

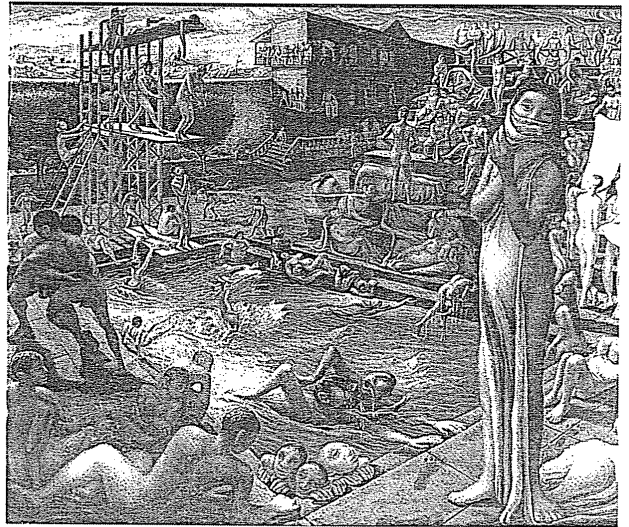


Arte: Julio Castellanos / El otro lado: Diego Muzzio por M. J. de Ruschi /
Cine: Perdidos en la traducción, por Y. Franco / Sobre la violencia, por C.
Maguregui / Dossier 1: La Ventana de Y. Ritsos - Un motivo visual, por H.
Freire / Dossier 2: La Poesía serbia por L. Heer y L. Popovic / Homenaje:
Puccia, por M. Simpson / Relatos: C. Begue - M. Loreti / Ensayos: La
literatura latinoamericana por A. de Llano - D. Walcott por F. Cermelo -
Kafka por O. Gallone - El rito mortal por C. Aletto - "Odisea", de
Kazantzakis, por C. Spinedi - Tú no tienes Marias que se van, por A.
Arzoumanian - Héroes de papel moneda por G. Valle / Poesía inédita:
Rodolfo Häsler - Esteban Moore - Victoria Lovell / Traducciones: Pasolini,
por E. Nicotra - José A. Seabra por R. Alonso - The Wanderer, por F.
Scelzo

La Pecera

LITERATURA, ARTE, MÚSICA Y SOCIEDAD

Nº 8 - Mar del Plata - primavera 2004 - issn 1666-8782



Argentina \$15 - Resto del Mundo US\$ 10

La Pecera

«no fish is too weird for her aquarium»
(ningún pez es demasiado raro para tu pecera)
Lady Chatterley's Lover de D.H. Lawrence

Editorial Territorio, desalojo y memoria

Arte: Julio Castellanos / *Opinión entre dos paisajes*,
por Carlos Pellicer / *Fragmento de una carta de Castellanos a F. Gamba*

El otro lado Diego Muzgjo: *el mudo centro de la ausencia*, por M. Julia de Ruschi

Cine *Perdidos en la traducción*, por Yago Franco / *La mirada cinematográfica sobre la violencia*, por Carina Maguregui

Dossier 1: La Ventana

El aura de la traducción: Yannis Ritsos y Juanele, por O. Picardo / *La Ventana de Y. Ritsos / La ventana, un motivo visual*, por Héctor Freire

Dossier 2: La Poesía serbia

Notas sobre la poesía serbia del siglo XX, por Liliana Heer y Liliana Popovic / *Antología*

Homenaje *Regreso de Enrique Puccia*, por Máximo Simpson

Relatos *Alta en el cielo*, por Carlos Bègue / *Buena música italiana*, por Miguel Loreti

Ensayos *Canon y corpus. La literatura latinoamericana*, por Aymar de Llano / *Derek Walcott: de Homero a Omeros*, por Fernando Cermelo

Dos entradas a la construcción, por Osvaldo Gallone / *El rito mortal en el pasaje de la cosa a la palabra*, por Carlos Aletto

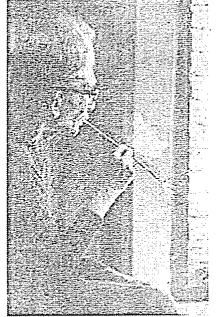
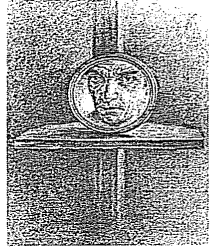
El nacimiento de la «Odisea», de Nikos Kazantzakis, por Carlos Spinedi / *Tú no tienes Marias que se van*, por Ana Arzoumanian / *Héroes de Papel*

Moneda por G. Valle

Poesía inédita Rodolfo Häslér / Esteban Moore / Victoria Lovell

Traducciones Pasolini, *tras un presagio de Realidad*, por Esteban Nicotra / *José A. Seabra en el corazón del texto*, por Rodolfo Alonso

The Wanderer, por Fernando Scelzo / *Estantería* (reseñas)



Editor:

Ricardo Martín

Director:

Osvaldo Picardo

Jefe de Edición:

Héctor Freire

Comité asesor:

Marta Ferrari, Marcela Romano, Fernando Scelzo, Fernando Cermelo (Mar del Plata); Roberto Ferro, Ana Arzoumanian, Liliana Heer, Carlos Spinedi (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
 En 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
 Tel.4361-0473

LA PECERA recibe toda su correspondencia y giros en Catamarca 3002, c.p. 7600 Mar del Plata, Bs.As. Argentina. Se aceptan canjes con otras publicaciones, cartas a los autores y al director, e-mails, colaboraciones, poemas, cuentos, informaciones, sin que ello signifique 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 consejo 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.

TERRITORIO, DESALOJO Y MEMORIA

Por Osvaldo Picardo

I. No es cosa de un significado geográfico sino el resultado de avances y retrocesos de bosques, lagos, playas, hundimientos de valles. Pueblos y olvido. Todo como desde una cámara fija ante la inestabilidad y la intervención humana.

Queda una instancia simbólica, construida de lenguaje y amores, historia y odios. Deja de presentarse como un piso donde nos aplasta la fuerza de gravedad, el aquí y el ahora.

La noche ha dejado frío, hielo y agua sobre la roca. Desde ahí vemos el pueblo de Yagüá, pueblo que nació en las últimas décadas del siglo XVI, y soportó impotente cómo sus hijos iban emigrando al país vecino a ganarse la vida.

Este amanecer con el pueblo a la espalda es diferente a los anteriores, diría, si fuera uno de ellos en el momento de partir.

El pueblo de Yagüá es un invento, no existió nunca. Pero ¿es éste un dato tan importante para cambiar lo anterior?

II. Ocurre en tan largo plazo que escapa a la mirada de un solo hombre.

Las secuoyas gigantes y también el ginkgo biloba pueden tener siglos, milenios. Pero sólo el pino de Great Basin que perdura en las Montañas Blancas de California, supera nuestra noción del tiempo. Retorcido y seco, sin que nada indique que aún en su organismo hay vida, brota de él un pequeño número de hojas que se secarán después de cumplir los 30 años.

III. Creemos inmutable una naturaleza cuya permanencia consiste en lentas y rigurosas transformaciones. Si un hombre lograra la inmortalidad ¿cómo llegaría a soportar tanta pérdida? Cada rincón, cada uno de los recorridos diarios y cada calle y cada ciudad y cada paisaje. El habitat y su cuerpo han ido conformándose con sus pasos, con viajes y descubrimientos, cansancio, maravilla, hastío y sorpresa.

