florales de Poesía. Varios años después, de regreso en Perú, promovió ediciones populares de libros de esa especialidad.

En una suerte de antología titulada *El vals de los reptiles*, en el año 1970, Scorza escribe una breve aclaración desde París. Allí hace mención a diferentes libros y a sus fechas de edición (1961 y 1965) y concluye: «Estas fechas importan porque algunos de estos poemas, sobradamente conocidos por ciertos poetas que perpetraron su lectura privada, fueron luego parafraseados y coronados en algunos certámenes continentales. Y no está bien que el

hijo nazca antes que el padre». Aunque no da nombres, el comentario no puede ser más certero; y si nos tomamos el trabajo de releer los *Comentarios reales* de Cisneros, y el *Canto ceremonial* también, comprenderemos de qué estaba hablando Scorza.

Lo cierto es que el tiempo ha pasado, que las novelas de Manuel Scorza no han envejecido como otras del presunto boom, que Antonio Cisneros escribió otros libros notables (*Como higuera en un campo de golf*, *El libro de Dios y de los húngaros*, *La crónica del Niño Jesús de Chilca*, *Monólogo de la casta Susana*, *Las inmensas preguntas celestes*), y que este texto mío, que sólo debía ser un recuerdo al poeta Manuel Scorza, que sobrevivía bajo el inmenso andamiaje de un narrador inolvidable, ha llegado a su fin.

*Un poema de Manuel Scorza*

## Déborah (VI)

Si algún día, en tu barbuda torre, en tu país baldado,  
oyes jadear las hélices del odio, comprenderás  
que no he mentido.

Idolatré tu rostro azul, tus ojos viciosos,  
tu barriga hinchada de hongos mortales.

No reniego haberte visto entre los cánticos de carbón  
de los lunáticos, de la peste anunciando el reino  
deslumbrante.

Era verano. Te descolgaste de los campanarios  
-era un escamoso día de verano- emergiste  
entre las algas gritando.

Yo chillé de alegría. Hacía muchos meses que me negabas  
tus besos: ebrio de gloria arrastré de los cabellos  
a la pobre tarde.

En aquella gruta fuimos felices y los paseantes  
palidecieron cuando Déborah y yo, dulcemente  
abrazados, cruzamos las islas. Las bandadas  
llevaban a cuestas nuestros mantos.

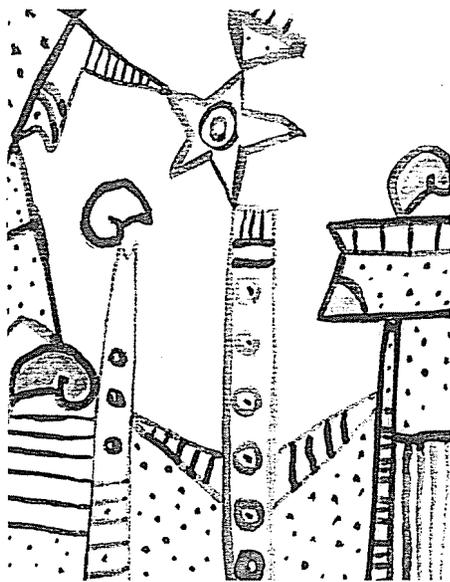
Déborah: tuve que partir.

Déborah: la tempestad tiene ojos centelleantes,  
mi corazón padece en tu isla blanca.

Déborah: yo sé que me oyes, yo sé que en tu guarida  
escuchas el silbido amarillo de nuestra inolvidable  
cobra y luego sollozas y después el olvido.

## Un adiós (provisorio) a Nicandro Pereyra

por Rodolfo Alonso



Un jueves primero de marzo del 2001, a la una y media de la madrugada, se nos murió en su casa porteña un legendario argentino del Norte, Nicandro Pereyra. Había nacido en la entrañable Santiago del Estero, el mismo año fatídico en que se abatió sobre Europa la primera guerra mundial.

Pero se radicó desde muy pequeño en Tucumán («He sido niño en Tucumán, y ahí me hice hombre», decía en un reportaje de 1967), y aunque nunca dejó de sentirse raigalmente ligado al terruño donde vio la luz, no es menos cierto que en Tucumán lo alcanzaron los acontecimientos fundacionales

de su vida. Allí lanzó en mayo de 1943 el primer número de su hoja literaria *Tuco*, que de algún modo se entrevera para él (según la misma entrevista), con el nacimiento, un año después, de aquel hondo y fecundo movimiento de *La Carpa*, que iba a despertar las potencialidades hasta ese momento acaso amodorradas de la poesía y la cultura toda de nuestro Noroeste.

En esos tiempos de siembra y de aventura, junto a personalidades luego tan relevantes como María Adela Agudo, Raúl Galán, Manuel J. Castilla, Julio Ardiles Gray, Raúl Aráoz Anzoátegui, y otros amigos como Sara San Martín, Omar Estrella, Eduardo Joubin Colombes, Julio Víctor Posse o su recordada Alba Marina Manzó, entre otros, su domicilio tucumano de Suipacha 484 fue uno de los distintos puntos de encuentro en «*que intercambiamos ideas y vidas*». ¿Cómo asombrarse entonces de que Tucumán aparezca explícitamente aludida en varios de sus títulos: *Primera zafra* (1949), *Coplas del cañaverá* (1952), *¡Tucumán, Tucumán!* (1981). ¿Pero cómo olvidar, tampoco, y siempre al mismo tiempo, que el último libro publicado, ien el año 2000!, por quien ya había sabido presentarse cabalmente («*¿Por qué seré tucumano / siendo que soy santiagueño?*»), fuera nada menos que *La Mama Antula*, esa silipiqueña memorable, singular figura colonial que todavía perdura en el imaginario de sus comprovincianos?

Tal vez con fingida inocencia, Borges se preguntaba alguna vez: «*¿Qué morirá conmigo?*». Para contestarse de inmediato, como al pasar, tras otras dos bellas enumeraciones de momentos imborrables: «*la voz de Macedonio Fernández*». Junto con la memoria viva de Nicandro Pereyra se han ido, sin duda, momentos esenciales del arte y la cultura nacional y regional. Pero nos queda su palabra. Y es allí donde podemos sentirlo renacer y, con él, renacernos.

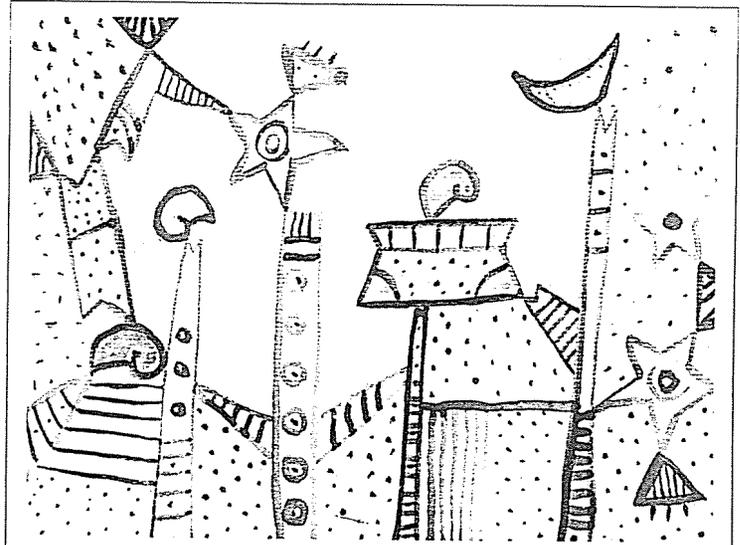
La primera impresión (inusitada en estos tiempos) que hoy produce releer su poesía, es bien de gozo. No sólo por reencontrarnos allí con el viejo don de lenguas, con un *oído* capaz de convertir a su lenguaje en instrumento flexible y armonioso, de buena ley. Sino también porque lo que Nicandro Pereyra manifiesta a lo largo de su entera existencia, y casi desde sus primeros pasos, es un legítimo señorío del lenguaje, la presencia -latente, tocante- de una palabra encarnada, hecha evidencia, vigente, donde alientan a la vez los altos dominios que alcanzó nuestro idioma en los gloriosos tiempos del Siglo de Oro español («*Que tibia vienes, sombría*»), junto con los veneros más límpidos y activos de nuestras tradiciones populares argentinas.

Allí relumbran, dentro de una corriente por lo general sostenida con honradez, esos cabales momentos en que cada lector capaz vendrá a sentirse íntimamente, personalmente convocado. Para mi gusto, si se me permite, no es

tal el caso de las piezas más ambiciosas, más programáticas diría, sino precisamente el tramo corto, aquel que aparenta fluir de improviso, al paso, allí donde el decir se cuaja en su instante preciso, el más revelador y el más intenso, no por casualidad ligado en forma sentida con las más arraigadas experiencias (de infancia y suelo, por ejemplo) del autor. Son piezas donde, lo que tampoco ha de ser casual, el lenguaje se vuelve inescindiblemente uno con su decir -tonada incluida- y lo que dice, con su belleza y con el acontecer que tal vez le dio origen, que fue su desencadenante, pero todo sublimado en la carne viva del poema logrado, palpable. Y que no necesita, claro que sólo en apariencia, ni complicaciones ni alambicamientos para alcanzar al mismo tiempo la gravedad y la gracia. Como en esas cristalinas *Coplas del mocito*, a la vez leves e indelebles: «Cuando el lapacho venga / rosa y rosado / me hallarás en el río / con mi caballo. // Cuando la zafra llegue / con las vidalas, / verdes serán tus ojos / como las cañas. // Al galope, al galope, / viene el mocito / con la guitarra negra / y el pañuelito.»

Suntuosidad de lo ineludiblemente imprescindible, lujos de algún recato, sensualidad bien asentada en un pudor, esta riqueza -que no es sólo verbal- sabe de dónde viene (el mismo autor lo dice, claramente: «*Verlaine, Heine, Gil Vicente, Antonio Machado, Lorca*»). Y también sabe qué la sustenta: «una ley de candor». Cuando no, y bien flagrante: «*la inocencia de los olvidados*», si es que no el puro furor a que obliga la injusticia. ¿Qué más necesita «*quien se alumbra de lluvias*»? ¿Qué más, aquel que supo sentirse, y decirse, tan milagrosamente hecho verbo a la vez en su lengua y en su medio, nada menos que «*orillitas del temblor*»?

Cuando figuras de este porte resultan silenciadas o, lo que aún es peor, ninguneadas en su propio contexto, lo que anda mal no son ellos, que han dejado abiertos y disponibles todos sus tesoros, sino la sociedad en que se insertan. Y cuyo olímpico, progresivo desprecio por los más altos valores de la cultura y del espíritu, no es más que el síntoma flagrante de su propia decadencia. Pero voces como la de Nicandro Pereyra seguirán estando siempre allí, ofrecidas, nutrientes, generosas, para cuando las sociedades se despierten.



## El Otro Lado

Entrevista a Leonard Schwartz

## Entrevista a Leonard Schwartz

por Mercedes Roffé\*

1. Desde la ya legendaria antología de Donald Allen, *The New American Poetry* (1960), en la que Allen describió la escena de la poesía estadounidense de entonces a partir de cinco grupos - los poetas de San Francisco, los de Black Mountain, los Beats, la New York School y un quinto grupo, menos definido, con poetas como Gary Snyder y Michael McClure -no parece haber habido un esfuerzo similar por describir la escena poética norteamericana de las dos últimas décadas. En el prólogo a tu antología *Primary Trouble* (1996) ampliabas esas líneas delineadas por Allen para dar cuenta de algunas de las poéticas más distintivas de los noventa. ¿Te sigue resultando vigente esa descripción? ¿Cómo describirías esas tendencias ahora?

Creo que es una pregunta compleja. Es verdad que los críticos y los poetas de los años 90 nunca delinearón un panorama tan reconocible como el que se presenta en *The New American Poetry*. Pero tampoco estoy seguro de que hubiera sido deseable hacerlo. La verdad es que Donald Allen, en esa magnífica antología, más o menos creó esas categorías por sí solo. La gran mayoría de los poetas de esa época dicen que no sabían que eran parte de esos grupos. Esa ficción cobró vida propia. ¿Qué es lo que hace a Phillip Whalen parte del grupo Beat y a Gary Snyder no? Es totalmente arbitrario. Aún nadie ha creado esas categorías para nosotros. Lo que quiere decir que todo permanece aún subterráneo, *underground*, no fetichizado. Y eso tal vez sea un acierto. Por supuesto, yo no quería crear ese tipo de categorías en *Primary Trouble*; la intención era mostrar una riqueza más allá de cualquier clasificación, sobre y en contra de lo que veía como la hegemonía sobre cualquier forma de innovación que se autoadjudicaban los Language Poets, un grupo rígidamente categorizado que surgió en los 80. También es cierto que en su momento los Beats tuvieron un gran éxito después del juicio por obscenidad a Ginsberg y que *The New American Poetry* se vendió muchísimo. Pero seguramente nada por el estilo ocurrirá con los poetas de nuestra generación, lo que también implica cierta libertad.

2. ¿Te parece que, aun no existiendo ese «mapeo», los poetas sí se sienten parte de algún grupo? ¿O dirías que, si hay afinidades, se derivan más bien de sus obras?

Como te digo, no creo que hoy en día los poetas se vean a sí mismos como

parte de grupos. Algunos amigos aquí, otros amigos allá. Pero la cultura está mucho más fragmentada y también mucho más dispersa, extendida, que unas décadas atrás. Por supuesto, Nueva York y San Francisco siguen siendo centros importantes. Pero gracias al Internet, estamos más cerca -y a la vez más alejados- unos de otros.

3. Compartimos el interés por la poesía experimental, *avant-garde* y definitivamente anti-académica. Sin embargo, hay un fenómeno que me llama la atención, que afecta a poetas no necesariamente en esa línea, y que es el lugar que tienen hoy aquellos poetas que en los setenta y ochenta se mostraron comprometidos con lo que se llamó «poética de resistencia»? Obviamente, contribuyeron a abrirle el camino a un número importante de nuevas voces, en su mayoría minoritarias, alternativas. Tal vez no fueran formalmente muy radicales, pero no hay duda de que hicieron una contribución importante en lo que respecta a ampliar el universo de representaciones posibles. ¿Por qué crees que se los ha relegado hoy a un lugar tan secundario, hasta asociarlos casi a lo que yo llamaría «la rama conservadora» de la poesía actual estadounidense? ¿Te parece que esos reclamos de innovación -tan rígidamente entendida- de los Language Poets, a los que hacías mención, pudieron tener parte en ese proceso? ¿Por qué será que la conciliación de contribuciones radicalmente distintas suele llegar siempre un poco demasiado tarde?

Es verdad: las poéticas de resistencia han sido marginalizadas. Se podrían mencionar libros específicos, como el de Paul Hoover, la *Norton Anthology of Post-Modern Poetry*, que les prodigó a esos poetas algún tipo de «salvación institucional». Pero es sólo un libro. El panorama general es mucho más sombrío. Hoy en día, los talleres de escritura creativa son toda una industria en las universidades de los Estados Unidos y los modelos más fáciles de imitar y de enseñar-todos los que tienen que ver con la llamada «voz personal», con el individualismo burgués, con la transparencia de la lengua- son los privilegiados. Aun así, hay espacios más abiertos, algún que otro intersticio, algunos nichos por llenar... Hay una cierta economía poética en este país, y la poética de resistencia tiene su lugar en ella; pero siempre así, en tanto forma de resistencia.

4. En un artículo que escribiste sobre Robert Duncan y sus herederos, trazabas una línea desde Duncan hasta Michael Palmer, y mencionabas poetas como Eleni Sikelianos y Joseph Donahue. ¿Cómo resumirías esa estética?

Hay un concepto de vanguardia que insiste en comenzar haciendo *tabla rasa*, aniquilando todo lo que viene antes y volviendo a empezar de cero. Hay otro tipo de estética vanguardista que ve lo arcaico como infinitamente renova-

ble, que insiste en la contradicción entre lo arcaico y lo post-moderno como condición en la que opera la poesía. Robert Duncan es el mejor ejemplo de esta estética. La memoria poética es un depósito riquísimo de lengua e imágenes, y seríamos autodestructivos si lo ignoráramos, especialmente en un momento en que la mayor parte de la lengua que nos rodea está tan comercializada. Aquello que está más lejos en el tiempo nos distancia de lo inmediato, y es así que la poesía logra mayor alcance. Allen Ginsberg siempre insistió en que una vez fue visitado por el espíritu de William Blake... ¡Dichoso de él! A Duncan lo visitaba la voz de Dante cada vez que abría la *Divina Comedia*. Palmer, Sikelianos y Donahue, creo, son tres poetas que crean algo nuevo al tiempo que siguen desempeñando la función tradicional del poeta: acceder al otro mundo y dialogar con los muertos.

5. *¿De qué modos dirías que tu generación fue marcada por la obra de sus predecesores?*

No creo que pueda hablar por mi generación. Como ya te dije, nuestra relación como poetas está muy fragmentada. Creo, sin embargo, que la poesía es generacional. El mejor libro sobre este tema es la antología editada por el poeta Mark Wallace, *Telling It Slant: Avant-Garde Poetics of the 1990 's* (University of Alabama Press). En ese libro, Wallace reúne ensayos, artículos y manifiestos de toda una generación de jóvenes poetas, con nuestras respectivas preocupaciones históricas, materiales y, por qué no decirlo, metafísicas. Y sí, algunos de nosotros nos reconocemos como hermanos y hermanas en la poesía.

6. *¿Cómo se establecieron esos contactos? ¿en las aulas? ¿en talleres de poesía? ¿compartiendo actividades o lecturas públicas? ¿a través de la lectura individual? Los poetas ya establecidos que ustedes leían, ¿los orientaron o ayudaron de algún modo?*

Algunos nos conocimos en las clases. También contribuyó el surgimiento de algunas instituciones, como el Programa de Escritura de la Universidad de Brown y el Programa de Poesía de la Universidad del Estado de Nueva York en Buffalo. Por ejemplo, Robert Duncan fue profesor mío. Pero más que nada ayudó el hecho de vivir en Nueva York. Aquí conocí a poetas que me presentaron a otros en actividades del tipo de las que nombraste: lecturas, fiestas, festivales, la vida de la ciudad... Poco a poco vas descubriendo qué o quiénes te interesan, y todo eso te ayuda a darle una dirección a tu propio trabajo. Ésa es la belleza de la gran ciudad. Aunque me parece que no ha sido tan así en los últimos años -con notables excepciones, por supuesto. Debe ser que me estoy volviendo viejo.