De una a otra generación, el olvido del territorio, de sus deslizamientos geológicos, de sus catástrofes climáticas y de la injusticia y el desalojo borran el viejo libro de los suelos y apenas deja borrones del mito y la historia.

No hay más inmortalidad que una breve mirada que se resiste.

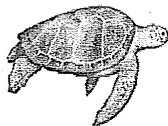
IV. La lógica del territorio no se asimila a la de la voluntad que sólo es humana y que se afirma a sí misma en su propia contradicción.

Era un 19 de julio de 1924. Esa mañana de humedad y sol, la policía chaqueña, cumpliendo la orden del gobernador, rodeó la Reducción Aborigen de Napalpí de población toba, charrúa y mocoví.

45 calientes minutos de Winchester y Máuser tronaron contra viejos, mujeres y chicos. Lo que el fusil no pudo matar, se terminó a golpe de machete. En el libro «Memorias del Gran Chaco», Mercedes Silva cuenta que al mocoví Pedro Maidana «se lo mató en forma salvaje y se le extirparon los testículos y una oreja para exhibirlos como trofeo de batalla». El precio internacional del algodón ascendía y el norte floreció con capullos del «oro blanco» sobre sedimentos de fósforo, potasio, calcio, magnesio, hambre y sangre.

V. Doña Ramona fue desalojada junto con su familia un 30 de diciembre y nuevamente un 23 de enero. Ramona subió al escenario del Festival Cosquín con Leon Gieco, llamaron la atención sobre la difícil relación entre propiedad y pertenencia. Los hermanos Scaramuzza dicen ser los propietarios porque firmaron un convenio con doña Ramona en el que ella renunciaba a todos sus derechos. Pero recién cuando sobre un escenario apareció Ramona Bustamante, se entendió que nadie le enseñó a leer ni a escribir desde antes de la llegada de la soja y sus topadoras.

VI. El territorio encierra toda la existencia humana y preexiste a la misma. El cambio y la inestabilidad no son falta de permanencia, sino la perdurabilidad de la injusticia. No podemos alcanzar una lectura completa sino de testimonios; pero siempre obtenemos una ilusión de verdad por encima de nuestra propia comprensión. La memoria es así un territorio paralelo, una conciencia deformada por nuestra mano, engendro monstruoso de nuestra adoración.



A r t e

JULIO CASTELLANOS

Julio Castellanos (México, 1905-1947) es al mismo tiempo discípulo de Herrán y codiscípulo de Tamayo. Sin embargo, después de una brillante exposición en Argentina y un viaje por Europa, desarrolla su propio estilo mostrando siempre un nivel alto de autocrítica. Su trabajo revela la aceptación de cánones tradicionales; en particular su composición está cercana al canon aceptado durante el Renacimiento: favorece las perspectivas lineales y el claroscuro. Pero también introduce el sueño y la fantasía al evocar la vida del pueblo mexicano.

OPINIÓN ENTRE DOS PAISAJES

por Carlos Pellicer

Desde unas rocas, a pocos metros de las primeras nieves del Popocatepetl, nos detuvimos, todos ojos, a mirar primero y a contemplar después. Era el Valle de México en su intimidad de águila, dibujado entre nieblas ligerísimas. Ninguna exclamación. Ni siquiera el dedo indicador. Los ojos activos a velocidades intocables. La paz al precio de la soledad. Tres hombres silenciosos, casi rocas, casi nieve, casi luz.

El sol, abanderando el mediodía abarcó medio planeta. Nadie, apenas nosotros y lo mejor de nuestro ser. Ninguna sombra. El día, vertical y unánime. La altura repele la vida orgánica. Lo vegetal, frustrado por el clima, quedaba tan lejos de nosotros, que era sólo una mancha. Lo que nos sustentaba pertenece a la era terciaria, tan anterior al hombre.

Eramos tres hombres anteriores a la Humanidad, disfrutando largamente de aquella presencia absoluta; una presencia que nos hizo sentir la negación del pasado y del futuro. Ser y estar, fundidos en la totalidad de la luz.

Nos retiramos de aquel sitio sin ponernos de acuerdo para hacerlo. Descendimos cada quien por donde pudo y nos encontramos donde empieza el camino.

Yo tengo la manía de las palabras, ando en ellas, estoy con ellas. Así con tantas palabras, me faltan palabras para llamarlas cuando verdaderamente estoy en alguna parte de mí mismo.

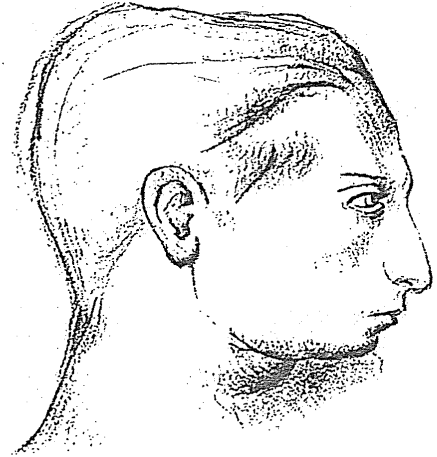
No hace muchos años que Julio Castellanos y yo vimos medio mundo desde un balcón del Popocatepetl. Cuando bajamos donde había ya hombres y árboles,

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

él preparó la comida. La ensalada de abulón nos devolvió a la miserable Historia, bebimos cerveza, comimos fruta, y hablando de todo y de nada regresamos a la ciudad donde los hombres se devoran.

Días después nos encontramos en la calle y comentando lo del volcán, el pintor me dijo. «Convén-cete que eso no se puede pintar. La mirada tiene un límite. Lo que vimos, yo lo vi con el corazón. Te confieso que empecé a sentir un miedo espantoso. El miedo de quedarme solo con una cosa tan grande y no saber qué hacer con ella. Nunca podré pintar un paisaje. Los poetas tienen recursos tan diferentes a los nuestros para referirse a la Naturaleza...!» Julio Castellanos hizo centenares de dibujos y pintó muy pocos cuadros, dejó algunas litografías y se apasionó por la cuestión escenográfica. Realizó al fresco algunas composiciones en dos escuelas de la Capital.

Delgado, moreno, de un refinado tipo indígena, con ojos muy grandes y



silenciosos, era hombre de poco hablar pero irradiaba una peculiar simpatía.

Pocos años menor que yo, fuimos amigos durante un cuarto de siglo. En la historia de la pintura mexicana, es un ejemplo magnífico de solidez y soledad. Hizo pintura mural porque su avidez de conocimientos técnicos no tuvo límites. Pero fue en la pintura de caballete en donde ganó batallas sorprendentes.

En dos pequeños cuadros, con muchas figuras, nos dejó un delicioso y poético

La Pecera

buen humor: El Día de San Juan y El Bohío. Lo que nos dice en esos dos cuadros nadie lo ha dicho antes de él. Un festival de baño público lleno de incidentes plásticos expresados con temprana maestría. El pueblo en el agua, pero el pueblo limpio, sin odios y sin horrores. El Bohío representa una ocurrencia fantástica de aire tropical. También con muchas figuras, todas, pero sobre todo las agrupadas, pintadas maravillosamente.

El Diálogo, de la mujer y el soldado, es un gran cuadro lleno de melancólico realismo. El retrato de su esposa, grávida, y el autorretrato, que fue su última tela, son obras maestras. El autorretrato refleja el drama que silenciosamente mató al pintor. Su inconformidad, su escepticismo, su implacable rigor de arte para con él y para con los demás...