7. *¿Cómo describirías las poéticas actuales más afines a tu concepción del poema? ¿a qué poetas nombrarías?*

Últimamente he estado leyendo a Rodrigo Toscano. Su poesía no se parece en nada a la mía -una de las razones por las que me resulta tan estimulante leerla. Descompone la lengua en capas, en oleadas, y esas oleadas son rítmicas y cada cual tien su propia fuerza. Es una combinación de crítica social y Gertrude Stein. Martine Bellen es otra poeta a la que le tengo mucha fe, por el modo en que logra articular las técnicas de la poesía japonesa y del Budismo, a partir de la tradición que comenzó Pound. Su libro *Tales of Murasaki* es maravilloso. Creo que Joseph Donahue es un poeta que lleva a cabo más totalmente la línea poética que más me entusiasma. Su largo poema «Desire» prolonga la poética de San Juan de la Cruz hasta fundirlo con el paisaje urbano del Nueva York contemporáneo. (Precisamente, tengo la suerte de tener conmigo el ejemplar de Frank O'Hara de *The Poems of St. John of the Cross*, traducidos por Roy Campbell.). Sin embargo, la poesía de Donahue nunca se alimenta de anacronismos ni de pasajes enrarecidos con yuxtaposiciones más o menos imposibles. Los mundos chocan y luego se revelan como partes de un todo. Un cuarto poeta y compañero de generación que me gustaría mencionar es Peter Cole. Peter se mudó a Jerusalén hace unos años y allí fundó una editorial llamada Ibis Editions, que publica poesía contemporánea en árabe y en hebreo en traducción al inglés. Él mismo es traductor. Cole pudo crear un espacio, en inglés, en el medio de esa doble tragedia que es Medio Oriente. Las obras que publica son de primer nivel, en términos literarios, pero también son un puente. El suyo es el tipo de proyecto que pienso que los poetas somos especialmente aptos para llevar a cabo. Los mundos colisionan, y nosotros esperamos reintegrarlos a través de algún principio de composición.

8. *Aun viviendo los dos en Nueva York por tanto tiempo, si tuvimos la oportunidad de conocernos fue por tu interés en lo que estamos escribiendo los poetas extranjeros hoy, en esta ciudad -estabas incluso editando un número de The Literary Review, precisamente alrededor de ese tema, que finalmente se publicó bajo el título de Global New York. También co-editaste una antología de poesía rusa contemporánea, y estás en contacto con poetas de China, Bélgica, y de otras lenguas y países, dentro y fuera de los Estados Unidos. ¿Cómo describirías esa escena, al menos como la ves hoy en Nueva York? ¿Te parece que hay un intercambio entre los poetas norteamericanos y la comunidad intelectual internacional radicada aquí? ¿Cómo ves ese diálogo?*

Pienso que para que la poesía sea «de vanguardia» tiene que ser internacional. La verdad, el origen mismo de las poéticas de vanguardia está ligado a la ruptura con diversas formas de nacionalismos, políticos y culturales. Por lo

pronto, estar en Nueva York es desde ya estar en una de las ciudades más internacionales del mundo. Y sin embargo, la comunidad literaria es increíblemente insular, nacionalista. Tal vez porque, como todo el resto de los Estados Unidos, hemos internalizado cierto sentido de privilegio, como lectores y hablantes de inglés y por sentirnos beneficiarios del poder de los Estados Unidos -aun cuando ese mismo poder nos marginalice o victimice. «¿Por qué tiene que haber todas esas lenguas?» Ésa es un poco la actitud. Las editoriales estado-unidenses publican un número ínfimo de traducciones. Por eso, uno de los papeles que los poetas y la poesía podrían desempeñar sería también el de facilitar el contacto entre poetas, idiomas y culturas. Pienso que en Nueva York hay un mundo literario latinoamericano, de la Europa del Este, del Caribe, muy importante y muy activo. Hace unos años había aquí en Nueva York un mundo literario chino muy significativo, que influyó mucho en mí. Creo que ese mundo se ha desvanecido un poco últimamente. O ha cambiado. Creo que es importante estar conscientes de la presencia de estos grupos. Pero me temo que no muchos de nosotros somos buenos «anfitriones».

9. *¿Te parece que esa dinámica es representativa del modo en que los poetas se relacionan hoy con poetas de otros países o de otras lenguas? ¿Cómo ha sido tu propia relación con tus pares a nivel internacional?*

En los últimos años, he tenido la suerte de que me invitaran a lecturas de poesía en Francia, Bélgica, Portugal, Rusia, Turquía, Argentina, China... Estas experiencias han sido claves para mi percepción de mí mismo como poeta. No nos podemos permitir quedarnos aislados dentro de nuestra propia caparazón nacional, sobre todo como americanos.

10. *En algún punto, los poetas de la New York School fueron asociados a partir de ese interés que todos ellos compartían en las artes visuales. Ann Lauterbach, por su parte, siempre tiene presente su compromiso con el mundo de las artes plásticas, sobre todo desde su experiencia como crítica de arte. ¿Dirías que hay un diálogo, en estas últimas décadas, entre los poetas norteamericanos y las otras artes? No me refiero a un interés «cultural» más o menos vago, sino como forma de introducir otros lenguajes, otros discursos, en su propia obra?*

Lo magnífico de los poetas de la New York School -como Barbara Guest, John Ashbery, James Schuyler-, y de algunos de los que vinieron más tarde -como Ann Lauterbach o David Shapiro-, es que supieron establecer ese diálogo constante con los pintores. Ahora eso no se da tanto. Creo que los pintores no están muy interesados en lo que está pasando en poesía. Por supuesto, hay excepciones. Richard Tuttle y Mei Mei Bersenbrugge son un matrimonio. Ella es una poeta extraordinaria y él es un pintor de primera línea. Lytle Shaw y

Emilie Clark son otra pareja interesante de pintor y poeta. Pero ves que estoy nombrando parejas, no un movimiento. Es una pena, en cierto sentido.

11. *Alguna vez comentamos cómo, para escribir ese libro complejo y bellissimo que es Gnostic Blessings, tomaste la tradición gnóstica como «cantera» de imágenes, ideas y motivos. ¿Te parece que es algo habitual, o frecuente, entre los poetas de tu generación, tomar otros discursos -el de la filosofía, la ciencia, la política, la religión...- como base, o punto de partida o de interlocución, para componer sus obras?*

Sí, pienso que hay varios poetas hoy cuyas obras dialogan con otros discursos o legados culturales. Forrest Gander, por ejemplo, es un poeta magnífico, cuya escritura integra extensas tiradas en una lengua y un tipo de reflexión que proviene de la fenomenología, y hasta de la geología a veces. Su libro *Torn Awake* es esencial en este aspecto. Lo mismo pienso de Donald Revell, que ha desarrollado un número de estrategias sumamente complejas para dar cuenta de la historia -siendo, como son, la historia y la poesía, hijas de la Memoria. Y Fanny Howe es nuestra gran poeta-religiosa; la suya es una poesía espiritual, nacida de la creencia verdadera -algo que podría parecernos extraño hoy en día, pero que en sus poemas funciona. Harryette Muller es otra poeta que siempre leo, porque su obra rompe constantemente las barreras entre discursos, identidades y usos del idioma.

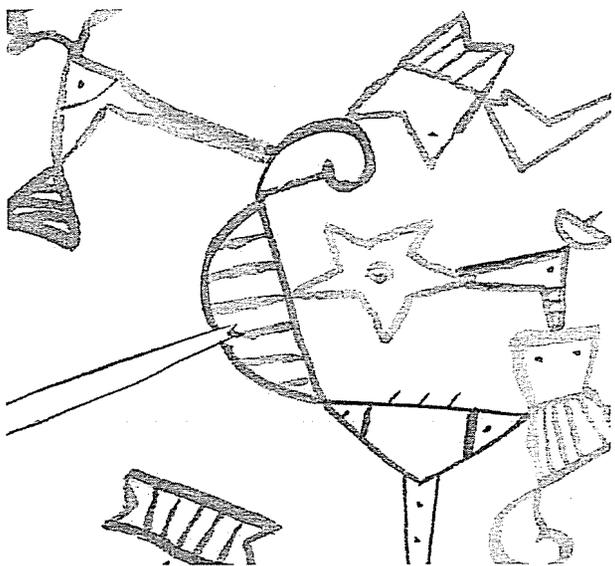
12. *Después de Gnostic Blessing y de una antología de tus cuatro primeros libros, la editorial Talismán publicó The Towers of Diverse Shores (2003). ¿En qué estás trabajando ahora?*

Estoy trabajando en una serie de poemas cuya técnica consiste en emplear exclusivamente palabras del inglés que derivan del árabe. La manera en que una lengua se integra en otra es, estoy seguro, mucho más evidente en el caso del español y el árabe, que del árabe y el inglés. Pero ahí está, y es una manera de trabajar en contra de la abstracción neoconservadora que insiste en la distinción entre la cultura «occidental» y todas las otras cultura. También he intentado un acercamiento más frontal en mi poema «The New Babel».

13. *Sin embargo, entiendo que siempre te sentiste más cercano a la reflexión sobre el lugar de la literatura y la lengua de un Robert Duncan, que a cualquier forma de literatura «comprometida». ¿Te parece que eso ha cambiado en tus últimos libros?*

No, es verdad. Pero últimamente he estado pensando, más bien, en propuestas como la de Emmanuel Levinas. A lo largo de toda su obra, Levinas insiste en que el lenguaje siempre se dirige a un Otro. Entonces, si siempre

quedarla huella del otro en tanto receptor intencional de mi propio acto de habla, es verdad que la estética siempre ha de ser ética. Mi discurso tendrá un impacto sobre la persona o el organismo hacia el cual intencionalmente lo he dirigido. Por lo tanto, hablar o escribir implica una responsabilidad. Los poetas tenemos una responsabilidad, pero no hacia una falsa «transparencia del lenguaje» o hacia un problema en particular, sino la responsabilidad de preservar la posibilidad de una lengua lo bastante flexible y lo bastante sagaz que logre sortear toda forma de injustificable violencia.



Leonard Schwartz  
Bendiciones gnósticas  
(New York, Pen Press, 2002)

Alejandría

Hundida en el lodo, la vida cantaba sus violentos contrastes.  
Magnífica, su canción se alzaba ante lo amorfo.  
Todos los participantes tenían que mitigar su propia sustancia  
Sacudirse el barro. Hundida en el lodo  
la vida le hablaba al cielo cristalino de una coherencia interior,  
de un mundo en el cual ni la tierra ni el agua se habían  
/materializado  
ni habían hecho de sus fracasos dioses que era incapaz de  
/encontrar.

De día, el campo, y el fuego solar que desplaza a la noche.  
De noche, el campo, y la visión mineral del cielo.  
Pero siempre lo vivo cantando hacia lo amorfo  
hasta que todos los participantes, cualquiera fuese su forma,  
suprimían lo que eran,  
para pasar a ser no más que poros incandescentes  
que, desde otro planeta, se podrían haber tomado  
por esquirlas del paraíso.

## Bendición gnóstica, IV

### I

La carne es donde la segunda vida negocia su puesto,  
 insensible pero sensible,  
 mientras promulga el júbilo su poder, suave prólogo a la  
 guadaña.  
 Tanto de lo que se siente se pierde en el camino,  
 se ahonda al recobrarlo, vuelve a perderse,  
 Lo propio de lo poroso es perder su misma entraña,  
 rezumarse.

Una humedad, un peso que se mueve en la ventana  
 vuelve a unir la ventana ante mis ojos.  
 Desgarrado de la completud -¿de dó la música?-  
 pseudopodios de una ameba sinónima.  
 Vivo en el silencio de un cuerpo  
 cuya exacta proporción el oído desarrolla oyendo.

Hay aquí una apertura a la segunda vida,  
 una clave que une las grietas de un mundo  
 que ya no es obstáculo.  
 Un espacio entre dos momentos del día  
 del cual brota  
 un chorro de agua, procreando  
 los antípodas que la carne debe quebrar,  
 pero no quiebra.  
 Como si entrar en este túnel de cosas interconectadas  
 permitiera oír una comunidad de deseos  
 de cuya misma violencia  
 esta lengua es la franca notación.

El cerebro, una cosa, no es una cosa.  
 No ántropos sino

el desgarrado ántropos que se cierne sobre los alcances del  
 habla,

singular como una perforación.  
 El estrecho espacio entre mi casa y la próxima  
 una grieta en la arquitectura humana, una salida.  
 «¡Oye, Oh \_\_\_\_\_!»:  
 el cuerpo es su bramar pre-objetivo,  
 todo un sistema nervioso tensándose para escuchar.  
 Tensado cielo nocturno: la pupila del ojo animado:  
 una carta que desciende bajo la forma de un pájaro.  
 Envoltura tras envoltura, en la palabra latente.  
 Todo va a parar a ese centrifugador de sensaciones  
 que ahora la mente siente que es.

Todo debe hallarse a sí mismo en su propia pérdida.

### II

La necrópolis delineada en el cuerpo,  
 restos de los ancestros que la memoria  
 no puede revocar ni invocar.

Mundo en vela de la piel. Fresca roca de la noche.  
 Una eternidad desencadenada por la caída de un instante  
 sospechoso, insospechado,  
 cayendo por lo impermeable  
 hacia abajo (recuerdo)  
 hacia abajo (caída).

Y luego, un punto del día henchido de oscuridad,  
 un cardenal en la memoria exudando  
 caballerescos improprios.  
 No hay más que lo contingente aquí.  
 Pero nada de lo que se oye permanece contingente por mucho  
 tiempo.  
 En el interior de la lengua de la filosofía

reside la lengua de la arqueología.  
 Arqueologías de lo posible  
 expandiéndose en la música  
 de un nuevo júbilo.  
 Mnemosina entre sus murmureos.  
 Una eternidad de reflexiones que alguien  
 debe de haber estampado aquí, perdidas.

Abre la puerta. Abre la puerta  
 de la cripta. Verás quién eres  
 sin tu cuerpo.

## III

Una apertura a la segunda vida aquí  
 donde el sol debe ser percibido  
 como una enorme ampliación.  
 La luz del día inunda la ciudad, la luz salta los peldaños, la  
 luz  
 penetra por las callejuelas, las ventanas.  
 Pero es la luz oscura, la luz del contra-sol,  
 y aquí nada es visible.

“Contra-sol»:

sin embargo no hay ninguna contra-percepción:  
 Aquí primero habría que volver a imaginarlo todo, hacerlo  
 retroceder  
 desde el trazado matriz de la ciudad  
 hasta la deslumbrante luz del contra-sol  
 de la fantasía a la lucidez  
 hacerlo retroceder hasta la deslumbrante vida del contra-sol  
 Un estado que precede su propia encarnación  
 Un hogar original previo a cualquier ropaje  
 esta luminosa emulsión de nébula prenatal  
 esta figura permeable de lo real-imaginario

Luz que se percibe oscura pero que en realidad es luz  
 el cuerpo como suelo floreciente; lo humano, un humus  
 para pensar y ver -sin ojos.

Cuando esa Sensación que deber ser es,  
 la materia deja de hacer todo excepto respirar  
 y la segunda vida pasa a ser la primera.

La vista es una cosa; la luz, otra.  
 La luz no precisa de la vista  
 ya que nada de lo que habita en el seno de la luz  
 puede ser captado por la luz misma.

El mundo exige explicaciones pero es inexplicable.

## IV

Es a nuestro morir a lo que debemos asistir,  
 tensemos el arco en sueños mientras podamos  
 la cúspide del júbilo,  
 una aguja en el brazo basta  
 para recordarnos que nuestra forma  
 nunca fue más que carne.

Mi cuerpo es la energía de una forma,  
 un túnel de cosas interconectadas  
 que ruega continuar, sin detenerse.  
 Cada uno de sus poros podría incluso pensarse  
 el receptáculo de un clavo,  
 y las orejas, dos alfileros.

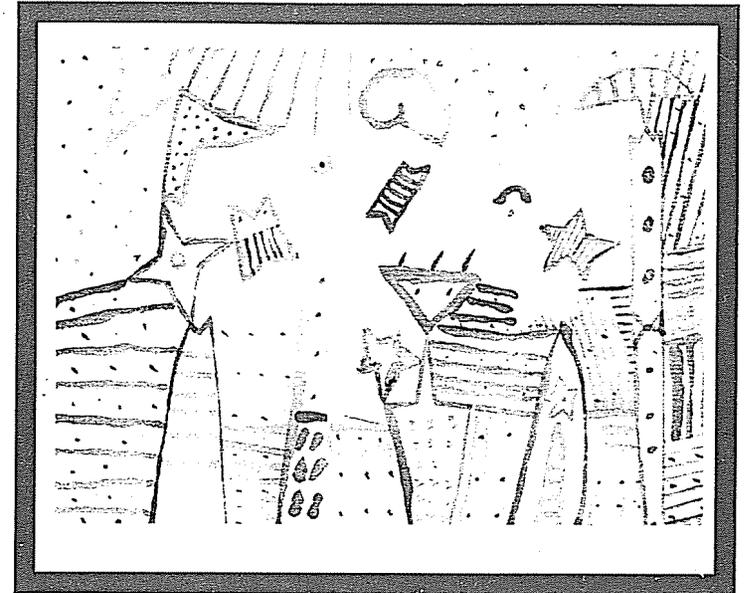
Aquí, ahora, el poema no inspira  
 transformación alguna  
 haz regresar la flecha o la canción  
 a la trémula luz del día

de donde salió.  
 pero nada llega,  
 las esculturas egipcias, las griegas,  
 los miembros cercenados de algunas obras,  
 igualmente incapaces de producir siquiera el menor temblor  
 en áreas de la emoción  
 que poco antes se habrían estremecido.

Al comienzo de nuevas destrucciones  
 el silencio insondable  
 lo que no puede ser: es.  
 Una fosa, y el cuadro de una fosa,  
 y por ahí, el cuerpo.  
 Aquí el mundo primero  
 se devora al segundo.

El conocimiento de la mortalidad  
 revela más  
 que un mero juego de luces.  
 Sólo por la radiografía violenta de nuestros anhelos  
 pueden entusiasmo y temor  
 hacer trizas la mano  
 que nos atormenta.

\* Tanto la entrevista como los poemas de Leonard Schwartz que  
 aparecen a continuación fueron traducidos en colaboración por  
 Mercedes Roffé y Marta López-Luaces.



# Relatos

## Suaves como telarañas

Liliana Heer

*Fragments extraídos de la novela  
aún inédita:  
Pretexto Mozart.*

*Nota: (Pata de Bolsa le dicen en el campo al amante que burlando controles penetra en la casa y en la mujer del señor).*

Cuando el marido salía Teresa colgaba del alambre para tender la ropa un pañuelo rojo, esa era la contraseña. Roberto cubría con trapos sus pies, preca-viéndose, sin dejar huellas. Lejos estaban de suponer que una noche serían descubiertos.

Pata de Bolsa busca el sitio justo donde los alambres ceden, saliva sus manos y las restriega contra el pelo. Sabe que el rapto se acerca. Ha visto el pañuelo rojo pero ignora si esa noche podrán escapar. Entrepierna descalza. El riesgo comparte una dimensión trágica. Si sólo fuera un desconocido. Si la pelea hubiera sido reciente. ¿Cuánto hace que no habla con su hermano Florindo? ¡Maldito! fue la última palabra que cruzaron.

Los amantes conversaban plácidos, a horcajadas las piernas de la mujer, ojos atentos a los ojos, la boca, el pubis. Él había ido a buscarla. Querían huir a la gran ciudad. Perderse entre la gente.

La traición es siempre familiar, con sangre se lava la sangre. Ellos lo saben. Una generación de víctimas curiosas, mezcla de soledad y triángulo obtuso. Los miembros de la muerte sólo conocen su propia voz, es posible reconstruir las líneas siguiendo el griterío.

*No el hambre ni la sed sino el amor, el odio, la  
piedad, la cólera, son los sentimientos que  
arrancaron las primeras voces.*

Roberto y Teresa yacían abrazados. Florindo, al sorprenderlos sintió vergüen-za. La mujer hablaba despacio, su hermano besaba las palabras, de pronto callaron y de pronto rieron. Los derechos perdidos ante la evidencia. Él no hubiera podido impedir nada; su único deseo fue que no se diesen vuelta, que no lo vieran.

Lentamente llegó hasta la despensa, levantó con cuidado la puerta del sótano y se metió en aquella oscuridad hasta el amanecer. Cuando cantó el gallo supo. Aún jadeaba.

## II

Sobre sus tacones altos, Teresa recorrió los pocos metros que la separaban del vagón. Roberto a sus espaldas. Guarecidos para que nadie los viese, aferrados al marco de la puerta esperaban que el coche se pusiera en movimiento. Una vez arriba, sin vacilar, caminaron hasta el último asiento. Si alguien observó la partida, seguramente se distrajo con las flores que asomaban por debajo del abrigo negro de la mujer.

Tiene las piernas cubiertas por el vestido largo. Teresa sonríe y repite la letra de una canción que habla de flores bajo la nieve. Es el tema de una película que vio poco antes de casarse. Teresa apoya la cabeza contra la ventanilla, mira el nombre de las estaciones, lee con cuidado cada cartel porque teme haber tomado el tren en sentido inverso.

En la película, la actriz no se había equivocado, quería huir de la ciudad, no ver nunca más a Wilson. La actriz había sido el alma de un conjunto de jazz. Una cantante rubia, gorda y vencida, bajó del tren en una aldea abandonada. Su colorido equipaje sobre la nieve era un inmenso ramo de flores. ¿Y tu corazón?, le había preguntado Wilson mucho antes del viaje. La actriz sufría de palpitaciones, por las noches se incorporaba presa de agitación como quien emerge sin aliento del agua. Cubierta por una bata azul, sentada en el apo-yabrazo del sofá donde Wilson ensayaba partituras, la rubia solía decirle al guitarrista: Sos un ángel, porque él mantenía los ojos abiertos mientras ella dormía. Eso le decía, pero una noche Wilson casi termina ahorcándola. La cantante tenía la garganta morada y él, con sus dedos de zombie eléctrico, susurraba feliz en un rincón: La condenada gorda ha muerto.

*Si alguien quiebra la rutina, la realidad de  
inmediato se vuelve una abstracción.*

## III

Cuando los edificios comienzan a crecer, Teresa sacude el brazo de Roberto. Él se adormeció en el último tramo; antes supo muy bien probar su lealtad, diluir cualquier semilla de incertidumbre. Unión en la carne. Cuerpos deseados y todavía extraños.

Pata de Bolsa y Teresa llegaron a la ciudad. Quiso la suerte que el hermano mayor reprimiera cualquier signo de violencia. ¿Cómo iban a saber los amantes que habían sido descubiertos? Ante ellos se anunciaba el porvenir. Alquilaron un cuarto próximo a la estación de trenes; el único objeto que la mujer se

permitted conservar del matrimonio fue una radio. Al encenderla escuchó en tono de arenga:

Este no es lugar para diversiones indecentes... Y así finalizamos la pausa para dejarlos a ustedes con

Teresa intentó cambiar el dial pero la mano de Roberto interrumpió el movimiento.

-Mejor que haya ruido -dijo llevándola hacia la cama.

Música radial, ritmos populares, anuncios de espectáculos. Mientras Roberto hace horas extras en el frigorífico Teresa da vueltas por el cuarto. Copia letras de canciones, las memoriza. Tiene ganas de escribir a su familia, contarles que vive en el centro de la ciudad.

#### IV

Teresa Fuentes (inquilina de una habitación, cocina y baño compartidos) avanza hacia el espejo con su vestido rojo. Es tan estrecho que Roberto le ayuda a subir la cremallera. Un vicio: vestirla y desvestirla. Cuando llegó le dijo a Teresa que cerrara los ojos y fue desnudándola despacio para ponerle el vestido. Quería ver el color de cerca, no flameando en el alambre junto a la ropa de fajina. La contraseña había sido una camisa roja, pero como no era de él le daban celos. Ni se atrevía a pensarlo: Si la hubiese sacado a bailar en la kermés ahora Teresa sería del hermano.

Los hermanos estaban en silencio junto a los barriles mirándola de reojo. Cada uno sin saber que el otro también lo hacía. Por las luces, Teresa no vio quién se acercaba. Le gustaban los dos: engominados, trajes oscuros y camisas blancas. El mayor tenía fama de enérgico. Así la agarró Florindo, soltándola bruscamente al terminar la pieza para después ahogarla contra el pecho: Mansa te quiero, dijo más de una vez mientras la llevaba del hombro hasta la casa. Dejó pasar un mes y fue a pedirla: anillo de compromiso, desafueros, dejarse manosear, mucho silencio.

Florindo entraba y salía del sueño, dormía de a gajos. Diez, cien veces la misma imagen en los párpados. Era indudable que dormía porque ni el mayor de los ruidos lo despertaba, pero también era cierto que sin mediar razón se obsesionaba con la idea de no volver a dormir nunca más. Eso creyó que iba a ocurrirle la noche que se encerró en el sótano. Tenía la sensación de volver al dormitorio: entraba al cuarto y veía a Teresa en la cama con su hermano en idéntica postura, desnudos, conversando, las piernas a horcajadas. Sin embargo, cuando salió del sótano y se acostó en el hueco que los amantes habían dejado en el colchón, no le ocurrió lo que temía. Vacío, silencio, calor, la nieve oscurece al instante, negro en los ojos. Se durmió de inmediato, durmió como

solía dormir cuando iba de cacería: de un lado brasas, del otro cenizas: olor a hiel, a fuego, a devorar.

#### V

Roberto no odia a los hombres que se aproximan a Teresa, simplemente está alerta. Son adversarios no enemigos. Se contenta con vigilar. Espía, hurta, huele en las miradas el desafío, los piropos, la codicia. Entra en el cuerpo de su mujer llevado por el ansia de asir secretos, fantasías. Teresa cambió desde que huyeron del campo. Parece una mujer distinta, más reservada, una mujer que atesora lo que siente y evita manifestar placer. Como si cada expresión la privara de éxtasis o el éxtasis sólo pudiera alimentarse en un espacio mudo.

Las promesas cautivas en el dormitorio donde nunca supieron que habían sido descubiertos y junto a las promesas el ardor. Ese ardor insaciable que está hambriento de hambre y maldice la obligación, el deber marital, la brutalidad sin palabras de Florindo en medio de la noche.

Teresa le rogaba a Pata de Bolsa que la llevase lejos, porque entre un hombre y una mujer el único infierno es olvidar la tentación. No es que ella la hubiese olvidado; de sólo pensarlo a Roberto se le abría la úlcera. Cada pensamiento un estilete. Sólo la primera noche, los primeros días, a pesar del frío ella se desnudaba. Al principio no había cambiado, recorrían las calles del centro buscando un lugar para vivir; después se fue poniendo arisca. Se dejaba vestir y desvestirse pero enseguida, bajo cualquier excusa, tenía puesto el camisón bordado. No había traído otra cosa del ajuar. En un arranque de furia Roberto pensó en quemarlo, pero el fuego trajo el recuerdo del hornillo y el hornillo al batón y el batón a su madre y su madre a Florindo y Florindo a la higuera y la higuera al alambre y el alambre a la camisa roja que veía desde el camino mientras contaba los pasos que había entre la casa y la tranquera. No la distancia en metros sino los pasos de sus pies envueltos en bolsas para que no dejaran huellas.

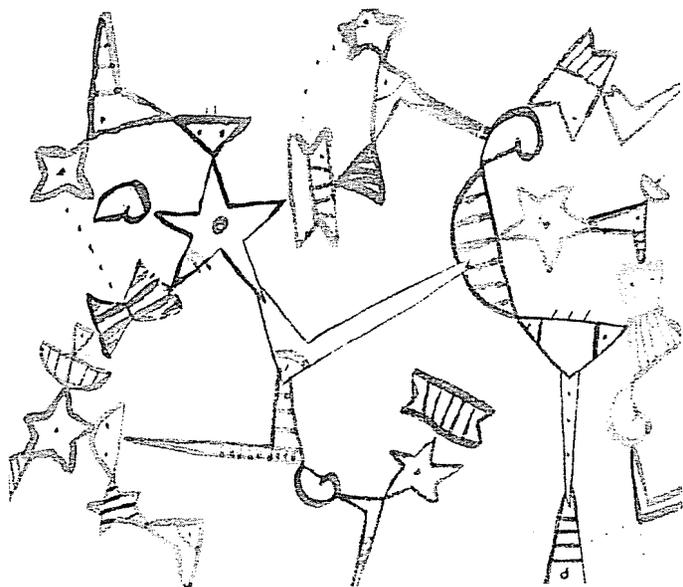
No se pregunta si Teresa piensa en Florindo, descarta la idea. Esa inquietud está vedada.

*La inercia tiene poca importancia en circuitos de corriente continua.*

#### VI

Muda en la cama para apartar recuerdos, mordiéndose los labios, oyendo que era hermosa y él la deseaba tanto. Cada vez más pálido, ojeroso, las manos

de un artista cuando la acariciaba. Suaves como telarañas. Roberto quitándole la ropa le decía: ¿No ibas a estar desnuda, siempre en la cama, esperando que vuelva, rogando que te haga mía, que te enloquezca? Sos libre, así te quiero, de eso me enamoré, todo mi amor para una sola mujer: la puta de mi hermano. Entregate a cualquiera, yo no voy a sufrir, quiero volver un día y que me cuentes que estuviste con otro. Sé que lo callarías, conozco tus embustes. ¿Te arrancaba la ropa? Pobre Florindo, ¿cómo pude creerlo? Querías venir a la ciudad para ir al cine. Lucirte por las calles. Lo importante del cine es que está oscuro y pueden manosearte como lo hacía mi hermano. Yo estaba atrás de ustedes, ni miré la película, los oía gemir como animales. Te voy a hacer acordar cómo lo hizo: sedoso entre las piernas, despacito. Primero te negabas, ofendida. Nos vamos a casar, dijo él confiado y se te volvió a echar encima. ¿Si iba a defenderte? Nunca de lo que te gustara, y te gustaba rubia, te gustaba... Jadeabas más que hoy.



## Vladislao toca el bongo

De Roberto Gárriz

No digo que haya hecho todo bien, digo que no veo de qué forma podría haber modificado las cosas. Cualquiera en mi lugar hubiera actuado como yo. Aún hoy, con los resultados a la vista creo que desde el primer momento se veía el camino prefijado y obligatorio como un tobogán resbaloso.

Nunca me había ido bien en Santa Fe. Todos iban y tocaban, y tenían su público, y yo no lograba meter a cinco personas que pagaran entrada. Cuatro, cinco veces, en dos años, dos con la banda, pagando el flete de mi bolsillo, poniéndome con el bajista que tenía en ese momento que cobraba hasta los ensayos. Y nada. Peor, a pérdida, todo para atrás. Sacando la cara con los otros músicos «que cuando salga el sol va a salir para todos, que mientras hay que laburar así, a resultado hasta que cambie la suerte»

En Rosario tocaba en Manosanta los terceros sábados de cada mes y en Infierno Rojo los primeros jueves.

Conseguí la fecha en Santa Fe por un tío mío de ahí que tenía un amigo que inauguraba un boliche chico. Me ofreció un porcentaje de las consumiciones, le pareció bien que fuera con el teclado solo. El primer viernes de mayo llegué para tocar.

A la hora anunciada para empezar había nueve personas incluyendo a la camarera y el encargado del local. Decidí esperar a que viniera más público y media hora después salí a tocar para cinco oyentes.

Empecé con «Morena de Espíritu» y un aplauso entusiasta festejó el final del tema. A medida que transcurría el show, la reacción del público se volvía contagiosa. Dejé para el final «Maravillosa Alicia», y para el bis se me ocurrió hacer participar a mis cinco oyentes en «Vladislao toca el bongo», que nunca hago sin percusionista. Todos golpearon de buen grado las mesas y los vasos en reemplazo del Pulpo Lencina.

- Buenísimo, te felicito, por acá no se escuchan cosas tan lindas como las que vos hacés, nos encantó tu música, volvé pronto, contá con nosotros, venite a vivir a Santa Fe -me dijo una parejita cuando terminó el show.

- Claudio y Eugenia -se presentaron.

Lo que me pagó el encargado me alcanzó para el pasaje de vuelta, y el tostado y la coca fueron atención de la casa, así que volví a Rosario pensando si el pasaje de ida se pagaba con el buen show que había dado y los elogios del

final y creí que salía hecho hasta que sonó el teléfono de mi casa el miércoles siguiente. Era mi tío de Santa Fe.

- Alguien que vio tu espectáculo fue al local con cincuenta reservas para el viernes para verte a vos. Dice mi amigo que te manda a buscar, que como sea tenés que venir a tocar.

Cuando me senté al teclado reconocí frente a mí, en la mesa más cercana, a Claudio y a Eugenia, la parejita elogiosa del viernes anterior.

Decidí arrancar con «Qué copada eres tú», que tiene una intro de piano bien larga, como para calentar el ambiente. No había empezado a cantar, cuando me pareció escuchar el grito: - «¡Vladislao toca el bongó!». Seguí con el tema, y entre «Qué copada» (como le digo yo para abreviar) y «Destellos de dolor», se repitió el grito.

«Destellos» es una balada con algo de bossa nova, pero poco. En la parte que dice «...desde lo profundo del sol, hasta la piel de tu amor...» unos golpes en la primera mesa fueron contagiando al resto de los presentes un espíritu percusionista que primero transformó el tema, y luego lo sepultó bajo los sonidos de los golpes furiosos sobre las mesas de madera. Algunos corearon el estribillo «Vuelve, vuelve, vuelve una vez más, /y si no vuelves pronto, /ya no vuelvas nunca más». Cuando terminó la canción, la ovación se hizo atronadora.

Así pasaron «Déjame vivir», «Amor enano», «El loco de la valija», «Dio positivo», «Vete ya», «Vuelve a mí», «El viento de la luna», y «Espérame mal», que había sido premiado hace unos años en el festival provincial de la canción escolar.

Ninguno de esos temas pudieron haber sido escuchados en medio de los golpes desenfrenados que tenían por epicentro a la mesa de Claudio, que invariablemente me buscaba la mirada con la complicidad del camarada en combate. Los aplausos entre una y otra canción eran verdaderas ovaciones, y el grito que más se escuchaba era «Vladislao toca el bongó».

Llegé el tiempo del bis y repetí el pedido de percusión del viernes anterior y la adhesión a la propuesta fue total, aunque, debo reconocerlo, un tanto desprolija.

- Esto no para más, es el boca a boca, hoy vienen cincuenta, el viernes que viene explota el local, no va a dar a basto, el Teatro Municipal te va a quedar chico, vas a ver -me alentaba Claudio. Eugenia sólo me miraba.

Eugenia era más bien baja y probablemente un poco rellenita. La imagen de él no la puedo recordar. Había algo en la forma de mirarme de ella, algo entre admiración y sensualidad, o misterio, o tal vez nada de eso, pero yo no podía escuchar a Claudio sin pensar en ella. Y sin embargo lo hacía. Me habían conseguido seguir tocando en mayo y quedaron en buscar un lugar más grande para los viernes de junio.

Volví en el remise pensando cuánto me dejaría un ciclo de diez recitales con una entrada no muy cara, a ochenta personas por función. Por ahora me estaba yendo bien sin la banda, para qué cambiar, para qué meterme en gastos.

El viernes siguiente me puso de buen humor la sala llena, que me recibieran con un largo aplauso y ver en la primera mesa a mis admiradores.

Elegí la «Cumbia barroca» para empezar bien arriba y las palmas superaron mi expectativa, pero también superaron el buen gusto, derribaron el equilibrio rítmico y debilitaron mi paciencia.

Con el acorde final sonó una ovación.

- Buenas noches -dije al cabo del último aplauso. - Gracias por venir. Esto que pasó fue la «Cumbia Barroca al que le toca la toca», y ahora nos vamos a tranquilizar un poquito para escuchar un tema lento que se llama «Déjame vivir», dedicado a todas las madres del mundo.

- ¡¡Vladislao toca el bongó!! -gritó Claudio.

- ¡¡Vladislao toca el bongó!! -hicieron el coro otros más.

- Ya va a venir -contesté y me despaché con «Déjame» (como le digo yo para abreviar).

Cuando llegué al final de «Déjame» («...aprendiendo a creceeeeerrrr») casi no hubo aplausos.

- Gracias, muchas gracias -mentí para interrumpir el murmullo.

- ¡¡Vladislao toca el bongó!! -se repitió la imposición.

Mi padre me enseñó que el alma del artista es sencilla, sensible, pero por sobre todas las cosas, libre. Los ojos de mi admiradora de la primera fila me hubieran convencido de tocar cualquier cosa que me pidieran, si ella hubiera sido la recompensa. Hasta podría haber tocado temas de otros cantautores, e inclusive podría haber dejado de tocar si ella me lo hubiera pedido.

Mi madre me enseñó a ser honesto, y en tanto no le robara a nadie, si la oferta económica hubiera sido interesante hubiera tocado a pedido, y aún podría haber dejado de tocar.

Prefiero que el gran público no entienda mi propuesta artística a que no la valore. Y eso es lo que sentí. Que exigía una participación especial en mi trabajo. Que me forzaba a compartir la soledad de mi creación con las palmas desajustadas de sus brazos duros de sus cuerpos con almas gastadas en las rutinas de sus trabajos.