Como todo gran pintor, creó un tipo humano que se caracteriza por la forma de tus ojos y de la nariz, así como por la forma del cráneo. Ya en El Día de San Juan aparece claramente. Algo mucho de «lo mexicano» de Julio se advierte en el tipo que creó, claro está, con elementos raciales nuestros.

Los dibujos realistas de Picasso, le encantaban. Casi siempre que hablábamos de pintura terminábamos haciendo referencia a nuestros predilectos: Piero della Francesca. Brueghel, El Greco, José María Velasco... Muy inteligente, de muy aguda observación, sus juicios sobre pintura fueron generalmente certeros. Analizaba en pocas palabras con gran claridad de juicio, y con una frase, a veces, hacía temblar a toda una reputación. Un elogio de Castellanos significaba mucho para los Jóvenes. José Clemente Orozco me habló de él con gran consideración. Orozco, tan real y verdadero en el elogio y en la censura.

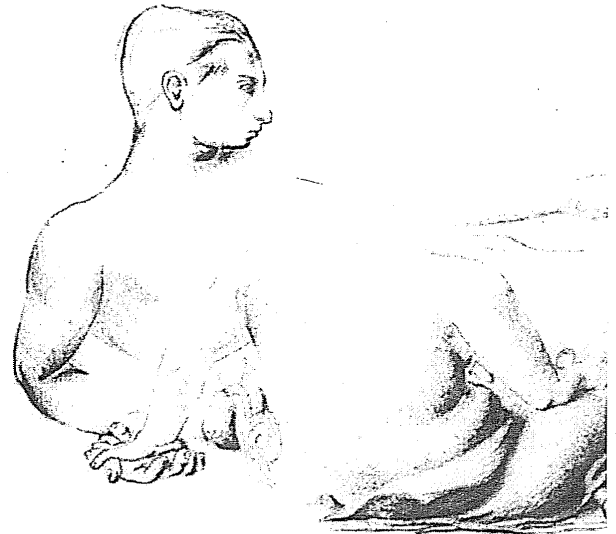
Durante 25 años el autor de El Bohío dio clases de dibujo en las escuelas oficiales, vanas horas al día. Políticamente, estuvo siempre en la izquierda, pero sin explosivos. Su habitación de trabajo casi nunca se abrió a los visitantes. Dibujaba siempre. Pintó muy poco. ¿Dejaría 30 cuadros? No lo creo. Vivió 44 años. Es uno de los grandes pintores de México. Su línea de conducta fue insobornable. Sus escenografías marcan una época de esta actividad entre nosotros, y Villaurrutia tuvo por él sincera admiración...

En el autorretrato, extraordinariamente bien pintado, el caballete indica con cruda realidad una cruz. (Qué cuadro tan terrible! ¡Qué Agonía! Unos días antes de morir, casi repentinamente, del corazón.)

Frente a las rocas de Tepoztlán, estuvimos juntos vanas veces. Pretendió comprar una casa allá porque, me decía, la soledad agresiva de esos paisajes le hacía bien. Es un escenario para poco hablar. Una silenciosa tempestad de piedra levanta el horizonte marcando el alto a todo...

Las Lomas, Febrero de 1951, día 6.
Julio Castellanos, por Salvador Toscano y Carlos Pellicer,
Editorial Nezahualcóyotl. México, 1952.

FRAGMENTO DE UNA CARTA DE JULIO CASTELLANOS A FERNANDO GAMBOA



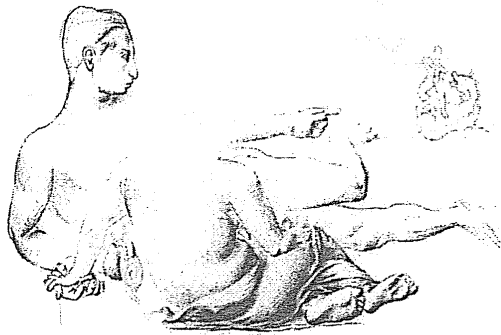
En cuanto al punto en que se me pide mi concepto sobre el arte, me permito manifestarle, y así le suplico lo haga presente, que sólo porque en mí existe un sentido de colaboración y el ver que se realice toda una serie de problemas que aunque ya planteados desde hace tiempo no han cuajado todavía, me ha decidido a tratar de poner eso que se ha dado en llamar el «concepto artístico» personal del artista.

Para mí, cuando produzco, y en las pocas veces que lo he hecho, el hacerlo, lo



que me ha movido ha sido el mismo motor que me ha hecho realizar mis también pocos viajes, es decir, lograrlo con los pocos medios con que he contado que en este caso sería el poco capital, el descubrimiento del lugar a donde voy, la atracción de la aventura, poseerla y luego descansar. Como usted sabe no soy un individuo fuerte, nací débil y por lo mismo necesito a cada paso tomar alimento. Igual en arte mis medios son escasos, mi oficio pobre, mis conocimientos en el terreno de la cultura, adquiridos con un gran esfuerzo ¿el culpable de esto?; pero hay algo que se desconoce y que empuja, que lo hace a uno olvidar y lo hace a uno lanzarse, y así he emprendido mis pequeños viajes fiado a mi instinto y hasta ahora, aunque maltrecho y cansado, he podido regresar, eso sí, siempre insatisfecho, pues vuelvo a repetir, con mis escasos recursos, lógico es que no logre lo que muchos han logrado, realizar una obra de arte, y así amigo Gamboa he querido una vez más hacer poesía, otras veces me he planteado describir el tema, otras el uso del material por el material. ¡Si hubiese una buena escuela! Y ahora una pequeña con-fesión. Sabe usted quién para mí hace el verdadero arte moderno en donde los materiales nuevos de que tanto se habla perfectamente unidos, donde no hay arqueología, donde los sueños y las abstracciones dejan de serlo, son los ingenieros, los físicos, los hombres de ciencia.

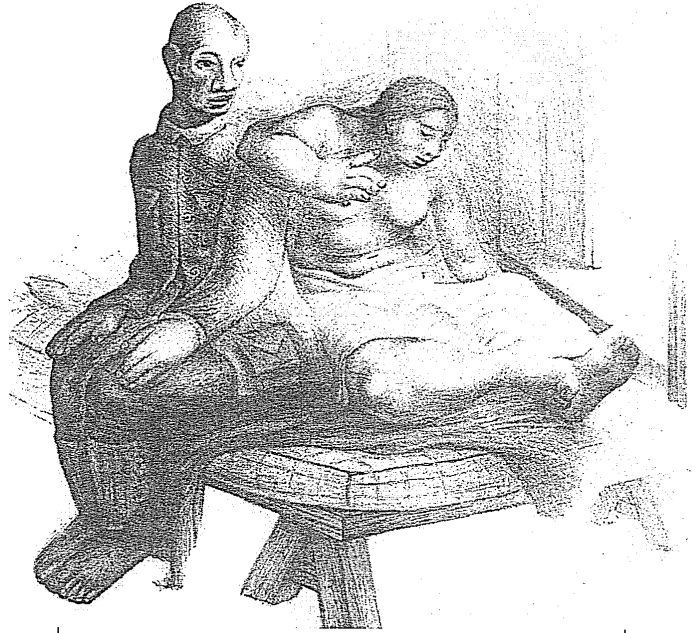
Archivo personal de Zita Basich.



Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004



Entrevista a Diego Muzzio



El Otro Lado

La Pecera

DIEGO MUZZIO: EL MUDO CENTRO DE LA AUSENCIA

por María Julia De Ruschi

A los treinta y cuatro años Diego Muzzio ha escrito diez libros de poemas y es uno de los autores más coherentes y personales de su generación. Su obra se distingue por el carácter atormentado de sus obsesiones, por la nitidez y precisión con que dibuja, en un vasto y variado fresco infernal, una cotidianidad arrasada por la crueldad y la ausencia de sentido. No por casualidad se ha inspirado en pintores tan distantes entre sí como el Bosco o Bacon: comparte con ambos la visión pavorosa, desolada. Cuando le propuse por e-mail tener una entrevista, me contestó que exactamente el día anterior se había ido a vivir a París. Sus respuestas me llegaron regularmente por e-mail a lo largo de varios meses este invierno.

Diego Muzzio publicó su primer libro en 1991: «El hueso del ojo». Gracias a sendos premios, publicó en 1996 «Sheol Sheol» y en 2000 «Gabatha». Luego ha escrito, a razón de más un libro por año, «La alegría perfecta», «Tratado sobre la ejecución de los animales», «Noxo», «Hieronymus Bosch» y «Katmandú», además de otros trabajos en prosa y partes de otros libros en verso.

-Es curioso, en tu obra, sin excepciones, cada libro gira en torno de un único tema, obsesiva, exhaustivamente. ¿Es una decisión previa al momento de la escritura?

-Creo que en mí la obsesión de la escritura funciona empujada por otras obsesiones... La muerte o Dios o el Tiempo, por ejemplo. Esas son obsesiones previas a cualquier intento de escribir poesía, preexisten en mí antes de haber escrito el primer poema, y lo que la poesía hace, a veces, es permitir el acceso a estos temas enfocándolos desde distintos ángulos y permitiendo otra profundidad. Después, sí, viene la obsesión de la escritura en sí, el deber y la necesidad de trabajar todos los días, de volver una y otra vez sobre los mismos poemas, los mismos versos, hasta que uno se da por vencido. Entonces dejo descansar el material varios meses, y vuelvo a corregir. La escritura me atrapa según el libro que esté escribiendo. Últimamente, creo que mis libros nacen de un tema central, y se desarrollan en base a ese tema. Cada colección de poemas nace de un tema. Los libros religiosos, por ejemplo, o *Tratado...*, donde el tema es el asesinato, el crimen, la posible belleza del crimen...; en *Maelstrom*, un libro que estoy escribiendo desde hace más o menos 5 años, intento comprender de

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

alguna forma el Tiempo, y giro sobre ese tema, tratando de enfocarlo desde diferentes ángulos. Pero este es un libro que, al parecer, no tengo apuro en terminar. Voy acumulando material, y algún día le daré una forma... Pero sí, la obsesión de la escritura funciona de modo distinto en cada libro. Cuando escribí *Sheol Sheol*, por ejemplo, hacía un par de años que buscaba la forma de escribir un poema religioso... Tenía una pila de manuscritos, de intentos fallidos. En esa época, no sé por qué, sentía que estaba a punto de morirme, que me quedaban pocas semanas de vida... Ahora, cuando recuerdo aquello, parece una anécdota graciosa, pero en ese momento estaba totalmente convencido de que me moría dentro de muy poco tiempo, y estaba sumamente triste. Un día, un amigo se fue de vacaciones y me prestó su departamento por una semana. Me encerré allí, con esa pila de manuscritos, y no me levanté de la silla durante dos días. Ahí escribí «Lamento de Lázaro». No sé cómo, había encontrado una forma posible para lo que quería hacer... En *Katmandú*, por ejemplo: cuando empecé a escribirlo me sentía mal, pero al mismo tiempo sabía que era algo que en algún momento iba a tener que hacer, escribir sobre eso, la muerte de mi padre, de manera directa y extensamente. Escribí las primeras treinta páginas de un tirón y lo dejé varios meses. Y después escribí el resto.

-¿Qué tipo de exigencia representa para vos la escritura poética?

-Escribir es, para mí, por un lado una inmensa alegría y, por el otro, una carga que recién en esta etapa de mi vida estoy empezando a aprender a controlar. Creo que algunos años atrás me sentía casi obligado a sentarme a escribir todos los días. Si no lo hacía, me sentía muy mal, sentía que perdía el tiempo. Escribir me cansa, eso sí te lo puedo asegurar. Después de una mañana de escritura, me siento cansado como si hubiese corrido una maratón. Supongo que uno también escribe con el cuerpo. Los músculos se tensan, aunque uno no lo advierta, y el cansancio se acumula. Pero escribir me salva, sin duda: no sé que haría si no escribiera... El problema es que, de algún modo, la poesía te condena a la soledad. Para escribir poesía uno tiene que pasar mucho tiempo solo, leyendo, escribiendo, o caminando y mirando la vida alrededor. En ese sentido es casi una condena, un mal, pero un mal inevitable, al menos para mí... Y sí, la escritura cumple un anhelo de perfección, ridículo, por supuesto, como es ridículo el anhelo de inmortalidad a través de la obra; porque, si lo pensamos dos segundos más, surge una nueva pregunta: ¿para qué dejar una obra? ¿Para qué dejar nada, si nosotros ya no vamos a estar? No lo sé, sinceramente... No sé por qué una persona puede pasarse la vida sentada a una mesa tratando de escribir poesía. Cuando me pregunto esto, la única respuesta que encuentro es que me gustaría dejar aquí, en el mundo, algo bello, belleza, algún tipo de belleza, aunque en el mundo, afortunadamente, hay un exceso furioso de belleza. Eso, en contraposición a la putrefacción, por ejemplo... Muchas veces, ante la vista de alguna parte de mi cuerpo, un brazo, una

La Pecera

pierna, pienso que ese brazo y esa pierna un día se van a pudrir, van a ser recorridos y horadados por gusanos del tamaño de un dedo, y sé que eso es inevitable, y eso me sorprende... Lo mismo me pasa a veces cuando veo una mujer hermosa, o un hombre joven o un chico. No me pasa siempre, claro, porque si no sería imposible vivir, pero sí muy a menudo.

-El arte de la pesca, que deduzco por tus poemas que te atrae, ¿cómo lo relacionarías con tu poesía?

-La pesca, para mí, casi es una metáfora de la vida. Estamos parados ante la vida, en la vida, esperando algo, y mirando de frente el misterio, la muerte... El mar, las grandes extensiones de agua, me recuerdan a la muerte, porque podemos mirarla de frente, pero no sabemos que hay debajo, qué se agazapa ahí abajo; al mismo tiempo, el agua es la vida prenatal. Se supone que todo tipo de vida ha surgido del agua. Y al agua regresa, como metáfora de muerte y de vida. Al mismo tiempo, la pesca me recuerda a la escritura, porque en la postura física del pescador, en esa espera y paciencia, en ese silencio del pescador, está también la espera, la paciencia y el silencio del escritor que puede pasarse horas sentado frente a una página en blanco, el mar de la página en blanco.

-Contaste que de chico fuiste a un colegio católico. ¿Cómo fue luego tu experiencia religiosa?