Me propuse llegar al fin del espectáculo y había resuelto no tocar «Vladislao toca el bongó», en repudio a la conducta atrevida de la audiencia.

Sin embargo escuché un grito elogioso para mi persona y entendí que una sola alma sensible que hubiera pagado su entrada para escucharme, aún mezclada entre este público, merecía la consagración del artista y la ejecución de la obra. Por eso toqué «Vladislao» (como le digo yo para abreviar), pero de forma

tal de evitar cualquier posibilidad de hacer palmas y/o seguir el ritmo. Las notas mojaban a la audiencia con el mismo orden que las gotas que salen de un baldazo de agua. Los primeros sorprendidos fueron Claudio y Eugenia, que se miraban con ojos desorbitados mientras escuchaban algo que más bien sonaba como un minué. Si la canción hubiera sido tocada en un tocadisco con la bandeja impulsada por algún enfermo del mal de Alzheimer, el resultado no hubiera sido peor. Desconcertados todos, hasta yo mismo, que intentaba cantar el estribillo «Vladislao, Vladislao, Vladislao por favó, /que siga sonando esta noche, que no se calle el bongó...» y no encontraba una superficie donde apoyar las palabras.

Silbidos, protestas...

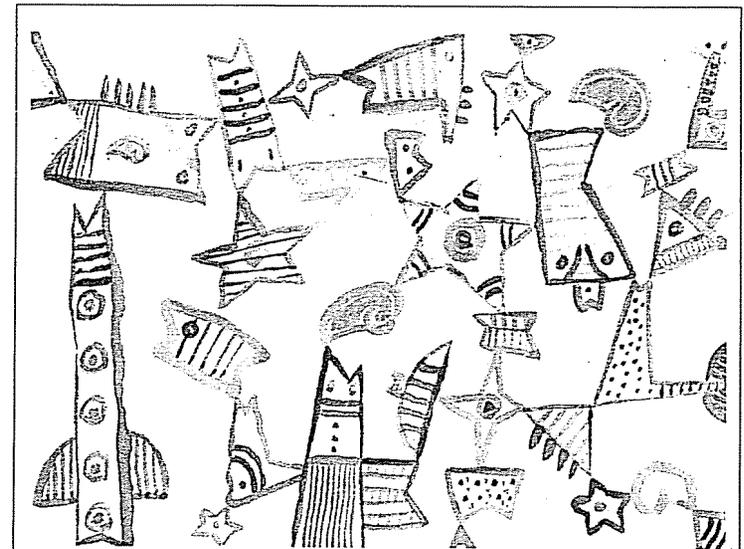
Por razones de seguridad me llevaron a la comisaría, donde recibí los reproches de Claudio:

- Arruinaste todo, podríamos habernos hecho famosos.

Yo no estaba triste. Al contrario, gozaba de la situación. Es cierto que no sabía que había un crítico de un diario de Buenos Aires en la sala. También es verdad que todavía no me había enterado de la destrucción de mi teclado. Pero sentía que había cumplido con mi deber, con mi libertad, con mi lucha contra el autoritarismo.

Me dicen que me costó la carrera, que tendría que haber reaccionado de otra forma. Pero los verdaderos artistas somos así. No nos podemos condicionar, yo sé que parece pasado de moda, y en la oficina me lo dicen, y yo me quedo callado hasta que me voy a hacer los bancos y mientras paseo por la peatonal voy tarareando «Vladislao, Vladislao, Vladislao por favó, /que siga sonando esta noche, /que no se calle el bongó.»

Oswaldo Aguirre  
Omar Chauvié  
Pablo Ascierio



Poesía Inédita

## Oswaldo Aguirre (1964)

*Es poeta y narrador. Ha publicado los siguientes libros de poesía Las vueltas del camino (1992), Al fuego (1994), Narraciones extraordinarias (1999). Es editor del suplemento cultural y periodista de policiales del diario rosarino La Capital.*

### el viaje más largo del viejo Hansen

El viaje más largo  
que hizo el viejo Hansen  
con la Estanciera 53  
fue para que la mujer  
se hiciera ver el oído  
con un famoso médico  
de Pergamino.

Se levantaron a las 4  
para estar en la ciudad  
con la luz del amanecer.  
El viejo estrenó sombrero  
negro y un traje azul,  
y la vieja cambió el batón  
de costumbre, con el que iba  
y venía a través de la chacra,  
seguida de gansos ariscos  
y gallinas, por un vestido  
gris con olor a naftalina.

El viejo Hansen sabía  
que el camino quedaba  
primero por calle Nación  
y después por calle Plata  
hasta llegar a Ocampo

y dar con la ruta que iba  
para Rosario.

Los vecinos del pueblo  
se hacían a un lado  
cuando la Estanciera  
modelo 53 cruzaba  
el paso a nivel  
y doblaba por la calle  
asfaltada, cinco cuadras  
paralelas a la estación  
del tren: porque conocían  
el peligro que era el viejo  
para manejar.

Pero aquella mañana,  
cuando se abría paso  
entre los camiones jaula  
y los acoplados cargados  
de cereales, en la ruta,  
la Estanciera parecía  
recién salida de fábrica:  
el viejo la había llevado  
al taller mecánico  
de Willy y Fritz Mann.

Estuvieron en la ciudad  
con tiempo de sobra,  
cuando el sol color de trigo  
apenas rayaba el cielo,  
y pararon en un bar  
para desayunar y de paso  
saber cómo se llegaba  
al Hospital San José.

Y cuando la vieja Hansen  
fue al baño, el viejo  
le explicó al mozo  
que andaban de viaje  
por consejo de Machado,  
el médico del Hospital Rural  
de Juan B. Molina, para ver  
a un especialista en oídos.

Era, supieron después  
de ir de una sala a otra  
en el inmenso hospital,  
un hombre alto y medio  
encurvado, que saludaba  
con mano floja y trazaba  
rayas en un recetario,  
mientras hablaba  
sin sostener la mirada.

Le dijeron que buscaban  
de consultarlo por consejo  
de Machado, el médico  
del Hospital Rural de Molina,  
porque la vieja andaba mal  
del oído: ya no escuchaba  
si el molino perdía agua,  
si el gallo colorado pisaba  
a las batarazas, si los perros  
anunciaban alguna visita  
o no más jugaban entre sí.

El especialista se hizo  
repetir tres veces cada cosa,  
como si el sordo fuera él,  
puso una linterna en la cara  
de la vieja y les dio un papel

con sus garabatos; ella, les dijo,  
antes de llamar a otro paciente,  
urgente se tenía que operar.

Tal vez fue por esa sorpresa,  
por los nervios de la vieja,  
la descompostura que tuvo,  
con mareos y dolor de cabeza,  
o por la mala entraña  
que les provocaban una mano  
blanda y fría para darse,  
una mirada resbaladiza y blanca,  
pero al salir de ese hospital,  
aunque una enfermera  
les marcó el rumbo,  
el viejo Hansen no supo  
cómo volver a la ruta.

Después de varias vueltas  
como perro entre las bochas,  
la Estanciera disparó  
para un bulevar de doble mano,  
más ancho que calle Nación,  
y que en una esquina se hacía,  
todavía más ancho, pero mucho  
más ancho, al cruzarse en diagonal  
con otras dos avenidas.

El semáforo tenía luz verde,  
contaba después el viejo,  
pero justo en el momento  
en que la Estanciera  
atravesaba ese ovillo  
de calles cambió al rojo.  
Era una cosa de locos:  
un segundo estaba en verde,

un segundo estaba en rojo.

El viejo quiso poner segunda  
y frenar a la vez, pero el motor  
dijo basta, aunque los Mann  
se habían engrasado de pies  
a cabeza para dejarlo nuevo,  
y la Estanciera se plantó  
en el medio del laberinto.  
Risas, gritos y bocinas  
aturdieron a los Hansen,  
y un loco de la ciudad,  
que manejaba como loco  
y a toda velocidad una F-100  
sin frenos, los chocó por atrás.

Aunque no se hicieron  
nada, perder esa Estanciera,  
una modelo 53, para ellos  
era como quedarse  
sin una parte del cuerpo  
o sin el más querido  
de sus perros.

Ese fue el viaje más largo,  
y los Hansen lo recordaban  
algunas tardecitas,  
cuando dejaban el trabajo  
de la quinta y recibían visitas.  
La vieja entendía bastante,  
gracias a unas gotas  
que por consejo de Machado  
se colocaba en el oído malo  
antes de dormir y al levantarse.

## Omar Chauvié

*Nació en J Arauz, la Pampa, en septiembre de 1964. Es docente de Literatura en la Universidad Nacional de Sur. En Bahía Blanca formó parte del grupo Poetas Mateístas con el que realizó, entre otras actividades, la revista mural Cuernopanza y diversos murales en las calles de la ciudad que combinaban la actividad de poetas y pintores. publicó dos libros de poemas, durante 1997, Hinchada de metegol, volumen que integra el n° 6 de la revista Vox, y en 2003, El ABC de Pastrana también a través de Ediciones Vox. Ha publicado además diversos artículos en revistas académicas.*

### fondo y forma

#### I

las bolsas de la cooperativa  
obrero limitada  
sirven para juntar  
todo  
lo que la casa manifiesta como excedente

desde hoy hemos tomado  
por conducta  
dejar al lado  
del árbol del frente  
las que llegan del supermercado  
sin modificarlas en absoluto  
sin agregarles ni quitarles nada  
y utilizar las que  
llenamos en casa  
como si de aquel vinieran

## II

hoy mientras  
 a modo de postre  
 comíamos las cáscaras de manzanas  
 que tiramos ayer  
 llevé a mi boca un jirón de diario  
 en el que se leía  
 «se define hoy el torneo local  
 de bochas»  
 - las fúnebres ya te las comiste todas  
 - estaban tan frescas, tan ricas

## III

como si fuera la reescritura material de  
 un clásico de la canción popular  
 separamos minuciosamente  
 -no es posible otra modalidad-  
 la yerba que se adhiere a las pelusas, a los papeles  
 a restos de alimentos  
 y la dejamos reposar  
 sobre un cedazo viejo  
 durante algunas horas  
 para que oree,  
 de ser posible,  
 en los momentos más tórridos del día

pero  
 con mirada atenta  
 para que no  
 se le acerque el perro

## IV

de la ramita quebrada del jacarandá  
 pende  
 repleta de fideos  
 barrita de oro,  
 pollo fresco,  
 o leche carlitos  
 la que por un breve lapso de tiempo  
 -una caminata-  
 fuera en vida  
 nuestra bolsa

ponemos cara de circunstancias  
 para darle nuestro último  
 adiós.

## V

la vereda ya no tiene aquellas manchas  
 de sustancias oleosas  
 compuestas por mezclas de diferentes  
 excedentes  
 la vereda cree que  
 ella es la  
 que está limpia

## VI de madrugada

un carro sin gomas que golpea la calle, alguien  
 que pasa y las acaricia en revisión ligera.  
 es una mano que tantea

y adquiere forma de bolsa su recorrido.

el del carro, que es  
además su tracción a sangre, se dice:  
nada, estos no dejan nada

luego  
un camión compacto  
que se las lleva  
y brama  
con el cliqueo de las botellas de cerveza  
que nadie  
alcanzó a juntar

VII  
con la mirada establece  
una red que separa cuidadosamente cada  
uno de los componentes de esa bolsa  
los restos, los vidrios, los plásticos

la mano viene después

## Pablo Ascierio

*Nació en Rosario en 1976. Estudiante de Letras, poeta y traductor del alemán. Tiene varios libros inéditos.*

### Asidos de ternera en Desasidero

DESDOBLADOS:  
en el abismo de ser,  
buscamos  
abrazar nuestra sombra...  
cuando a resguardo del padecer,  
pervive sólo:  
un hilo de voz, que nos nombra.

Y HAS DE CANTAR, aunque tu voz  
sea quebrada en -la onda blonda-  
el entrópico ritmo, la canción:  
aquélla, que se alude y te nombra.

Del abismo, el ser de lo atroz,  
allí vuelta la voz ahora otra:  
sinfónica figura, del valor  
en ciernes maltratado de una obra.

Lo que nunca se quiso entender  
es que, *las cosas son*, y no hay otra;  
aunque furor abisme atardecer  
en el mutismo-canto de la roca.

Allí es donde te has de guarecer-  
tras las huellas de la canción cegadora...

PUES: porque estamos hechos  
de la materia del sueño  
-demasiado  
poca cosa para los hechos,  
tanta realidad  
para los pensamientos-;  
es que moramos  
en el desierto de lo real,  
en busca de la violenta  
dulzura de (a) m a r.

EN MEDIO D'ESE 'mundo de doctos'  
vendedores de saber  
se irgue -ante nuestros ojos- doloso,  
un horizonte que nos quiere guarnecer.

HEMOS DE URGIR a la demora?  
Donde mirada y oclusión,  
conjugan el adviento de la hora:  
tu palabra se nutre de pasión.

Asidos de terneza van  
-pardos ojos- a rendir culto  
de una belleza sin lugar.

De oro y fango ceñido el hurto  
de caricias, frágil, a una sombra;  
ante quien no sin doler la nombra.

Huelgan de clamor, ímpetu de mar,  
y *aludenalásidas* las palabras  
de tu nunca y mi siempre en trama:  
y entre ellos -persiste la señal.

EN LA ESCISIÓN de la sombra  
-incluso aún-  
el hilo de voz, que nos nombra.

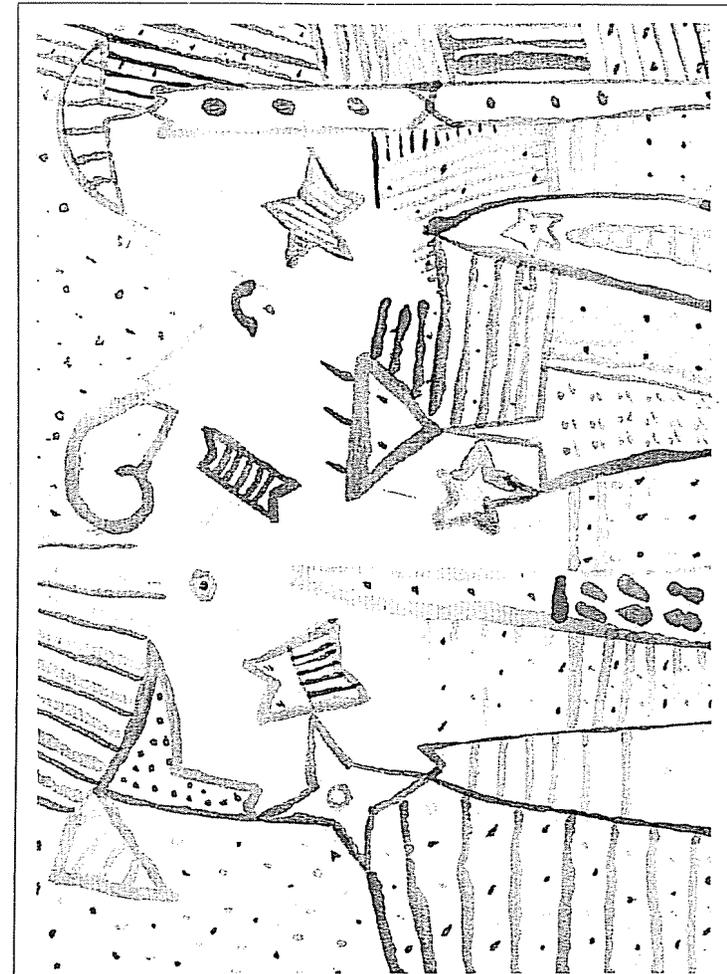
LO QUE RESTA: la tensión renuente  
del desconche otoñal,  
en la víspera de las huestes.

## REVISTA TOPIA

Psicoanálisis, Sociedad y Cultura  
 Año XIII Número 37 Abril 2003  
 Dir: Dr. Enrique Carpintero  
 Juan María Gutiérrez 3809 3º A  
 (1425) Capital Federal  
 Www.topia.com.ar

## BARATARIA

Revista de poesía  
 Año 4 ,Nro.doble 7-8  
 Dir: M. Sampaolesi  
 Sec: Héctor J. Freire



Cummings

Traducciones

## Cummings: quince poemas tempranos

Nota y traducciones de David Lagmanovich  
Para La Pecera

*El hombre y su escritura.* El poeta estadounidense Edward Estlin Cummings (nacido en Cambridge, Massachussets, en 1894, y muerto en Madison, New Hampshire, en 1962) firmó toda su producción usando la forma «e.e.cummings». El rechazo de las mayúsculas en el nombre propio es sólo una de las peculiaridades, o si se quiere excentricidades, que signaron su escritura. En sus poemas, las mayúsculas pueden aparecer en cualquier posición dentro del texto, y no sólo en el comienzo del mismo o asociadas con los nombres propios: el valor que se les puede asignar es la sugestión del énfasis.

Este aspecto del poema sirve para entrar en materia; pero no es un ejemplo aislado, sino una pieza de un verdadero sistema dentro de la vanguardia angloamericana (que en los países de habla inglesa se llama «modernismo»). El rasgo común de los distintos recursos que en forma sistemática usa es el de desmantelar los procedimientos de escritura compartidos por la prosa y el verso, así como aquellos que identifican en la consideración popular el «verso» en el sentido tradicional. Así, al abandono de la medida silábica regular a favor de un concepto «musical» de la línea poética (en una búsqueda, aunque distinta, paralela a la de William Carlos Williams) se unen procedimientos más extremos: por ejemplo, la descomposición de la palabra en fragmentos que no son ni siquiera silábicos, la incrustación de unas palabras en otras, el uso del blanco de la página según criterios estrictamente visuales, el desplazamiento de los signos auxiliares de la escritura hasta producir estados de perplejidad en el lector, y el uso anómalo (aunque nunca caprichoso) de la puntuación. Todo ello, desde luego, tomando como polo opuesto de la comparación la escritura que podríamos llamar clásica o convencional.

*Los temas y los libros.* - El sistema de escritura adoptado por Cummings le permite elaborar poemas que en ocasiones manifiestan un profundo lirismo, y en otros casos expresan ideas muy concretas sobre la realidad social en las décadas centrales del siglo xx. El amor -incluyendo una visión de lo sexual que es un aspecto de su actitud antipuritana- y la crítica social son, así, los ejes centrales de su actividad literaria.

En cierta forma, esos rasgos de su escritura son explicables en función del contexto. Cummings, por lo menos inicialmente, es un típico representante del humanismo secular de la Nueva Inglaterra. Nació en Cambridge y se educó en Harvard; en consonancia con tales condicionamientos, tiene puntos en común, en el pasado, con Emerson y Thoreau, y en su tiempo con similares búsquedas estéticas del músico Charles Ives y el pintor Edward Hopper. Por otra parte, los años pasados en Europa, especialmente en Francia, lo aproximan a autores que generalmente no se asocian con el desarrollo de la poesía norteamericana; testimonio de ello es su traducción del larguísimo (y muy *engagé*) poema «Front rouge», de Louis Aragon. Es perfectamente posible, de todos modos, concebir un futuro en el cual Cummings sea recordado primordialmente por la delicadeza de sus poemas de amor.