-Cuando era chico, era católico practicante. Mi alejamiento de la Iglesia se produjo durante el colegio secundario. Asistí a un colegio católico, y esa experiencia me alejó definitivamente de la religión. Me alejé del todo, casi diría con odio, burlándome de aquellos que aún creían. Eso duró unos 10 años. Después, poco a poco, fui haciendo las paces con esa etapa de mi vida. El cambio se produjo a partir de la lectura de Dante y Eliot. Después de leer «La Divina Comedia», «Los Hombres Huecos» y «Miércoles de Ceniza»; Advertí que en mí subsistía un sentimiento religioso, una mirada religiosa de la existencia, que podía resguardar fuera de cualquier institución religiosa. No tenía que ir a misa para creer, ni confesarme, ni comulgar. Esto parece una trivialidad, pero no lo es cuando se ha sido educado en el catolicismo. No porque mi familia fuera especialmente católica, ni nada por el estilo. No recuerdo haber estado con mis padres en misa nunca. Ellos no asistían a misa. La educación católica se dio fuera de mi familia, en colegios, en catequesis. De todas formas, la figura de Cristo siempre me impactó, siempre me atrapó, y siempre pensé en Jesús con una mezcla de admiración y dulzura. Ahora, puedo decir que tengo fe, que me siento cómodo con mi fe, que no adhiero a la Iglesia como institución, pero que mi idea de Dios está basada en el Dios católico, por una simple cuestión de educación. No sé como será Dios, ni sé, a ciencia cierta, si existe. Creo que existe, que debe existir algo así como una conciencia que nos supera, algo que puso algún tipo de orden en el universo en el que vivimos; No sé cómo es, no sé nada de él, sé que es imposible saber algo de Él...

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

-Me sorprende la expresión «cómodo con mi fe»...

-Lo que quise decir con sentirme cómodo con mi fe, ahora, es que acepto ese sentimiento religioso, que durante mucho tiempo intenté silenciar, porque lo veía inextricablemente ligado a la institución Iglesia, a la liturgia. Creo que desde hace muy poco, soy capaz de disfrutar de la liturgia, de la misa, y de lo que significa, cuando, por casualidad, asisto a una. Prefiero, por el contrario, entrar a una iglesia cuando no hay nadie, en soledad, sentarme en silencio. Eso es algo que hacía mucho cuando trabajaba como cadete en el centro. Y fue en esa época cuando tuve mi experiencia religiosa más intensa, más fuerte. Fue en la época en que leía exclusivamente a los místicos, Eckhart, sobre todo. Te imaginarás que trabajando de cadete no ganaba ni para medio mes, así que vivía en un estado constante de, ¿cómo decirlo?, pobreza... No tenía un peso. Caminaba mucho, entraba a iglesias, me quedaba allí escuchando un rato el silencio, rezaba mucho también, no por nada en especial, así, textual, como te lo cuento. Sentía que me tiraban de la nuca hacia arriba, y que todo lo que me rodeaba estaba atravesado por un mar de amor indescriptible, todo, hasta los autos, hasta el asfalto de la calle. Fue un estado de éxtasis que duró unas semanas, intermitentemente... Caminaba con una sonrisa inexplicable en la cara... La gente que me cruzaba me miraba, deberían pensar «este imbécil, ¿de que se ríe...?», pero la verdad es que no podía borrar esa sonrisa de mis labios... En esa época escribí *La alegría perfecta*.

-¿Cuáles fueron las lecturas religiosas que influyeron en vos?

-Mis lecturas religiosas y teológicas empezaron, como te dije, con Dante y Eliot. Antes había leído los Evangelios y algunos libros de la Biblia. Luego volví a leerlos, a releerlos, y todavía lo hago. San Juan de la Cruz, el Tao Te King, Maister Eckhart, Plotino, León Bloy... Siempre me sorprendió en Bloy la fuerza de su discurso y, por otro lado, su absoluta falta de caridad cristiana, él, un católico furioso, capaz de vivir absolutamente los preceptos más duros de la religión, pero olvidando quizás los mas esenciales... Pascal, Moby Dick...sí, para mí es un libro religioso, Viel Temperley, los Evangelios Apócrifos...

-A pesar de lo que contaste antes, *La alegría perfecta* no es un libro demasiado luminoso...

-Creo que *La alegría*... es uno de mis libros más luminosos, por decirlo de alguna forma... En realidad, es uno de mis libros menos torturados. Lo estructuré como el recorrido de una vida, desde el nacimiento, la conversión o encuentro con el amor de Dios, y, por último, la permanencia en ese estado de gracia que te relaté antes. Los primeros poemas son negativos, tenés razón. Están escritos dentro del mundo material, alejados de Dios: el poema con el

La Pecera

cual abre el libro, «Luz Marina», indica para mí el momento de la concepción; el que le sigue, «Penumbra», el nacimiento. Y así se va desarrollando el libro. Con respecto a «Un puñado de piedras», es un poema que habla de una ruptura amorosa, esos momentos en los que uno quisiera estar en cualquier otra parte y no sentado frente a una persona que te quiere y a la cual intentás explicarle el por qué de esa ruptura... Creo que toda esa primera parte, lo que yo llamo primera parte aunque no exista una separación que la marque, describe estados negativos, sí. Incluso el amor hacia una mujer, en esa especie de plan que me había trazado en esa etapa de mi vida, no sé si conscientemente, era negativo, porque era depositar el amor en una criatura, en algo perecedero, algo que puede traer dolor... Mi lectura de los místicos había calado tan hondo, que quizás me había fijado el plan increíble de vivir en el desapego completo del mundo... Vuelvo a contarte que, cuando sentí esa inmensa alegría casi mística, vivía en absoluta pobreza. Incluso, un día, no me quedaban en el bolsillo más que algunas monedas para pagar el pasaje del tren de regreso a mi casa, y me dije, voy a llevar esto al extremo, voy a ver qué pasa si me deshago incluso de estas monedas, voy a ver si es cierto lo que dice el Evangelio, que Dios conoce nuestras necesidades y vela por nosotros en todo momento... Así que le di esas monedas, todo mi capital, al primer mendigo que encontré, y entonces comencé a sentir esa inmensa alegría de no tener absolutamente nada, salvo la ropa que llevaba puesta y un lugar para dormir. Y vuelvo a repetirte que jamás volví a sentirme igual que en esos días en que no tenía nada, pero trabajaba todo el día como un perro. Volviendo al libro, en esa primera parte que describe la entrada y permanencia en el mundo, hay algunos poemas que describen o intentan describir ese ansia de tener algo distinto de lo que tenemos en ese momento, o sea, el inconformismo, eso que nos hace humanos. Por ejemplo en «Recordando lluvia en un día sol», hablo de eso, de no poder jamás encontrar la felicidad y la paz mientras en nosotros sigue funcionando el mecanismo del deseo. El trabajo espiritual que me había propuesto era anular en mi todo deseo... Un poco complicado, lo admito...