El primer libro de poemas de Cummings, *Tulips and Chimneys* («Tulipanes y chimeneas», a la vez los títulos de las dos secciones del poemario) aparece en 1923: el mismo año en que Jorge Luis Borges, en el otro extremo del continente, publica *Fervor de Buenos Aires*. La comparación, que he hecho en otro trabajo, puede llevar a conclusiones interesantes sobre el avance de las tendencias vanguardistas en nuestro hemisferio. A ese primer libro siguen *& [AND]* en 1925; *is 5* en 1926; *W [ViVa]* en 1931; *No Thanks* en 1935 (libro dedicado a las 14 casas editoriales norteamericanas que declinaron publicarlo); *Collected Poems*, con el agregado de poemas hasta entonces inéditos, en 1938; *50 Poems* en 1940; *1 x 1 [One Times One]* en 1944; *XAIRE* en 1950; *95 Poems* en 1958, y *73 Poems*, libro publicado póstumamente, en 1963.

La edición que consideramos definitiva de toda la poesía que Cummings escribió entre 1904 y 1962, editada por George J. Firmage y publicada en 1991, con el agregado de numerosas páginas no recogidas en libro, es un sustancial volumen de más de 1100 páginas. Ese cuidado volumen es la fuente principal que usamos para nuestras aproximaciones a su poesía. Es preciso consignar, además, su contribución a otros géneros, ya que fuera de la importante compilación citada quedan otros escritos suyos en prosa: novela (*The Enormous Room*, 1922); crónica (*EIMI*, 1933); conferencias (*i:six Nonlectures*, 1953); teatro (*Him*, 1927, y otras piezas).

*Poesía y traducción.* - La «gramática» de los escritos de Cummings (que la estudiosa norteamericana Irene Fairley ha llamado *ungrammar*, algo así como una «agramática» o «desgramática») ha suscitado numerosos trabajos críticos. Otro tanto ocurre con la cuestión de las obvias dificultades de traducción a otras lenguas que presentan sus textos. En el caso del español, existen diversas traducciones de poemas individuales, y también selecciones que alcanzan la extensión de volúmenes no demasiado extensos. Lo que falta, en cambio, es un proyecto más abarcador de traducciones de su obra, que aquí quisiera bosquejar.

Me atrevo a decir que no es posible traducir absolutamente *todos* los poemas de Cummings. Muchos de ellos están basados en un conocimiento profundísimo de la lengua inglesa, tanto la británica escrita y clásica como la oral y contemporánea de su propio país; y hay peculiaridades lingüísticas, observables en esas variedades, que no tienen equivalente en español. También hay efectos tipográficos que, por la distinta estructura de las palabras, no pueden reproducirse.

A pesar de estas dificultades, debería existir un volumen que recogiera, por ejemplo, unos 100 o 120 poemas, dando una presencia equitativa a cada uno de los libros publicados entre 1923 y 1963, agregando otros extraídos del vasto conjunto de los que quedaron inéditos, y presentando el trabajo en versión bilingüe. Así, quienes se aproximaran por primera vez a los textos de este gran poeta -sobre todo aquellos que no dominen la lengua inglesa- podrían apreciar el desarrollo de su actividad durante algo más de cuatro décadas.

En mi caso, y con la finalidad de lograr cierta homogeneidad, he decidido presentar aquí 15 poemas que proceden exclusivamente de los dos primeros libros de E. E. Cummings, es decir, de *Tulips and Chimneys* (1923) y de *[AND]* (1925); el segundo puede considerarse una extensión del primero, pues los poemas que contiene habían sido suprimidos, por razones de espacio, del volumen original. De ahí el nombre de «poemas tempranos» bajo el cual los agrupo. Como la tarea prosigue, espero poder ofrecer más adelante selecciones similares de otros libros poéticos del mismo autor.

I

*Tus dedos hacen flores...*

Tus dedos hacen flores tempranas con  
todas las cosas.

tu pelo sobre todo las horas aman:  
una suavidad que  
canta, diciendo  
(aunque amar dure un día)  
no temas, iremos a hacer el mayo.

tus blanquísimos pies crujientes se escapan.  
Siempre  
tus húmedos ojos a besar juegan,  
cuya extrañeza mucho  
dice; cantando  
(aunque amar dure un día)  
¿para qué niña estás tú trayendo flores?

Ser tus labios es algo dulce  
y pequeño.  
Muerte, a Ti llamo rica más allá del deseo  
si esto puedes apresar,  
perdiendo todo el resto.  
(aunque amar dure un día  
y la vida nada sea, no cesará el besar)

Tulips and Chimneys, «Songs», IV

2

*te hablé...*

te hablé  
 con una sonrisa y tú no  
 respondiste  
 tu boca es como  
 un acorde de música carmesí

Ven aquí

Oh tú, la vida ¿no es acaso una sonrisa?

te hablé con  
 una canción y tú  
 no escuchaste  
 tus ojos son como un cáliz  
 de divino silencio

Ven aquí

Oh tú, la vida ¿no es acaso una canción?

te hablé  
 con un alma y  
 tú no te admiraste  
 tu rostro es como un sueño encerrado  
 en blanca fragancia

Ven aquí

Oh tú, la vida ¿no es acaso el amor?

te hablo  
 con una espada  
 y tú estás en silencio  
 tu pecho es como una tumba  
 más suave que las flores

Ven aquí

Oh tú, el amor ¿no es acaso la muerte?

Tulips and Chimneys, «Oriental», I

3

*en lo oscuro...*

en lo oscuro  
 de la lluvia, mientras el atardecer  
 entra en su estuche me siento  
 a pensar en ti

la ciudad  
 sagrada que es tu rostro  
 tus mejillas pequeñas las calles  
 de las sonrisas

tus ojos  
 a medias ave  
 a medias ángel y tus soñolientos  
 labios donde flotan las flores del beso

y  
 hay esa dulce y tímida pirueta  
 tu pelo  
 y también

tu alma  
 de canción y danza. una estrella  
 única raramente amada  
 se pronuncia, y yo

pienso  
 en ti

Tulips and Chimneys, «Amores», II

4

*Señora del Silencio...*

Señora del Silencio  
 desde la bella jaula de  
 tu cuerpo  
 se elevó  
                   por la sensible  
 noche  
 un pájaro veloz

(tiernamente sobre  
 el prodigioso rostro de lo oscuro  
 tu  
 voz

                  esparciendo alas  
 perfumadas  
 escolta de pronto  
 con pies  
 puros de sol

la afligente belleza del alba)

*Tulips and Chimneys, «Impressions», I*

5

*Búfalo Bill está...*

Búfalo Bill está  
 difunto  
 el que solía  
 montar un potro de plata bruñida  
   como el agua  
 y bajar undostrescuatrocincopichonescomosinada  
   Cristo

era un hombre guapo  
                   y lo que quiero saber es  
 si le gusta su muchacho de ojos azules  
 Señor Muerte

*Tulips and Chimneys, «Portraits», XXI*

6

*las damas de Cambridge...*

las damas de Cambridge que viven en almas amuebladas  
 son no-bellas y tienen mentes confortables  
 (además, con bendición protestante de la iglesia  
 tienen hijas, sin aroma sin formas pero briosas)  
 creen en Jesucristo y en Longfellow, ambos fallecidos,  
 siempre están interesadas en tantas cosas--  
 cuando esto se escribe todavía se encuentran  
 complacidos dedos que tejen para los --son los polacos?  
 tal vez. Mientras caras permanentes recatadamente devanan  
 el escándalo de la señora N y el profesor D  
 ....a las damas de Cambridge no les importa, más allá  
 de Cambridge si a veces en su caja de  
 alhucema color cielo y sin rincones, la  
 luna repiquetea como un trozo de confites iracundos

Tulips and Chimneys, «Sonnets-Realities», I

7

*puede que no siempre sea así...*

puede que no siempre sea así; y te digo  
 que si tus labios, que he amado, tocan  
 los de otro, y tus amados y fuertes dedos aprisionaran  
 su corazón, como el mío no hace mucho;  
 si sobre un rostro ajeno cayera tu cabello  
 en el silencio que conozco, o se retorciera  
 las grandes palabras, por decir demasiado,  
 presas de impotencia frente al espíritu contenido;

si esto ocurriera, te digo, si esto ocurriera--  
 dueña de mi corazón, envíame una palabra sola;  
 iré hacia él y, tomando sus manos,  
 le diré, Acepta de mí la felicidad toda.  
 Luego voltearé el rostro, y escucharé el canto de un pájaro  
 terriblemente lejos en las tierras perdidas.

Tulips and Chimneys, «Sonnets-Unrealities», XI.

8

*tuya es la música...*

tuya es la música para ningún instrumento  
tuyo el extravagante color no sostenido

--mío el rechazado despechado intento  
hasta que nuestra carne sea meramente excedida  
por la flor que habla  
(si he hecho canciones

no le importa mayormente al sol,  
ni le interesará a la lluvia  
que prolonga cautelosamente  
el poco serio crepúsculo) las Sombras han comenzado

la serpiente del pelo enorme, extática, rápida....

tuyos son los poemas que no escribo.

En esto al menos hemos conseguido una ventaja sobre la muerte,  
el silencio, y la luz agudamente musical

de la súbita nada....la bocca mia «él  
la besó temblando entero»  
o así creyó la dama.

Tulips and Chimneys, «Sonnets-Actualities», VII.

9

*el viento es una Dama...*

el viento es una Dama con  
brillantes ojos agudos(que

se mueve)en el atardecer  
y que--toca--las  
colinas sin razón alguna

(he hablado con esta  
indudable y verde persona «¿Eres  
Tú el viento?» «Sí» «¿por qué tocas las flores  
como si estuvieran no-vivas, como

si Ellas fueran ideas?» «porque, señor  
las cosas que en mi mente florecen tropezarán  
detrás de un torpe disfraz, aparecerán  
capaces de fragilidad e indecisión

--no suponga que estas  
sin razón ninguna y de otra manera  
rosas y montañas  
son diferentes del yo soy que vaga

inminente a través del mundo renovado»  
me dijo el)viento siendo Una dama en un  
vestido verde, la que; toca: los campos  
(en el atardecer)

& [AND], «A», Post Impressions, I.

10

*Considera por ejemplo...*

Considera por ejemplo esto:

si al color de medianoche  
a una más que oscuridad (que es  
yo mismo y París y todas  
las cosas) la brillante  
lluvia  
ocurre profunda, bellamente

y yo (que estoy en una ventana  
en esta medianoche)

sin razón alguna siento  
profundamente del todo consciente de la lluvia o más bien  
Alguien que usa techos y calles hábilmente para hacer un  
posible y hermoso sonido:

si un (tal vez) reloj suena, en la viviente  
frescura, muy levemente y  
por fin a través de gestos completamente delicados de la lluvia

llega un color, que es la mañana, Oh no te asombres de que yo

(justo en el borde del día) seguramente  
haga un millonésimo poema que no del todo  
te esquivará; o si yo con certeza creara, señora,  
uno de los mil seres que son tu sonrisa.

& [AND], «A», Post Impressions, II.

11

*París; este atardecer...*

París; este atardecer de abril completamente pronuncia;  
sereno emite silenciosamente una catedral

delante de cuyo ascendente delgado magnífico rostro  
las calles rejuvenecen con la lluvia,

acres en espiral de congestionada rosa  
envuelta en cobalto millas de cielo  
ceden ante ella y respetan  
el malva

del crepúsculo (que delgado desciende,  
portando delicadamente en sus ojos las peligrosas estrellas primeras)  
la gente se mueve ama se apresura en una gentil

melancolía de llegar y  
ver! (la nueva luna  
llena abruptamente con súbita plata  
estos bolsillos desgarrados de color tímido e implorante) mientras  
que aquí y allá la delgada indolente prostituta  
Noche, discute

con algunas casas

& [AND], «A», Post Impressions, III.

12

*de este atardecer...*

de este atardecer(que tan lleno  
está de miedos personas campanas) digo  
que tus ojos pueden quitar  
el día de modo más suave horrible súbito;

(de estas dos muy tempranas  
estrellas retrocediendo sobre un único  
color,yo sólo sé que tus manos  
se mueven más simplemente sobre la tarde

y à propos tal luz y forma como la que la luna  
significa,de algún modo siento  
que tu sonrisa levemente es una  
más diminuta aventura)

señora. La torpe oscuridad amenaza(y yo  
ni hablo ni pienso ni me doy cuenta  
de nada

salvo que estas casas rebosan  
como recuerdos en la calle retorcida

de una mente que pacífica y hábil desaparece

& [AND], «A», Post Impressions, VI.

13

*supongamos...*

supongamos  
que la Vida es un viejo que lleva flores en la cabeza.

la joven muerte está sentada en un café  
sonriendo, con una moneda sostenida  
entre el pulgar y el índice

(te digo «¿comprará flores?»  
y también «la Muerte es joven  
la vida viste pantalones de velour  
la vida vacila, la vida tiene barba» te

digo a ti que estás en silencio.--«¿Ves  
a la Vida? está allá y acá,  
o aquello,o esto  
o nada o un viejo del todo  
dormido, en su cabeza  
flores,siempre llorando  
para nadie algo sobre les  
roses les bluets

sí,

¿comprará?

Les belles bottes--oh escucha,pas chères»)

y mi amor contestó despacito creo que sí. Pero  
me parece que veo a alguien más

hay una dama, cuyo nombre es Después  
está sentada junto a la joven muerte,es delgada;  
le gustan las flores.

& [AND], «Post Impressions», VIII.

14

*la primavera es...*

la primavera es como una quizá mano  
 (que viene cuidadosamente  
 de Ningunaparte)arreglando  
 una ventana,por la cual la gente mira(mientras  
 la gente mira fijamente  
 arreglando y cambiando colocando  
 cuidadosamente allí una cosa  
 extraña y otra conocida aquí)y

cambiando todo cuidadosamente

la primavera es como una quizá  
 Mano en una ventana  
 (cuidadosamente moviendo  
 ida y vuelta Nuevas y  
 Viejas cosas,mientras  
 la gente mira fijo cuidadosamente  
 moviendo una quizá  
 fracción de flor aquí colocando  
 una pulgada de aire allí)y

sin romper nada.

& [AND], «N», III.

15

*quién sabe si la luna...*

¿quién sabe si la luna  
 no es un globo,que viene de una ciudad sutil  
 del cielo--poblada de preciosa gente?  
 (y si tú y yo pudiéramos

entrar,si ellos  
 nos admitieran a ti y a mí en su globo,  
 bueno entonces  
 subiríamos con toda la gente preciosa aun más alto

que las casas y los campanarios y las nubes:  
 navegaríamos  
 más y más lejos hasta llegar a una sutil  
 ciudad que nadie ha visitado, donde

siempre

es

primavera)y todos  
 aman y las flores se recogen a sí mismas

& [AND], «N», VII.

# Editorial Martín

www.editorialmartin.com

Números atrasados a la venta

## LA PECERA Nro 5 Invierno de 2003

Ilustraciones de María Paula Giglio / Editorial: La guerra y la paz Imposible Sinaí de Max Aub Poesía de Irak. / Poética de los sueños, por Héctor Freire Homenaje: Gianni Siccardi. Un oficio donde reconocernos. Poemas inéditos. Conversación con Gianni, por Ofelia Funes Cine: Cuentos para minorías por F.Scelzo. El Otro Lado (entrevista): Juan Carlos Moises en la soledad de Chubut / Una charla con Amaldeo Calveyra. In signo balbuli (inédito) / Arte: Ver con el dedo: Alberto Greco / Traducciones: Hans Magnus Enzensberger. Sophia de Mello. Christoph Janacs. Fernando Pessoa / Ensayos: Cernuda. Los fantasmas del deseo, por Marta Ferrari. / Figuraciones del Tiempo, por Roberto Ferro. / Obras incompletas: El caso Bartlebooth-Perec. por Fernando Cernelo. / La nación de papel puertorriqueña por Rosario Ramos González. Tres ficciones policiales en la Argentina reciente, por David Lagmanovich / Relatos: "Historias variadas" de Dimitris Kalokyris. Poemas inéditos: José Luis Reina Palazón. Pablo Narral. Gonzalo Bartha. Manuel Losada / Estantería: La intimidad de la serpiente de Luis García Montero. Correspondencias de Luis Muñoz. Motivos de color de perecer de Héctor Freire. etc.

## LA PECERA Nro 4 Verano de 2002-2003

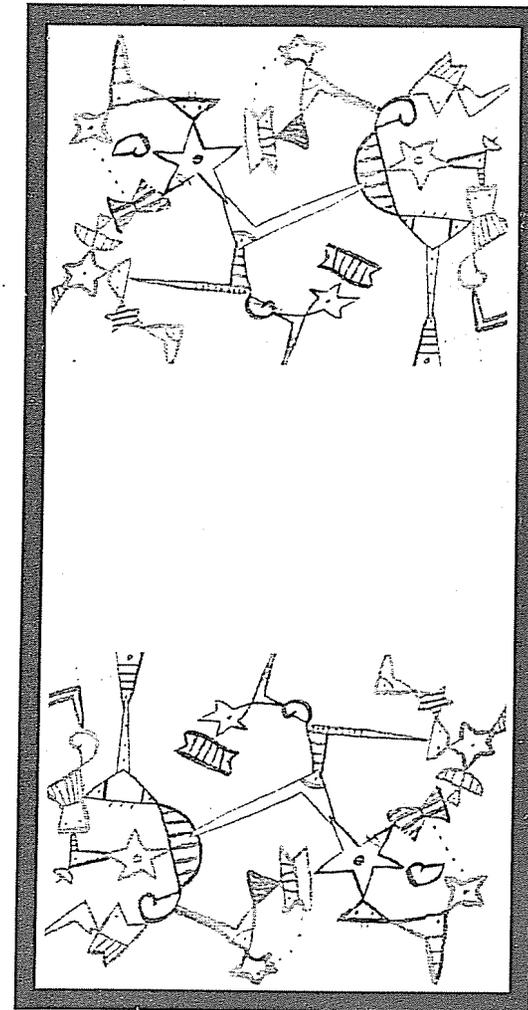
Editorial. «El gran pindongo del Estado» B.P.Galdós / De libros usados: Estela Dos Santos por L. Lukin / DOSSIER: La poesía de Luis García Montero, por L. Scarano / Antología de poemas/ La ciudad escrita, por M.Ferrari/ El Otro Lado (Entrevistas). Rogelio Ramos Signes / Notas: Juegos de Computadora y Cine. Blade Runner, por F.Scelzo / Ensayo: Calvino erótico, por Héctor Freire / Relatos: Los años que les quedan, por L.Huebe / La luz que grita, por M.González / Ensayo: Horror Vacui. Andrés Rivera, por Carlos Gazzera / Artículo: Polémicas de la poesía argentina, por O. Picardo / Artículo: J.C. Onetti. La parodia del prócer, por R. Ferro / Traducciones: Poesía Lituana: Lidijia Simkutė por P.Ascierto y H.Piccoli / Crítica de Arte: Serie Robbery. Abel Robino, por M.Ferrari y O.Picardo / Ensayos de Frank O'Hara, traducción de F. Iriarte / Notas: Margaret Edson. Premio Pulitzer, por M.Ponsow / Crítica de Música: Los textos del Tango, por R.Mónaco / Crítica de Música: J.M.Serrat. Versos en la boca, por M. Romano / Poesía inédita: Ricardo Herrera/ Jorge A. Madrazo / Mario Sampaollessi / Gianni Siccardi / Ensayo: Nueva visita a La Ciudad de Kavafis, por Carlos Spinedi / Estantería

## LA PECERA Nro 3

Bernardo Kordon y la realidad viviente. Entrevista a Eduardo D'Anna. Beowulf entre vikingos. La extranjera: Helene Cixous. Música de S. Swallow sobre poemas de R. Creeley. El policial y Freud. Lectura de los manifiestos de Claudio Willer. Dos inéditos de A. Calveyra. Gertrude Stein y sus pintores preferidos. Relatos. Traducción de Literatura Helénica por Circe Maia. Lo gay en el teatro cubano de los '90. Dossier: Escribir poesía en tiempos de Colombia. Antología. Poesía inédita de L. Bacigalupo. Reseñas.