La segunda parte, que yo llamo de la conversión, comienza con «Viaje hacia Damasco». Elegir el momento de la conversión de Pablo, tiene este sentido dentro del libro, aunque más adelante hay momentos de retroceso, o de pausa, en el camino de dejar de desear, porque deshacerse del mundo es una tarea sumamente complicada. Estamos hechos de deseo, el deseo es lo que nos mueve, e intentar dejar de desear es una tarea bastante difícil... Así que toda esta segunda parte esta hecha de avances y retrocesos. «Desorganizar» y «Organizar», por ejemplo... En el primero intento describir ese estado de entrega total, a tal punto que nada podemos hacer sin que Él lo quiera, ni siquiera comer. Nada está dentro de nuestras posibilidades, si Él no lo admite. Ahí estaría la entrega completa, al menos en pensamiento, al amor de Dios. Pero esta entrega completa puede convertirnos en algo casi inhumano, y entonces surge «Organizar», con su muestrario de cosas cotidianas e inicuas, para permanecer como hombre dentro de los hombres. «Oración y visión» marca el tercer estadio, de la

felicidad, de la alegría perfecta. «La alegría perfecta» es, para mí, el poema donde intento explicar esta idea de la necesidad de anular todo deseo para acceder a la alegría: «la multiplicación del vacío / engendra la alegría»... El vacío entendido como la ausencia de deseo, un detenerse de la máquina de desear que somos.

-Decime algo del que quizás sea tu libro más logrado y más perturbador, el «Tratado sobre la ejecución de los animales».

-«Tratado...» surge como remedio o como una forma de contrarrestar la poesía anterior, la trilogía religiosa. Quería escribir algo profano, algo terriblemente violento y directo, y, al mismo tiempo, alejarme de la forma anterior, la prosa poética, y centrarme en un tipo de composición muy medida, casi china en su ejecución. Se me ocurrió relatar un asesinato en cada poema, aunque, muchas veces, la historia está apenas sugerida, o sólo quedan retazos de esa historia en el texto, y, en algunos casos, el poema es el parlamento previo de la persona que será asesinada. El asesino es el que narra, y esto surgió... no sé de dónde, de forma natural, con el primer poema del libro, que es el primero de la serie que escribí. En un principio, no me hice preguntas acerca de adónde iba, de qué quería decir con esa serie de poemas. Tenía, por decirlo así, a la víctima, el arma que el asesino iba a utilizar y el escenario. Nada más. Después me ponía a escribir. Y los poemas fueron saliendo, uno tras otro. Descarté muchos textos de ese libro, quedaron los más fuertes. Después hice todo el trabajo de corrección, que duró mucho tiempo, porque quería llegar a una forma totalmente sintética y precisa, con mucha sonoridad y música en los versos. Esta idea de una composición un tanto romántica describiendo cosas espantosas, viene de la lectura de «Morgue», de Gottfried Benn.

Creo que el asesino es la Muerte misma, que viene en busca de sus víctimas. Al mismo tiempo, es una Muerte que ya no llega silenciosamente, sino con una especie de ansia de venganza por no ser ya atendida, por no ser ya mirada ni tenida en cuenta. Es una muerte un tanto horrorizada por la indiferencia general con la que es recibida. Y aquí entra, de alguna forma, un componente político, que, según espero, queda apenas sugerido, oculto... Es el tema de la indiferencia ante el hambre, ante la injusticia cada vez mayor en la que vivimos. La Muerte ya no puede vernos más que como animales, porque, en gran medida, hemos perdido nuestros atributos humanos, los sentimientos que nos diferencian de las bestias. Mueren de hambre millones de personas por año... Y bueno, imiremos la tele! ¡Luchemos contra el terrorismo! ¡Vayamos a Marte o de compras al súper! Es, sí, en algunos casos, una Muerte que despliega su humor, porque ya no hay Tragedia posible. La Tragedia es una información de treinta segundos entre dos anuncios publicitarios. Y, en este sentido, sí, para el asesino las distintas figuras humanas son animales, se han convertido en animales: «estamos cada vez mas lejos de la especie».

Esto por un lado. Por el otro, creo que el libro describe también, a otro nivel, algo que ya habrás descubierto en otros libros míos, y esto es la melancolía por la brevedad de la vida. Es la idea del *tempus fugit*, el *ubi sunt...*, las «Coplas» de

Manrique, ese sentimiento de brevedad de la vida, del paso precipitado del tiempo, de la vida consumida en un parpadeo. Esto es algo que percibo cada vez con mayor intensidad, y, a veces, con mucha angustia. Es lo que digo en una de las estrofas de «Asesinato de una bailarina»:

Ella aún no piensa que
del mismo modo en que el vapor
tibio del té se desvanece,
así se estira la carne y crece
hacia el mudo centro de su ausencia.

-Nox me parece que corresponde a un período de transición...

-Efectivamente, *Nox* fue escrito en un período de crisis. Pero algunos poemas de *Nox* formaban parte de otro libro que se llamaba *Junto a los muros de Jericó*, que nunca terminé, y consistía, o consiste, si alguna vez me decidí a continuarlo, en una serie de poemas con temas históricos, como la caída de Roma, el hundimiento del Titanic, una de las expediciones a la Antártida, etc. Entre estos, se coloran poemas como «La caza de la ballena», «Quemadura», «La montaña», «La escalera»... poemas que no son de tema histórico y que de alguna forma molestaban allí, y fueron a parar a *Nox*.

En «Minotauro», la idea del descenso, de descender a ser un animal, de ceder, implica el olvido de lo humano, de las preocupaciones humanas, como la mortalidad... El animal no sabe que es mortal y, por lo tanto, es inmortal. Esa es la idea del poema, creo. Desembarazarse de la angustia de la mortalidad. «Habitaciones»..., bueno, cuando escribí ese poema estaba en plena crisis y depresión, tanto que no quería estar en mi casa y andaba dando vueltas por casas de amigos; quizás este es un poema que puede relacionarse con «La escalera», aunque es posterior.

-¿Qué podés decirme de Katmandú, tu último libro, en el que te referís a esa experiencia central en tu vida —y presente de uno u otro modo en toda tu obra— que fue la muerte de tu padre?

-También fue escrito en un período de crisis. No tenía un plan determinado, salvo sacarme el tema de la muerte de mi padre de encima. Era algo para mí, para revisar mis sentimientos y recuerdos. Sabía que, antes de morir, mi padre estaba leyendo ese libro, «Los caminos de Katmandú», y me puse a leerlo para saldar cuentas con algo que no puedo explicar. Y mientras leía el libro, lo que escribía empezó a tomar una forma y advertí que podía convertirse en un libro, en un poema largo. Dudé bastante antes de mostrárselo a alguien, porque, en cierto sentido, esa presencia tan marcada de mí mismo en el poema me parece un poco obscena... ¿Cómo explicarlo? Prefiero lo que Eliot llamaba «correlato objetivo», al menos últimamente, y esa presencia tan fuerte del yo me molestaba y me sigue molestando. Pero bueno, la persona a la cual se lo di a leer le gusto y seguí adelante.

-Hablame de ese otro libro tuyo inédito, anterior a *Katmandú*, que se basa en cuadros del Bosco... Quizás un libro un poco monótono... tal vez el mal es monótono...

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

-Creo que toda escritura responde a una obsesión primordial. En mi caso, esta obsesión es la mortalidad, y todo lo que gira a su alrededor: el tiempo, el espacio que se abre después de la muerte, la religión como motor imaginativo, como arquitecta de esos espacios que desconocemos... Al menos hasta *Katmandú*, ésa era la obsesión impulsora de mi escritura... No sé si las obsesiones en la vida de una persona pueden cambiar... En verdad no lo sé, porque en este momento, por ejemplo, sé que no quiero volver a ese tema, que me gustaría encarar otros, escribir sobre la historia argentina, por ejemplo. A pesar de mis obsesiones, creo que en mis libros hay momentos de mucho contraste... En *Bosch*, específicamente, estos contrastes actúan a nivel de las imágenes... Hay una mezcla importantes de tiempos, de elementos contemporáneos con paisajes del medioevo, discursos distintos, registros diferentes... Tampoco creo que haya en mis libros una monotonía del mal. A lo que voy es a esto: seguramente has visto que Bosch, en muchos de sus cuadros, pinta, junto al Infierno, el Paraíso. Ahora bien, el Paraíso de Bosch, al lado de sus infiernos, es un lugar casi te diría intrascendente, y si hoy recordamos a Bosch es por la maestría con la cual pintaba sus infiernos y no por la paz bucólica de sus paraísos... Lo mismo puede decirse de Dante... Quizás esto se deba a que, como seres humanos hechos de carne y atados a esa carne, estamos en condiciones de comprender mejor el tormento físico y psicológico de un infierno que el supuesto placer espiritual del paraíso, que tal vez tenemos una sensibilidad más fina para percibir el dolor que la felicidad...

No creo que el mal sea monótono, todo lo contrario. No creo que los grandes temas del hombre sean monótonos. Por algo seguimos escribiendo sobre ellos, sino desaparecerían del dominio del arte. De todas formas, mi intención no era escribir sobre el mal o algo por el estilo. Este libro también nació en un momento de crisis y de profundo sufrimiento personal, un momento en donde mi vida era un infierno, y tal vez por eso, justamente, pinta el infierno... En ese momento en particular, no podía ver un resquicio de luz en mi vida, y lo único que me mantenía a flote era sentarme a escribir esos poemas... No sé si puede hablarse de una intención *a priori* cuando uno se sienta a escribir. Me parece que adhiero más a la teoría que dice que uno escribe para saber qué quiere decir, y no a la inversa.

Te cuento una anécdota... Una vez fui a fotocopiar uno de mis libros para mandar a un concurso y la señora de la fotocopidora lo leyó. Cuando voy a retirarlo, la señora me pregunta por que escribo cosas tan tristes si la vida es tan linda, y yo tan joven. Bueno, pensé, la vida será linda para vos, pero para mí en este momento es una tortura...

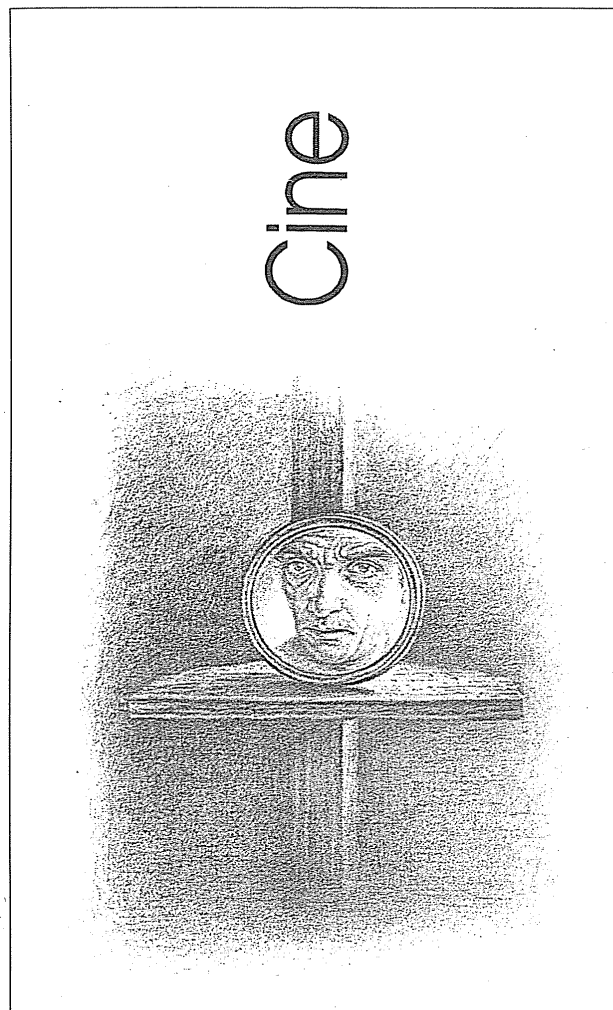
¿Puedo escribir fuera de mi percepción del mundo?

UN POEMA DE DIEGO MUZZIO

La Verónica

Seca el sudor del rostro de tu Salvador mientras sobrevuela la escena un solitario kamikaze y de sus genitales cuelgan las moscas en racimos y lejanas zumban las voces de chicos que cantan. Pero tú, la más blanca entre las piedras y la sangre, el río que incesante gira alrededor de tu cintura, tú, la que eleva el lino y en el lino un rostro y en el rostro la sonrisa helada del piloto segundos antes de estrellarse, si esa tela fuera un providencial paracaídas para atravesar, breve y vertical, las nubes separadas, y más allá de mi ala izquierda pudiera ver el sol elevándose sobre mis enemigos; si pudiera, con un mínimo gemido dispersar las sombras de la mortaja hacer un lecho y en la noche, dentro de mi nicho, dividir la leche de tus pechos. Volverás esta noche con tu amante y desatarás sus sandalias cuidadosamente mientras yo me pudro en lo profundo de la tumba. Volverás esta noche con tu amante a nadar como una yegua en el té impaciente de sus muslos. Recuérdame. Cuando en la mañana te encuentres de nuevo sola enterrada en la fatiga inútil de haber amado, recuérdame como a uno que ha dudado de su Gólgota, sólo por oler los mellizos perfumes de tus manos.

De Hieronymus Bosch



PERDIDOS EN LA TRADUCCIÓN

por Yago Franco

El sentido, perdido

El cine es - muchas veces - una ventana abierta al modo de ser de una sociedad. En los casos más lúcidos, una ventana abierta al caos y a la fragmentación sobre los cuales toda forma social se asienta - siendo el sentido socialmente creado-instituido lo que contiene-vela al caos y oficia de cemento de la fragmentación. También suele poseer una aguda mirada sobre la subjetividad - o modo de ser de la psique en determinado históricocial - . Por ello es que el cine suele ser una fuente inagotable de indagación para el psicoanálisis: en el 'por ello' incluimos ambas cuestiones, por lo menos aquellos psicoanalistas que pensamos en un insoluble lazo entre la psique y la sociedad, al mismo tiempo que en sus diferencias irreductibles, y que indagamos sobre los efectos que en los sujetos tiene determinado estado de la sociedad, y al mismo tiempo, los efectos que sobre la sociedad tiene determinado tipo de sujeto.