Calamarca 3002  
7600-Mar del Plata  
Bs.As. Argentina

# Estantería



Magma. Cornelius Castoriadis:  
Psicoanálisis, Filosofía, Política.  
Yago Franco (Editorial Biblos, 2003)

Por Héctor J. Freire

Voy a empezar este comentario con el fragmento, con el que Yago Franco inicia su aventura de escritor: (y no es que antes, no hayan aparecido trabajos y artículos suyos, en distintos medios del país y del extranjero) «este libro es el resultado de múltiples diálogos, lecturas, películas, poesías, música, presentaciones, lazos afectivos, encuentros y pérdidas, pensamientos, etc., que fueron atravesando el laberinto del tiempo. Es sobre todo el encuentro con un autor -Cornelius Castoriadis- en quien encontré temáticas que me ocupaban desde hacía tiempo y que en él habían alcanzado un desarrollo y una indagación profundos y complejos. Su publicación se produce en un momento en el cual una parte importante de mis propios desarrollos se alcanzan desde el magma constituido por él. Magma que ya había sido sometido a mi propia imaginación radical, aportando elementos para que reflexiva e irreverentemente pueda seguir el recorrido laberíntico del conocimiento.» Es muy significativo que en este texto preliminar, inaugural y de presentación del libro, aparezcan palabras tan emblemáticas como: *múltiples diálogos, encuentros y pérdidas, atravesar, desarrollo, recorrido complejo*; y se repitan más de una vez, los términos *magma y laberinto*. Como la condensación de todas ellas. Y en este punto que contiene a todos los otros puntos, en este laberinto es donde se implican y conectan sus preocupaciones, investigaciones y lecturas. Sin embargo, en el libro de Yago Franco, como en la obra de Castoriadis (*Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*) el laberinto no es sólo uno de los más antiguos símbolos de lo que se ha dado en llamar nuestro inconsciente, ni la compleja arquitectura que el hombre viene construyendo, pintando, esculpiendo o grabando desde las cavernas. Sino una estrategia narrativa y contemporánea de apropiación del pasado, de la historia. Lo que está vivo se adueña de su muerto, lo completa, lo pule, lo transforma. De ahí, que vale la pena a partir de la lectura del libro de Yago Franco, preguntarnos: ¿Quién se apropia de qué y cómo, y de acuerdo con qué estrategias? El término «estrategia», por sí mismo más que apropiado para estos textos y los de Castoriadis, necesita un breve comentario: se trata en primer lugar, muy clásicamente, de designar la instalación de nuevos y más eficaces horizontes de expectativas, de comprensibilidad. Es como decirle al autor, a través de su obra, ayúdenos a pasar detrás de usted, entre bastidores, para que veamos cómo prepara sus jugadas, sus torsiones y distorsiones, sus desvíos; en síntesis, sus maneras de ser en la escritura. De ahí que la estrategia adoptada por Franco-Castoriadis en este libro sea el esbozo de un dispositivo favorable a las iluminaciones, tanto de quien habla como de quienes lo leen: a ese dispositivo yo lo llamaría: «el laberinto del agón». El agón, viejo como el mundo, como el mundo griego en todo caso, es el resultado de una acción de «empujar», de «conducir»; es una reunión, un cruce, una asamblea, y que tiene la propiedad de decir simultáneamente dos maneras de estar a la cabeza: «marchar delante» y «pensar que, opinar que». El agón está ahí en el laberinto para relevar, para querer salirse de su propio horizonte y al mismo tiempo nos permite pasar detrás de sí. Y esta es la estrategia adoptada por Yago

Franco, la del dispositivo laberíntico-agonístico: el de la confrontación entre tropos propios y de otros, tropos actuales y de la antigüedad, cruces, encrucijadas de discursos. Una suerte de confrontación, siempre incompleta entre disciplinas, discursos o métodos: filosofía con historia, literatura con psicoanálisis, política con economía. Y focalización en torno a un autor (Castoriadis, en este caso), sin duda definitorio para nuestra contemporaneidad, bajo todas sus formas: una obra, su Poética; una temática, la teoría de la acción; un texto como un laberinto de textos. En efecto, una de las hipótesis posibles de lectura del libro de Yago Franco es que estas diferencias se dejan leer también todas ellas en términos de corpus. No sólo cuáles son los objetos o trozos de objetos arrancados de la obra de Castoriadis para nosotros y cuales despreciamos, sino también qué conexiones se operan. Y de camino, como de hecho lo es la lectura de un libro, nos cruzamos necesariamente con problemáticas diferentes. Podríamos afirmar como el personaje Asterión del cuento de Borges, que en todas estas construcciones es necesario orientarse de alguna manera: buscando simetrías, recordando trayectos, descubriendo huellas, leyendo marcas, o relacionando indicios. Incluso a veces desconstruyendo la ilusión de proximidad para que surja una pequeña posibilidad de escuchar lo auténticamente viejo, es decir, de aprender lo nuevo. Y este es un punto paradójico y extremadamente rico, que nos deja la lectura del libro *Magma*, y que yo conecto directamente con la lectura que hace Yago Franco de Cornelius Castoriadis: la idea de que para aprender hay que desaprender. Movimiento que estaría concentrado en el término «sapiencia». A propósito decía Roland Barthes: «hay una edad en la que se enseña lo que se sabe; pero inmediatamente viene otra en la que se enseña lo que no se sabe: eso se llama investigar. Quizás ahora arriba la edad de otra experiencia: la de desaprender, (de desandar lo andado). De dejar trabajar a la recomposición imprevisible que el olvido impone a la sedimentación de los saberes, de las culturas, de las creencias y de las políticas que uno ha atravesado. Esta experiencia tiene un nombre ilustre y pasado de moda, que osaré tomar aquí sin complejos, en la encrucijada misma de su etimología laberíntica: Sapiencia: ningún poder, un poco de prudente saber y el máximo posible de sabor.» En este punto merece ser cuestionado el provocativo y casi injurioso término «apropiación». ¿Quién nos garantiza la constancia y fiabilidad del corte entre antiguo, moderno y contemporáneo? ¿Y por qué sospechar de Yago Franco o de nosotros mismos, de apropiación cuando en realidad se trata de afloramiento, de entrecruzamiento o de rozamiento? Estas estrategias narrativas de apropiación que hace Franco de la obra de Castoriadis, y que ha su vez este hace del mundo antiguo, griego, también es una reciprocidad. Pero no menos que eso se juega, en el sentido de que los pensadores del pasado, y por que no el mismo Castoriadis se habrán apropiado de toda la continuación de la historia y, en cualquier caso, de nosotros. Porque lo queramos o no, ya somos cabalmente sus Modernos, en el sentido de que tenemos necesidad de estrategias, sobre todo para desprendernos de ellos. Por eso creo que Franco se equivoca cuando en la introducción de su libro nos advierte: *este libro pretende ser una introducción al pensamiento de Cornelius Castoriadis a través de textos que son en su mayoría el resultado de clases, conferencias y trabajos que he publicado y presentado sobre él...*

Estoy más de acuerdo con lo que dice Luis Hornstein en el prólogo del mismo: «Yago Franco plasma en este libro mucho más que una introducción a un pensador insoslayable. Afronta el desafío -y sale airoso- de exponer una obra magnética, historizándolo y descifrando su itinerario heurístico... Pensar sólo es posible si no es la repetición de lo ya

pensado. Reconocerse el derecho a pensar implica renunciar a encontrar a alguien que garantice lo verdadero y lo falso. Yago Franco no sólo difunde sino que prolonga la obra de Castoriadis, quien escribe: «No se honra a un pensador alabándolo y ni siquiera interpretando su trabajo sino que se lo hace discutiéndolo, manteniéndolo así vivo y demostrando por los hechos que ese autor desafía el tiempo y conserva su vigencia.» Leemos en el libro: «la aventura intelectual de Castoriadis, resulta fascinante porque representa un genuino proceso de liberación mental, de destrucción de mitos, de desconstrucción del pensamiento heredado y de reconstrucción y replanteamiento de las preguntas originarias de una acción y de un pensar liberadores». La estrategia laberíntica es la materialización concreta de estos conceptos, donde el hilo de la fábula (¿la razón? ¿el logos? ¿marca y memoria del camino recorrido?) constituye esa capacidad de establecer relaciones. La fuerza orientadora que de un Kaos puede construir un Cosmos. «Afronta el desafío» decía Luis Horstein a propósito de Yago Franco. Y ese desafío parte de un placer (el perderse en la obra de Castoriadis) y termina en otro placer (reencontrarse en la misma). Y sólo se recorre el laberinto de lectura propuesto por Franco deduciendo ciertos movimientos a cada cruce o enredo. En otros términos nos encontramos frente a una situación de inestabilidad, lo que se confirma por otro carácter del laberinto: el de ser una metáfora del movimiento. Lineales y unidireccionales en los clásicos, multidireccionales en los propuestos por Franco. Al respecto, leo en un pasaje del libro, a partir de dos preguntas formuladas por el autor a los lectores:

1-«¿Por qué Castoriadis? Porque el entrelazamiento del psicoanálisis, la filosofía, la política- los tres dominios en los cuales puede artificiosa y un tanto esquemáticamente dividirse la construcción de su pensamiento- es la consecuencia obligada de su decisión de llevar hasta las últimas consecuencias una reflexión sobre el modo de ser de la subjetividad, de la sociedad, de la historia».

2-«¿Pero por qué Castoriadis hoy? A partir de su fallecimiento- en diciembre de 1997- se observa un creciente interés por su obra en distintos ámbitos, pero este interés es inversamente proporcional al conocimiento y la difusión de su pensamiento, y a la importancia y pertinencia del mismo..... Castoriadis obliga a realizar un trabajo arduo de entrelazamiento y recorrido por disciplinas como la filosofía, la política, el psicoanálisis, la lógica, agregándose además su mirada radical sobre la sociedad, su historia, sus instituciones. Quiero destacar en este punto que ese entrelazamiento y ese recorrido son al mismo tiempo la construcción de un nuevo modo del pensamiento, una reflexión sobre la subjetividad y un proyecto para la sociedad. Y creo que es esto lo que provoca el particular interés que en este momento su obra despierta».

Estas respuestas ameritan también otra pregunta más puntual: ¿Cuántos y quiénes leen hoy en día, en este «oscuro» país (donde los libros más leídos, son los de Bucay o Coelho, lo que confirmaría la contundente frase *el avance de la insignificancia*), la obra de Cornelius Castoriadis?

Como expresara Octavio Paz (uno de sus lectores y amigos), la pregunta es doble y colinda con la estadística: ¿cuántos?, y con la sociología: ¿quiénes? Ante una pregunta semejante el poeta Juan Ramón Jiménez, a propósito de la lectura de libros de poemas respondió: «a la inmensa minoría». El sustantivo «minoría» reduce el número de lectores, pero el adjetivo «inmensa» lo amplía bruscamente: los pocos terminan siendo muchos, tantos que se tornan incontables.

Ahora bien, si ya no hay un único camino, entonces quizás la forma tradicional de

razón, que muchas veces siguió caminos unilaterales en la búsqueda del fundamento, ya no sea adecuada para orientarnos en estos nuevos laberintos. Otras formas de racionalidad retornan, pues, necesarias.

Estas encrucijadas del laberinto, como interconexiones de distintos dominios y disciplinas (psicoanálisis, filosofía, política, economía, arte, historia) que nos propone Castoriadis en su obra, y que son rescatados en el libro de Franco, nos obliga a extraviarnos, presentando una tonalidad subsidiaria que parece el punto de resolución cuando no lo es: creemos que llegamos a casa y en realidad estamos en otra parte. Con sus cruces Franco-Castoriadis nos ofrecen la posibilidad de experimentar de otra manera la carencia del hilo de Ariadna, la pérdida del sentido de la ubicación. Tal vez otra forma de racionalidad que nos obliga a abandonar la seguridad del laberinto lineal con centro y fundamento, para experimentar otros caminos que ya no se presentan como unilaterales, sino que nos obligan

A la pérdida en los márgenes, en los trayectos intermedios e interdisciplinarios. En este sentido creo, que en Castoriadis, la elección de la figura de un tipo de laberinto (red o rizomático) es una estrategia narrativa (mejor dicho de posibles narrativos) o de apropiación y transformación del mundo heredado. Ya que heredar en Castoriadis, y como lo expresa este libro, no es solo administrar el patrimonio del pasado, sino su transformación, reformulación y recreación.

Adentrarse a la aventura laberíntica que propone la lectura de su obra a través del libro de Yago Franco, es en cierto sentido una estrategia de ampliación de la racionalidad.

De ahí la perplejidad y la recuperación de la capacidad de asombro como elementos fundamentales propuestos para iniciar el viaje y la aventura que implica atravesar este laberinto de lectura. Según Italo Calvino existe «la fascinación por el laberinto en cuanto tal, la de perderse en el laberinto, la de describir esta ausencia de caminos y de salida como la verdadera condición del hombre: en la búsqueda de la salida hay siempre una parte de amor por los laberintos en sí; y en el juego de perderse en ellos hay también un denodado afán por encontrar la salida. Quien crea poder superar los laberintos huyendo de su dificultad se queda al margen». Lo interesante en el libro de Yago Franco es salvar el desafío al laberinto, internarse en él para utilizarlo y para salir enriquecidos, aún sabiendo que tal vez no se salga más que para entrar en otro.

«¿De dónde viene Castoriadis?» La respuesta me quedó grabada después de leer el libro de Franco: «del caos, naturalmente». A su vez, el propio Castoriadis, en la introducción al tomo I, de su libro *Encrucijadas del laberinto*, nos dice:

«pensar no es salir de la caverna, ni sustituir la incertidumbre de las sombras por los perfiles bien definidos de las cosas mismas, el resplandor vacilante de una llama por la luz del verdadero sol. Pensar es entrar en el laberinto. Es perderse en galerías que solo existen porque nosotros las cavamos infatigablemente, dar vueltas en el fondo de un callejón sin salida cuyo acceso se ha cerrado tras nuestros pasos hasta que éste girar abre, inexplicablemente, fisuras factibles en el muro».

A modo de complemento final, me gustaría terminar este comentario con una reflexión que Borges plantea en su texto «El hilo de la fábula», muy pertinente para el caso que nos ocupa: ... *Ahora el hilo se ha perdido, el laberinto se ha perdido también. Ahora, nosotros ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar, -como creo lo ha hecho Yago Franco al escribir este libro- que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo, acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las*

palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad». La misma felicidad que me dio y espero que le de a ustedes también, la lectura de este libro.

## Jaula Viva de Leonardo Martínez, Ediciones Ultimo reino, Buenos Aires, 2004

por Osvaldo Picardo

Aquel mundo patriarcal y feudal de provincias, ese mundo personal con ojos de infancia que leíamos en los anteriores libros de Leonardo Martínez (Catamarca, 1937), parece haberse difuminado en esta nueva escritura de *Jaula Viva*. Han sido borroneados los personajes familiares y la evocación infantil, para dar los trazos de una separación amorosa con que se dibuja la madurez de una mirada en que el poeta se reconoce finalmente «espejo de agua donde la piedra soy y el agua» (p.63). El sello personal se intensifica con esa musicalidad entrecortada de lo íntimo donde predomina el registro de la elegía y la confesión. Cuando hablamos de mundos personales en poesía se suele caer en el encasillamiento del poeta y de su poética, privándolo desde ahí en más de la posibilidad de realizar nuevos viajes a otros mundos, rápidos pasajes -como diría Martínez- en una exploración que nunca termina. Es por eso que este nuevo libro abre una lectura diversa del poeta que se suelta de los lazos que lo creyeron emparentar con Francisco Madariaga y la forja de sagas provincianas.

Este libro es casi un solo poema cuyas partes apenas si han sido separadas por una página en blanco. Cada pieza carece de título y de punto final, como si el aliento primero no cesara de entonar el dolor contenido de una separación que se inscribe en el registro erótico. El fluir continuo de la música nos va envolviendo en una nostalgia meditada que revela a la separación amorosa como otra cosa: una separación que también resuena como despedida existencial y que marca a fuego con el sentimiento de pérdida. «Han pasado años y el olvido es inapelable» (p.33) afirma en uno de los poemas en que se revela la labor insistente de la escritura y de la memoria. De inmediato, en el mismo poema comienza a profetizarse a sí mismo y también al otro que es su interlocutor amante: «Un gemido solitario correrá por tus piernas/.../ y en el ahora perdurable volverás como canción salobre».

El desdoblamiento y la ambigüedad con que la voz poética va construyendo a su interlocutor nos llevan por galerías de espejos que ahondan las distancias y las soledades («en un lugar sin nombre/ los amados distantes seguirán los ritos»). Es Narciso que ha perdido su imagen y en ese dolor reconoce su pertenencia a «destinos tumultuosos» para los que «la calma es ajena». Amores secretos, disimulados, cantos que se hablan o se susurran, búsquedas «en ojos anónimos fugaces» ... son índices de esa pertenencia mientras se hace la cuenta de los días que faltan para la muerte. Ante «la seguridad de la desaparición / en la noche caníbal» nos dice que «la progenie del amor es incontable/ y su forma versátil como el agua».

De pronto caemos en la cuenta de que estamos leyendo de nuevo y siempre el viejo tópico del amor y la muerte, Eros y Thanatos. Pero se le ha sumado al viejo tópico una reactualización espléndida que Leonardo Martínez ha sido capaz de resumir en este libro «sintiendo la muerte en jaula viva».

Año IV-Nro. 7-Mar del Plata-otoño 2004

## Repetir la cacería de Liliana Heer

por Angélica Gorodischer

Perseguir otra manera de contar, cazar, concretar los intersticios de la escritura, hacer del texto un mapa en el que pueda quien lee perderse gozosamente, son, de principio, las sensaciones que la asaltan a una frente, junto, en medio de las novelas. Puede ser que aquí, en *Repetir la cacería* haya dos, tres o más historias que se van desenvolviendo como si el papel, mojado por el agua de ese puerto, se ablandara y compusiera de nuevo letras y párrafos.

Conjeturar, esa palabra usa la autora en alguna página de este libro que se compone y se recompone una vez y otra vez. Conjeturar eso que hay detrás del texto y que como en un texto privado permite a los personajes aparecer a su antojo aun antes de que el telón se levante, no sólo ante nuestros sentidos, sino a nuestro lado.

¿Quiénes son esas personas que actúan bajo los «abismales efectos de pequeñas conductas»? No importa que las hayamos conocido antes (Mersault) o que de pronto se presenten como quien está dispuesto a desafiar la vieja costumbre de leer un libro, como quien se resiste a eso de dibujar un elefante con el recuerdo de los mirlos.

En cada lector, en cada lectora, hay a medida que se dan vuelta las páginas, una especie de voluntad de cuña, de obligar al texto a ser lo que se piensa de antemano que debe ser una novela. Una novela o un poema o un fascículo coleccionable, lo que sea. Finalmente, y sin resistencias, resulta fácil encomendarse a las palabras y recorrer serenamente algo que, como un complot o una casualidad, nos lleva a oír la canción de la que se habla, a acompañar a la mujer vestida de novia que nada en el río.

Eso es: el lugar del lector no está deshabitado. En mi caso, en el caso de esta lectora que siempre se acercó a los libros de Liliana Heer con el paso expectante de quien sabe que no será defraudado, recordé "L'Atalante" en un cine de la universidad, muy al norte de nuestro sur, y súbitamente la novela fue otra cosa. Fue esa cosa invisible que reptaba tras las cosas visibles, como quería Magritte. Finalmente, eso es lo que una espera de una novela. No, ya no, la narración de lo que podría haber sido, y ni siquiera de aquello que jamás quisieran que fuera, sino la enorme posibilidad, casi infinita, de tener entre las manos todo lo que ya se ha escrito, porque ¿qué otra cosa podría ser?, pero escrito de otra manera, de esa manera en la que los ojos van viendo el mundo desde el carousel que no deja de girar, trastocando el valor de las palabras de siempre que se siguen unas a otras como siempre y que ya jamás serán las mismas, haciéndolas pesadas y transparentes como los leones rampantes de una genealogía implícita en la imaginación.

## Partes Mínimas de Esteban Moore. , Papel Tinta Ediciones Buenos Aires, 2003

Por Mario Sampaolesi

Pequeños acontecimientos ocurren a nuestro alrededor, sucesos a los que normalmente no damos mayor importancia: una leve brisa ondula la superficie transparente de un lago; más lejos unas hojas caen sobre el agua para luego hundirse con lentitud; alguien en la orilla, arroja una piedra.

Pero hagamos un ejercicio de imaginación. Propongámonos un cambio: no percibamos más estas imágenes de manera convencional: ubiquémonos debajo del agua de ese lago; pensémosnos sumergidos, y veámoslas ahora desde la perspectiva de esa profundidad.

Estamos allí y podemos advertir con claridad cómo ondula la superficie del agua a causa de la brisa, cómo caen, en cámara lenta, esas hojas y esa piedra. Las vemos invadir nuestro reducto acuático, nuestro silencioso refugio. Por un efecto casi mágico somos testigos de que la realidad puede ser distinta.

Lo mismo ocurre cuando nos adentramos en la lectura de *Partes Mínimas*: nuestra visión, nuestra sensibilidad, cambian. Sufrimos una modificación: la percepción de lo real deja de ser convencional.

En la vida, los hechos se suceden sin un hilo conductor aparente. Se despliegan ante nosotros de acuerdo a la lógica de nuestra comprensión de la misma forma en que lo hace un abanico; y nosotros desde nuestra subjetividad seleccionamos.

En *Partes Mínimas* acontece un efecto análogo: hechos aparentemente irrelevantes se suceden: *...remolinos de viento envuelven la materia...; ...un trozo de celofán - que adherido - a un cardo seco / invade la escena con sus chasquidos.*

Esta impresión de considerar la realidad desde un nuevo espacio al cual no estamos acostumbrados se apoya, en la poética de Moore, en varios puntos: uno de ellos es un quiebre del discurso poético, una sucesión fragmentaria del mismo que imprime en el lector la sensación de encontrarse frente a un poema dentro de otro poema. Este quiebre permite la repetición en el texto de un mecanismo de la vida: la multiplicación simultánea de los hechos dentro del instante.

El poeta los nombra (en algunos casos recurriendo a la técnica de la escritura ecrástica: descripción de las imágenes) los fija contra el silencio de la página a la manera de una secuencia fotográfica. Y allí los deja. (¿ Podríamos hablar de un *impresionismo realista* tanto en la obra de Moore, como en la de algunos otros poetas argentinos contemporáneos?)

Esta continuidad segmentada del relato poético (aunque hay narración no hay narración) se nos presenta con una característica, a mi juicio destacable: no intenta influir en nosotros con ningún propósito, ya sea este temático o formal. La imagen está allí, plana, tal cual es. Seremos los lectores quienes deberemos *traducirla*. Así, nos volvemos partícipes de la obra, cómplices de una realidad, actores de una recreación.

Este libro implica en Esteban Moore un giro en sus preocupaciones estéticas con respecto a sus anteriores publicaciones, sin perder por ello su identidad.

Quiero destacar también en *Partes Mínimas*, tanto un importante trabajo sobre el lenguaje, dotando a su vocabulario de variados registros actuales, así como el planteo de un sensible collage donde se mezclan, paisaje y naturaleza, junto con el hombre y con los productos de la civilización:

una brisa nocturna —atraviesa los campos roturados  
agita las hojas del eucalipto —el crecido follaje de los  
cañaverales / roza sonora—las grandes ruedas de un  
tractor detenido

Octavio Paz, en *Corriente Alterna*, decía: *Las verdaderas ideas de un poema no son las que se le ocurren al poeta antes de escribir el poema sino las que después, con o sin su voluntad, se desprenden naturalmente de la obra. El fondo brota de la forma y no a la inversa.* O mejor dicho: cada forma secreta su idea, su visión del mundo. La forma significa; y más: en arte sólo las formas poseen significación. La significación no es aquello que quiere decir el poeta sino lo que efectivamente dice el poema.

Esteban Moore con este libro, sitúa sus búsquedas estéticas dentro de un inconformismo, dentro de un cuestionamiento del hacer poético, del concepto de la poesía. Y hace suyo aquello que decía Rimbaud: *seamos absolutamente modernos.* Porque en este siglo XXI del que formamos parte y al que representamos, no podemos como creadores, dejar de lado sus exigencias.

En esa hermosa película de B. Tavernier, *Un domingo en el campo*, el personaje, un anciano pintor de fines del siglo XIX, se reencuentra con su hija. Ella critica la actitud de él, un tanto pasiva y cerrada, de tener como motivo de su pintura, los objetos de su atelier. Y le reclama, como está de moda en ese momento, salir a la naturaleza, abrirse, pintar el paisaje, a la manera de Monet, Renoir, Van Gogh, etc. El viejito, sabio, le responde: «Para mí sería imposible ir al campo, ya que nunca podría pintar como ellos. Yo toco mi música.»

Creo que Esteban Moore se ha animado a tocar su música. Y también que este libro se inscribe como un claro exponente del relevante y riquísimo panorama que ofrece la poesía argentina actual.

## El murmullo de los fantasmas de Boris Cyrulnik Trad. A. Fdez-Auz y B. Eguibar. Gedisa, 2003.

O.P.

El éxito desbordante de algunos productos culturales manifiesta las inquietudes del imaginario social ante la época. No es nuevo el auge de las doctrinas orientales y su popularización new age. Desde el yoga de Indra Devi hasta los libros, retiros y seminarios de autoayuda se expande un mercadeo de velas, sahumeros y ritos sincréticos y autocomplacientes, que da cabida a la más variada gama de relatos, supersticiones y leyendas. La credulidad en la espiritualidad del new age ha contri-

buido, en un nivel más serio y comprometido, a la gran aceptación del concepto de «resiliencia», popularizado por el neuropsiquiatra y etólogo francés Boris Cyrulnik. Desde que en 1999 Cyrulnik empleara el término para referirse a la capacidad humana de remontar episodios traumáticos y conquistar un equilibrio emocional, sus libros se cuentan entre los best-sellers de autoayuda y divulgación psicoterapéutica.

El murmullo de los fantasmas se centra en la adolescencia, considerando cómo esa compleja etapa de la vida, en la que explotan la sexualidad, el deseo de autoafirmación, los conflictos con la autoridad y la búsqueda de nuevos sentidos, constituye un momento decisivo para evitar que los traumas infantiles se consoliden de forma definitiva en el psiquismo. Para ilustrar cómo funcionan los mecanismos de la resiliencia, Cyrulnik repite la fórmula de textos anteriores: combina la descripción de casos particulares con la enunciación de tesis de carácter general sin tecnicismos. En la segunda parte del libro procura asomarse al enigma de la autosuperación humana a través del poder reparador de las ficciones. ¿Cómo puede la narración modificar lo real y ayudar a remontar la angustia existencial? De hecho, para que exista un trauma, debe darse dos veces la vivencia traumática: una, primero, en la realidad y otra, después, en la representación. Es ahí donde puede instalarse el trabajo de la resiliencia. Es a eso lo que llama «escuchar el murmullo del pasado» para componer una representación significativa que le permita interpretarla y «conjurar sus fantasmas».

### ¿Qué han hecho con mi país, tío? De Michael Moore (Trad. Diago y Derbito). Ediciones B. Barcelona, 2004.

Michael Moore (Flint, Michigan 1954), periodista alternativo, cineasta y ensayista, hizo de la autocrítica norteamericana un estilo que ha marcado estos tiempos. Así, su primera película, *Roger & Me* (1989), muestra sus intentos por entrevistar al presidente de General Motor, Roger Smith, para exigirle responsabilidades por el cierre de la planta de GM en Flint. Casi siempre son reportajes, cámara en mano, con los que cuestiona la realidad norteamericana desde un punto de vista satírico. *Bowling for Columbine* (2002) fue la película que nos lo dio a conocer.

Este libro no es el primero que escribe ni el primero que se traduce al castellano, aunque en un español demasiado ajustado al habla de España. El anterior se llamó *Estúpidos hombres blancos*. El nuevo libro tiene once «ensayos» que giran en torno a la presidencia Bush y las consecuencias de los atentados del 11-S. El tono satírico, en ocasiones irónico y mordaz, continúa siendo similar a *Estúpidos hombres blancos*, pero ahora, en algunos textos, observamos una mayor seriedad conceptual con una documentación ajustada.

Hay piezas intrascendentes y con una buena dosis de demagogia, si bien es precisamente en éstas donde Moore alcanza sus mejores momentos humorísticos: «Jesús W. Cristo» o «Cómo hablar con tu cuñado conservador». En la primera de ellas es Dios el narrador, y lamenta el desliz que tuvo con George W. Bush, a quien creó «para que fuera uno de los típicos niños juerguistas.» (pág. 143), de forma que ahora se ve obligado a «asegurar lo siguiente: 1. Soy el Señor vuestro Dios y ÉL es el

Hijo de George, no el Hijo de Dios. Le haré pasar la eternidad aparcando coches en el parking de los VIP del infierno en cuanto le ponga las manos encima.» (pág. 144).

En cambio en otros ensayos desaparece el tono de la sátira y se desnuda su intencionalidad: «Siete preguntas para George de Arabia», el primero de los ensayos, suscita todo un universo de interrogantes respecto a la verdadera autoría de los atentados del 11-S. La insinuación de Moore gira en torno al hecho de que si bien fueron los talibanes quienes atacaron las Torres Gemelas en la fatídica fecha tal vez no fuera «un tipo sometido a diálisis desde una cueva de Afganistán» quien estuviera detrás, sino alguien mucho más próximo: «tus amigos los saudíes».

No se tardó en hacer creer que el mundo está plagado de terroristas, y consecuencia directa de ello ha sido una sociedad dominada por el miedo, «el miedo irracional es de lo peor que hay. Nos arrebató nuestra brújula de la supervivencia. [...] Hace que no nos guste vivir cerca de alguien de otra raza.» (pág. 112). En su conclusión final Moore se hace eco de una preocupación: «Hemos perdido el sentido de la perspectiva. Y lo están utilizando contra nosotros, y no los terroristas, sino los líderes que quieren aterrorizarnos.» (pág. 117)

En el texto *Viaje a la mente del conservador*, da consejos para sobrevivir a una cena en casa de un cuñado conservador. Lo más importante, explica, «es asegurar a tus amigos y parientes conservadores que no quieres su dinero. No quieres que ganen menos ni que pierdan el dinero que tienen». «Lo que encontrarás en la mente conservadora es miedo. Miedo al crimen. Miedo a los enemigos. Miedo al cambio. Miedo a las personas que no son exactamente como ellas. Y, por supuesto, miedo a perder el dinero en algo. Si no lo ven (las parejas interraciales no viven en su barrio), les da miedo. Si no lo tocan (los trescientos años de esclavismo existieron hace mucho tiempo), entonces son incapaces de entender por qué las cosas son como son. Si no lo huelen (no hay ninguna incineradora industrial en su zona), entonces piensan que el planeta está en buenas condiciones».

### Retórica erótica, Liliana Lukin . Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2002.

Por Irma Emiliozzi

No alcanza con decir que *Retórica erótica* es un libro de palabras e imágenes: necesitaríamos ver, tomarlo entre las manos para alcanzar la amplia significación de esta amalgama. Como en todo libro hay palabras impresas, pero estas palabras - música, sonido, oído, sensualidad- son también imagen - letra, ojo, vista, sensualidad-, a lo que se suma ahora el facsímil de la letra manuscrita de la autora: por todas partes, acompañando, superponiéndose, saltando de página a página, o llevando, uniéndose una con la siguiente, esta caligrafía aparece y desaparece, atrae, rechaza, invita, se excede y se esconde, carnal. Contacto directo, lenguaje táctil - la mano sobre el papel, incluida la nuestra-, caricia verbal, amar y escribir: cuerpo y escritura. Aún hay que agregar la presencia de fotografías de mujeres desnudas, elegidas entre documentos de 1851 a 1930 (salvo una foto de 1951 y una pintura de 1967) y con las que los textos dialogan: la belleza de las imágenes que esta «retórica» va

construyendo, poses, intimidades, adornos, disfraces, velos, otorgan al libro una mayor singularidad.

Transgresora por inesperada y original, la poesía, omnipresente, compone este diálogo de sonidos e imágenes; de imágenes e imágenes, juego turbador, entregado y desbordado hasta el exceso de los mismos límites de la «caja» del libro: quien escribe es el amor-cuerpo. En un reciente reportaje ha dicho Liliana Lukin: «Cada poema habla de una tercera persona y trabaja sobre una foto o una estereoscopia (que es la duplicación del objeto): de casas de cita, de estudio, postales antiguas, una escultura, una pintura. La idea es que los textos hablan de lo que les pasa a ellas antes de la escena de la foto, durante y después. Un relato que «no tiene que ver»: no hay una ilustración de ninguno de los dos lenguajes hacia el otro...».

Se construye así una metáfora del modo en que las mujeres se piensan a sí mismas y piensan a los hombres mientras son miradas, amadas, silenciadas, deseadas por ellos. La dinámica del texto construye una verdadera polifonía de voces, ecos y presentimientos, juego múltiple de ojos que ven o nombran, labios que dicen, con una musicalidad trabajada en el encabalgamiento, la aliteración, como en el deslizarse, trabado, de la seda.

Pero no alcanzan estas palabras porque *retórica erótica* es también un libro de ideas: una estética que es a su vez una moral, una fuerte preocupación ideológica y una ética del sentimiento: la literatura como vida y búsqueda de conocimiento. «Al usar fotos pornográficas y artísticas, desde los orígenes de un arte nuevo... elijo recorrer la historia de un cuerpo de mujer, para pensar cómo fue vista y proponer un modo de mirar. Sobre una «historia» del desnudo cuento una historia de amor, de su erotismo, con su apogeo y su decadencia. Trato de construir a partir de eso una ética. Porque pienso que el Cuerpo y la Palabra son la misma Cosa: estoy proponiendo un modo de lo amoroso, que desde la ironía y el dolor, denuncia...»

Liliana Lukin se ocupa en este libro de «lo mujer», que es, como ha dicho ya sobre *Cartas*, de 1992, una síntesis entre «lo femenino» y «la mujer», una postura más que reivindicativa o feminista, descriptiva de un modo del ser, del modo de un ser mujer que escribe en un mundo de hombres. ¿Qué puede hacer esta mujer? Escribir, hablar, mostrar lo que la cultura prohíbe ver, buscar la verdad conmovedora como revelación, o el poema como la voz de un ser al descubierto, en su total desnudez. Dice Lukin: «...hay un trabajo con «el desnudo» y con la «desnudez». El desnudo sería lo que la sociedad ha coagulado como un modo de ver, convencionalizado, un modo de arte, y la desnudez sería un «estar sin vestido». Una instancia que busca, más allá del saber de la cultura, una verdad del cuerpo. Ahora bien, ¿cómo se hace para aprender esto?. La respuesta fue escribir *Carne de tesoro*, *Las preguntas, retórica erótica...*»

El poema inicial, un poema preámbulo, resume esta poética: «¿Qué sería de mí si/ hablara sólo como es/ cribo, cribando en el/ sentido y en la música/ sin descansar?... Es/ cribo para poder sólo/ hablar como vivo.../ ¿Qué sería de mí si construyera imágenes/ sólo con palabras? Mi cuerpo habla como es/ cribo, lo que vivo es de mirar y oír, de lo/ que toco y me toca, alimento más, recibo./ Vivo. Necesito descansar, ¿Qué sería de mí/ sin descansar?»

El poema epílogo nos espera con otra sorpresa: la distancia elegida entre el autor real y el autor textual es la mínima y el texto se desliza con voz confesional: «Yo soy todas ellas.../ Ellas me han soñado. Y he realizado/ el destino de unas imágenes más o menos coincidentes/ con lo que cuentan de mí. Él es bello aún con esa luz./ pero

nadie aprende del dolor ajeno, ni de la felicidad/ que no ha perdido...». ¿Confesión? ¿Dónde está el límite? ¿Por qué pedirle a la poesía más verdad y menos ficción que a la novela? Juego, trampa y seducción hasta el final, el epílogo ha despistado a más de un lector profesional que ha querido ver, hasta en la foto duplicada del desnudo femenino final, el cuerpo desnudo de la autora, que con un libro en las manos y alzando su rostro hacia nosotros, sus lectores, nos invita, como lo hacen las imágenes de todo el libro, al placer de acompañarla. Claro que nos invita, pero desde el borde o los límites de toda creación-cuerpo-poema, desde la experiencia de la vida o la muerte (esto es el erotismo) que en cada entrega nos acerca, y ahora desde la experiencia final del texto-visión, cuando llega el momento de cerrar el libro.

Libro atípico en la historia de la poesía argentina, pone en escena el manuscrito como pretexto y como imagen otra del texto: un recorrido de puro placer sobre la escritura, la fotografía, la palabra poética en toda su plenitud. «Es la ley del Don»:

«... De gracia era  
el camino entero. Haber sabido.»

## Memorial de agravios de Mercedes Roffé Alción Editora, Córdoba, Argentina, 2003 Por Rodolfo Häsler

La poesía de Mercedes Roffé alcanza en este reciente *Memorial de agravios* un punto de reflexión sobre la propia escritura aun mayor que en sus libros anteriores - *Poemas* (Madrid, 1978), *El tapiz de Ferdinand Oziel* (Buenos Aires, 1983), *Cámara baja* (Buenos Aires, 1987, Sgo. de Chile, 1998), *La noche y las palabras* (Rosario, 1996, Sgo. de Chile, 1999), *Definiciones mayas* (Nueva York, 1999) y *Canto errante* (Buenos Aires, 2002). Un punto de reflexión mayor, como decía, y un acercamiento de la palabra poética al filo de la revelación, llevando hasta nuevos límites la ambigüedad de los sentidos.

Si el panorama poético femenino en Argentina es destacable, en él brilla la obra ya madura y reconocida de Mercedes Roffé por incorporar a esa rica tradición elementos que en *Memorial de agravios* logran un nivel de intensidad sorprendente. Las distintas tradiciones que convergen en su formación literaria, y su propio origen familiar, aúnan de manera poco frecuente la tradición occidental y la oriental.

Ese origen diverso, que da entrada a una visión múltiple y rica de la tradición, de la escritura, de la palabra, de su condición misma, es uno de los rasgos de la poesía de Mercedes Roffé que nos permite decir que estamos ante una de las poetisas que mejor refleja la diversidad y la interculturalidad en el panorama actual de la lengua española, no muy dado, por otra parte, a semejantes lujos. Su visión de la vida, del mundo, es siempre la de una observadora implacable. El tener anclaje en varias tradiciones, religiones, culturas y lenguas le abre la puerta de la vigilia constante. Y así vemos en uno de los poemas los siguientes versos que confirman lo anteriormente sugerido: «Visión prismática, dividida, dispersa. Un no sostenerse en el lugar / sino rodearlo y rodear el vacío que deja.»

La escritura como tema se hace reflexión que, en la autora, nos lleva a ahondar en nuestra propia identidad. La poeta utiliza el lenguaje con todos sus mandatos y presencias de poder y, desde la marginalidad de su postura, éste consigue convertir en fuego la intensidad de su búsqueda: «Como por arte de magia... Pero sin razón. Como por arte de magia pero sin razón / hallo y no encuentro y velo y persigo / sin buscar. Tampoco hallas. Digo: alucino, ilusiono, creo, des- / aparezo o hago desaparecer.»

Hay tres elementos en la poesía de Mercedes Roffé que brillan con especial fuerza y que, en mi opinión, son fundamentales a la hora de distinguir la más honda poesía. Los tres están presentes y patentes de manera personalísima: mensaje filosófico, representación y emoción. Mensaje reflexivo, análisis del ser humano en un entorno que casi siempre es desfavorable, que nos aparta del camino de la sensibilidad, del descubrimiento verdadero. En *Memorial de agravios* este elemento está tratado de manera tal que podría decirse que une poema y poema, es ata, a pesar de sus diferencias temáticas y estilísticas, hasta convertirse en el gran tema de esta ya destacada obra. Representación y distancia con respecto al punto de partida: la poesía de Roffé nace de la experiencia, de su propio imaginario, como ha de ser, pero recrea otro referente que se aleja de la autora, de su condición individual. Como si se tratase del reflejo en un espejo, todo puede ser cierto o no, pero siempre es verdadero pues nace de una necesidad suprema. Y emoción, pues nunca vamos a ser los mismos después de leer con la dedicación que se merece este libro, que nos permite descubrir a una poeta en plena madurez de sus recursos, de su palabra, de su universo. No seremos los mismos, pues seguiremos el camino tocados por la intensidad y la urgencia de un espíritu que encierra los múltiples secretos de la existencia: «Una mujer. Un espejo. Un trozo de madera balsa para hacer / un avión. El sueño de volar hacia algún otro lado -del tiempo. / La ilusión de encontrar / un jardín / de un verde más certero.»

### La Paloma de Kant de Isaac Otero. Vigo: Isaac Otero Editor, 2003, 78 páginas Por Gabriela Genovese

Si tuviéramos que representar a través de una figura la trayectoria de la labor artística de Isaac Otero (Vigo, 1949), el trazado resultante sería una *parábola* que, como el espectro de colores, conjuga y armoniza lo diverso en el diseño de su curva. Novelista, poeta, dramaturgo, ensayista, dibujante, pintor, Otero vuelve a dar muestras de su talento en *La Paloma de Kant*, a través de la cuidada presencia del componente figurativo; la inclusión de doce ilustraciones del autor acompañan las tres secciones que conforman el libro, donde el número descendente de poemas que las integran refuerza la noción de curva en disminución, que vertebró el conjunto del poemario -*Pérgolas sobre el mar*, once composiciones; *Fuga nocturna*, diez; *Silencio absoluto*, nueve-.

El espectro de los siete colores que conforman el arco iris se refleja en la última sección; cada representación cromática surge a partir de un nuevo movimiento, cuyo resultado oscila entre el absoluto equilibrio y la diametral oposición. Entre ambos extremos del arco de colores se sitúan los opuestos irreconciliables: el negro

«semejante a la nada, / sin posibilidad alguna, / [...] la nada muerta tras apagarse el sol: / un silencio eterno, / sin futuro, sin esperanza» («El negro», 37), y el blanco del «silencio absoluto» que, para sorpresa del lector, conjura y aplaza la llegada de una nada infranqueable, a la que el poeta se asoma en reiteradas ocasiones a lo largo de las secciones precedentes.

En efecto, la certeza del vivir como un constante debatirse «entre dos riberas» - título del poema inaugural- reaparece en dos composiciones claves de la segunda parte: «Parque de atracciones» y «Líquenes sonámbulos». En el primero de estos poemas, el componente geométrico al que nos hemos referido en líneas anteriores, vuelve a hacerse presente en la «aérea circunferencia» que la rueda del parque de diversiones traza en su trayectoria entre el «jardín fuera del tiempo» que buscamos asir y eternizar, y la conciencia de que «el destino nos hiere» -«Somos sangre / a perpetuidad del olvido» dirá Otero en el poema inmediatamente siguiente («De la misma sangre», 43)-: «Una noria gigantesca / nos hace girar en medio del mundo / como en un laberinto de Fortuna.» («Parque de atracciones (*La Noria*)», 41). Esta idea de movimiento oscilante entre el «arriba» y el «abajo» también se advierte en «Líquenes sonámbulos», donde el componente lúdico, representado en los versos antes citados por la imagen de la noria, reaparece en esta otra composición a través de la alusión al subibaja, movimiento con que la presencia de un final devastador comienza a trazar su recorrido: «Yo, tú, él. / ¿Qué será de nosotros, / pobres pronombres personales? // Nosotros, vosotros, ellos. / ¿Qué será de mí, / de ti, de todos? // [...] Líquenes sonámbulos / arderán definitivamente en la piedra: // Va coloréandose la hiedra que sube, / que baja frente al rosal / de todos los pronombres personales» (37).

Frente al «silencio absoluto» -título de la sección final- al que pareciera conducirnos el arco que el poeta traza, tanto en el orden cuantitativo decreciente dado a los dibujos y poemas -12, 11, 10, 9-, como a los rótulos de las siete composiciones que reproducen en forma idéntica la distribución de los colores dentro del espectro cromático, la *resistencia* a escapar de -a desdibujar- la clausura definitiva que nos impone la muerte logra imponerse en el poema final («El blanco»), precisamente porque ha estado sobrevolando desde los versos iniciales. Somos «generaciones impensables / dentro de un corazón humano / que sueña con no morir nunca / en el diminuto rostro de Tierra» («Química sensata», 53), dirá el poeta gallego, despojado de toda actitud ingenua o pueril.

Es precisamente la fuerza de esta certeza la que lo lleva a subvertir la metáfora kantiana que da título al poemario: mientras *la paloma de Kant* pensaba que sin la oposición del aire volaría con más soltura, sin advertir que lo que obstaculizaba su vuelo era lo que a la vez lo hacía posible, en el poema titulado «En tu parábola» Otero diseña un arco diferente -disidente-: «Con limpieza, / circunferencia y línea, / noche en que vuela la paloma de Kant / con el deseo de que no se le resista el aire. // Alas en tu parábola, / libertad para todas tus naves...» (21). La celebración de lo dinámico que permea la totalidad del poemario vuelve a hacerse presente en la composición final: la voz que el poeta le otorga al color blanco -«¿un no-color?»- y el dibujo de una paloma en vuelo sostenido reafirman la convicción de saberse siempre «en pie» que Otero ha venido trazando a lo largo de sus versos: «Muestro un silencio que no está muerto. / Soy un silencio pletórico de posibilidades» («El blanco», 78).

## Miniaturas eróticas, Mario Sampaolesi; Alción Editora, Córdoba, 2003

Por Osvaldo Gallone

La poética -y no sólo las poesías- de Mario Sampaolesi (Buenos Aires, 1955) arriban con *Miniaturas eróticas* a un punto exquisito de cristalización y, por lo mismo, acceden a un plano de excelencia que amerita, por más somero que éste resulte, un análisis.

Vicente Huidobro dijo de una vez y para siempre: «El que no haya sentido el drama que se juega entre la cosa y la palabra, no podrá comprenderme». La confesión del poeta chileno contrasta con la tesis general que informa el *Cratilo*, de Platón, y se enraiza en el nominalismo (no resulta ocioso recordar que para el filósofo alemán Fritz Mauthner, autor caro a las preferencias borgeanas, tres son los modelos principales en las concepciones del mundo elaboradas en el transcurso de la historia: un modelo de carácter adjetivo, consecuencia de un materialismo ingenuo; un modelo de carácter sustantivo, procedente del realismo metafísico; y un modelo de naturaleza verbal, que deriva de una óptica nominalista o heraclitiana); vale decir, aquella corriente que patentiza el dramático desajuste entre los instrumentos de percepción (el lenguaje, la palabra) y la realidad a percibir. El denuedo de la poesía de Mario Sampaolesi incorpora y asume la distancia existente (y angustiante) entre la palabra y la cosa, y le suma un abismo aún más insalvable: aquel que se verifica entre el ser y aquello que lo evoca. Este ser que se busca a lo largo de las páginas de *Miniaturas eróticas*, sobre el fondo urbano de París o de Buenos Aires, es un ser escrito por alguien que oficia «de doble fuera del texto y del papel», ambos saben con dolorosa certidumbre que ese centro ontológico al que pugnan por acceder es constitutivamente inatravesable, ese «anhelo de ser él y otro y otro como un sueño» va a derivar, merced a su propia pertinacia, en pesadilla; tales previsibles consecuencias, lejos de desembocar en un abandono de la busca, la acicatea. La poesía de Sampaolesi ilumina una zona del espíritu (a falta de mejor palabra) donde impera una lúcida desesperación, en las antípodas de la perversa liviandad al uso que difunde, con estulticia de signo posmoderno, que todo se puede lograr con sólo proponérselo.

*Miniaturas eróticas* -en un gesto que la emparenta con toda la alta poesía que en el mundo ha sido y será- lo único que atesora son preguntas y lo único que puede prometer son preguntas, una genuina y honda interrogación que delinea sobre sus páginas una inquietud que, en este aspecto, puede asimilarse a una ética en el orden especulativo: respuestas rotas, vacilantes y contradictorias. Porque el ser esencial que el poeta intenta traducir en palabras se le escapa de las manos, porque la palabra es insuficiente para aprehenderlo, porque el tiempo (sobre todo el tiempo) es lábil y no consiente ser expresado de manera unívoca: «tiembla temblaba», «debería debió», «caía caen», «era es», etc., etc.

Se podría postular sin exceso que pocos libros como éste demuestran de modo cabal que la escritura, asumida como una práctica de insoslayable compromiso (concepto que excede con largueza el indigente marco ideológico-político), es una empresa de riesgo en la que se juega, nada menos, que una aventura inscripta en el orden de la identidad. El ser atribulado de *Miniaturas...* «debe dejarse arrastrar

hacia esa zona cuya pertenencia desconoce»: así, el escritor; ese ser de palabra insuficiente que para acceder a algún decir -por escueto que sea- debe aventurarse a una zona desconocida, que bien puede definirse como de angustiosa introspección, donde el yo no hace pie y se desdibujan, en la misma medida en que se ponen de relieve -en un equilibrio de sutil y paradójica contradicción-, las marcas de la identidad personal. Así, Sampaolesi. *Miniaturas...* encarna y celebra un sintagma consagrado: «el que no arriesga, no gana»; y Sampaolesi arriesga. A mayor abundamiento, resulta casi obvio señalar el trato de intimidad que se revela entre el autor y la cultura oriental en general, particularmente en cuanto al budismo se refiere. El ser, se lee en *Miniaturas...*, «debe perderse para encontrarse». Y, por supuesto, se encuentra porque se pierde, pero se encuentra en un lugar que le es tan íntimo a la poesía de Sampaolesi como a las vibrantes percepciones del budismo: en el seno de un «lenguaje sin fondo».

A despecho de todo lo bosquejado hasta estas líneas, *Miniaturas eróticas*, de Mario Sampaolesi, en términos de rigurosa masividad, es un libro que pasará prolijamente desapercibido. La poesía, en efecto, no se vende, sumida en un mercado -como el argentino, al menos- en el que predomina la divulgación de cuño periodístico (curiosamente denominada «ensayo», en la mayoría de los casos) y la narrativa de aliento banal y comprensión sencilla. Más grave aún, sin embargo, es otro fenómeno: la poesía no se lee, ni siquiera los escritores, en general, leen poesía, un inexplicable desdén cuya consecuencia inmediata -al menos, en la escritura argentina de las últimas décadas- es la emergencia de una generación de hipoacúsicos literarios, para la cual la palabra no es música ni resonancia, sino mero instrumento de una práctica.

## No importa el frío de Roberto Malatesta.

Ed. El Arca del Sur, Santa Fe, 2003

Por O.P.

Malatesta (Santa Fe, 1961) tiene una escritura sobria en la que lo cotidiano se abre ante una mirada clara e indagadora. Ha publicado *Casa del Sur* (1987), *La prueba de la soledad* (1991), *Del cuidado de la altura del nispero* (1992), *Las vacas y otros poemas* (1994) y *Flores bajo la lluvia* (1998).

La cita de Keats con que se presenta este nuevo libro nos indica una concepción poética selectiva y crítica: «La poesía debería ser algo grande y discreto, algo que entre en el alma y no la sobresalte o asombre por sí misma sino por su tema...». De hecho Malatesta logra acercarse a este precepto de discreción anímica y formal. El registro poético de tono bajo y llano sirve de amplificador del asunto. Así en el primer *La fuerza del asunto*, a partir de un error en la percepción se produce «una nueva mirada» que desencadena estos versos finales: «comprendí que todo lo que dijese/ se apoyaría apenas en las palabras,/ todo cuanto dijese debería/ descansar de las palabras y verse/ subyugado por la fuerza del asunto».

Mientras duerme el inocente de Ana Guillot. Libros de  
Alejandría, Bs.As., 1999.

La autora ha publicado «Curva de mujer» (1994) y «Abrir las puertas...» (1997). Paulina Vinderman escribe en la contratapa: «Riqueza y dolor construyen el espacio de este libro: un lugar de conjura, de resistencia ante la desintegración, ante la incertidumbre y la amenaza ancestral de la violencia del mundo sobre la inocencia y la orfandad...»

Uno de sus poemas más logrados dice: Digo finalmente que yo también/ he visto/ mi cuerpo adocenado// digo que he estado viéndome/ en los pasos exiguos de los otros/ y que he menguado el alma/ (como ellos)/ para evitar// Y tan abajo/ tan inocente la risa/ sin embargo.

Lugares Comunes de Belén Ancizar. Ed. Nuevo Hacer.  
GEL, Bs.As. 2002.

La autora (Bs.As., 1974) ha publicado en antologías y revistas. Trabaja actualmente sobre su primera novela: Mi nombre.

Angélica Gorodicher en el prólogo de este libro de cuentos breves nos dice: «un cuento mínimo como los cuentos de Belén Ancizar no es un cuento instantáneo; es una ojeada rápida y profunda sobre una situación o un acontecimiento o aun sobre un encadenamiento, una serie de hechos (...) Lo que ha hecho es servirse de eso tan poderosos, tan fuerte, tan determinante como las palabras para mostrar que lo que nos devora es nada menos que el impulso que nos expulsó del paraíso para convertirnos en seres capaces de curiosidad, de desobediencia y de creación...»

Psique de Graciela Caprarulo. Ed. La Bohemia, Bs.As.,  
2003

Nada se nos dice de la autora pero todo está dicho en este hermoso poemario que posee una lengua llena de tensión. Uno de sus poemas: «argumentar la ajena oscuridad/ no eran los huesos roídos/ ni la ausencia del sol// no eran la cumbre/ ni la punción de las espinas// ni el veneno/ ni el abandonado calvario/ de otros pasos/ / (apenas se rasparon el alma)// sólo se han visto los monstruos/ en el ajeno cuerpo/ / temen morir entre los amarillos».