La escena es en el film de Sofia Coppola *Lost in translation*. Película traducida en nuestro medio como 'Perdidos en Tokio' (traducción que como una suerte de *lapsus linguae* nos arroja de lleno al tema en cuestión en este artículo, presente desde el título mismo). Dos estadounidenses insomnes miran *La Dolce Vita* en un hotel de Tokio; el tedio, el vacío, la desorientación, la pérdida del deseo los acompañan y los unen. Por momentos una cama es el escenario donde parecen compañeros de una nave espacial que está a la deriva. El sinsentido se hace presente al haber caído la certeza en la vida que llevaban - una vida que no pueden traducir al presente - : la certeza en el sentido que crearon para cubrir el sinsentido del que partimos todos. Están perdidos en la traducción (pero cuál?), y en el traslado (de dónde a dónde?). No decimos nada novedoso si decimos que el sinsentido es la última verdad: todo sentido es creación del hombre. Sobre el caos, el abismo, el sin fondo del ser, los humanos creamos formas - tal como ocurre con el magma que se solidifica al tomar contacto con el aire -. Ambos así enlazados se animan - por momentos - a contemplar el abismo, el vacío (como Charlotte mirando indefinidamente a través de la pared-ventana de su cuarto). Pero también, para no verlo, intentan una distracción constante (televisión, alguna comida, gimnasia, fiesta, karaoke ...). Si bien ya hemos aprendido (?) que la vida no es dulce, ni es bella, otra cosa es vivir en el sin sentido. Muchos pensadores han denunciado que el capitalismo produce sinsentido, ya que debe destruir todo lo que crea para

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

generar más necesidades y más objetos para cubrir las ... Si en el capitalismo 'todo lo sólido se desvanece en el aire' (Marx - Engels *dixit*), diremos que la subjetividad también '. A principios del siglo XX Freud señalaba que nuestra cultura occidental se asienta en la culpa, y que ésta permite al Poder hacerse un lugar en el psiquismo haciendo respetar el orden imperante a través de lo que conocemos como superyó: una especie de Padre que ama a quienes respetan su legalidad, inoculando culpa. Hoy el panorama no es el mismo; dicho Padre ha tomado el aspecto de un sujeto desorientado, inseguro, tambaleante ... desplazado en buena medida por el afán capitalista de producir más, acumular más, consumir más, en el menor tiempo posible. Afán que produce un dislocamiento social y subjetivo sin precedentes, fragmentando a ambos. Cornelius Castoriadis sostuvo desde 1960 que la sociedad comenzaba a transitar un período de privatización de la vida, de cinismo político, apatía, conformismo generalizado ... y que todo esto producía - al mismo tiempo que era su efecto - el 'avance de la insignificancia'². Los seres humanos necesitamos vivir en la significación, es decir, en un mundo que tenga sentido - en su doble acepción: como significación y como *movimiento hacia* - aún para oponernos al mismo.

Zappingántropus-Reflejántropus

La solidez perdida de toda significación de la vida social que produce el despliegue ilimitado del capitalismo, nos acerca a esos seres de *Perdidos en Tokio* - ciudad que bien puede ser un espejo-metáfora del capitalismo actual. *El tedio, el vacío, la desorientación, la pérdida del deseo han pasado a ser características de la subjetividad de época*. Si hasta la década de 1970 esto no fue así, es porque el movimiento de autonomía hacía frente al capitalismo, bajo la forma de la lucha de la clase obrera, las movilizaciones contra la guerra de Vietnam, las luchas de los negros en EE.UU. ... Mayo del 68 - y todo el movimiento mundial que ocurrió entonces, incluido nuestro Cordobazo - fue el canto del cisne de una búsqueda emancipadora, del intento de fundar una sociedad sobre otras bases que no fueran las del imperio de la economía. El período que va desde 1974 y la crisis del petróleo hasta 1989 y la Caída del Muro, permitió oír los martillazos sobre la supuesta tumba de dicho proyecto (*Seattle*, el *Zapatismo*, y un largo etc. que incluye los múltiples movimientos argentinos - el piquetero, las asambleas, las fábricas recuperadas -, dejaron al desnudo el apresuramiento de los enterradores intelectuales y políticos), que buscaba - en términos generales - más libertad e igualdad para todos.

El capitalismo actual ha producido mutaciones notables en la subjetividad, cuestión apreciable inclusive en los consultorios de los psicoanalistas, en los cuales la depresión, las sensaciones de vacío, el hastío, la crisis de proyectos, la desorientación generalizada, las afecciones psicósomáticas, la pérdida de deseo, etc., han hecho una aparición abrumadora, que ha llevado a tener que repen-

La Pecera

sar los tratamientos.

Para Castoriadis el riesgo actual es el de la aparición de un nuevo ser, al que denomina como *zappingántropus* o *reflejántropus*. Zappingántropus: un ser que va saltando de experiencia en experiencia, de lazo en lazo, de diversión en diversión, en una actividad de distracción constante, como quien cambia de canal televisivo. Esta actividad es una defensa contra el sinsentido que la sociedad produce, un intento de hallarlo en el consumo de objetos (hasta las personas pueden ser tomadas como tales) para llenar dicho vacío de sentido. Reflejántropus: tal vez más que nunca en la historia de la humanidad, los sujetos defienden una supuesta individualidad conquistada, que no es más que una pseudo individualidad, ya que todos consumen los mismos objetos, adquieren las mismas costumbres - con el ansia de consumo en primer plano - . Se confunde así el individualismo con lo que realmente es: un aislamiento que no hace más que profundizar el sinsentido, la fragmentación de la sociedad, y que muestra que se ha erigido un nuevo modo de dominio sobre los sujetos. Este se ha hecho anónimo (empresas, medios de comunicación, la opinión de los «expertos» en economía, salud, «calidad de vida», etc.), ha cobrado autonomía, y se hace difícilmente controlable. *Así es como de la culpa se pasa a la producción de vacío como modo de controlar la psique de los individuos.*

Velocidad y pérdida de traducción

El título original del film que da origen a estas reflexiones - *Perdidos en la traducción* - puede servirnos para hacer una analogía: que también hay entre nosotros una traducción perdida, referida a la historia, a sentidos pretéritos y por lo tanto, a un futuro posible. *Porque lo que no se traduce permanece como una lengua extraña y extranjera que quita de nuestra disposición elementos que permitirían nuestra orientación y pensar en otro futuro posible.*

En la película, estar perdidos en la traducción va de la mano de la aceleración a la cual los protagonistas son sometidos, que tiene como consecuencia el *jet lag*. El *jet lag* es una desincronización témporo-espacial efecto del traslado por varios usos horarios, sobre todo cuando el viaje es hacia el este y los tiempos se 'acortan'. Produce desorientación, insomnio y por lo tanto somnolencia diurna, irritabilidad. *Lost in translation*: perdidos en el traslado-traducción. *Una traslación a una velocidad que produce una pérdida de la traducción.*

El psiquismo se estructura y complejiza mediante traducciones: Freud así lo detalla en su Carta 52³. Las inscripciones de algo vivido en una época de la vida, se corresponden con determinado estrato de la psique, y para pasar a otro, deben poder traducirse. Es que cada estrato tiene su propia lengua; por lo tanto, una inscripción, para poder hablar-habitar en otro estrato, debe poder traducirse a éste. Así, las representaciones del *proceso primario* (*representaciones-cosa, o sea imágenes*) de la psique deben poder traducirse al lenguaje del *proceso secundario* (representaciones-palabra), y éstas, a su vez,

deben poder hallar lugar en los nuevos modos de significar que cada época de la vida impone (infancia, adolescencia, juventud, etc.), en un proceso que - potencialmente - no tiene fin y que implica múltiples registros de la memoria. Pero esta traducción, para poder realizarse, necesita 'tiempo', es decir, temporalidad que permite el desentramado-entramado representacional, la circulación y religazón de afectos y objetos, etc. Sin tiempo, la elaboración psíquica se ve dificultada, y por lo tanto también la traducción. El trabajo del duelo nos da un buen ejemplo de esto. Todo duelo necesita de un tiempo para poder ser elaborado. Y esto forma parte del modo habitual de procesamiento de la psique.

De traducciones perdidas

Volvemos a los personajes de *Perdidos en Tokio, en la traducción, en la traslación* ... y los hallamos también perdidos en relación al lazo que intentan establecer con el mundo que los rodea y con sus semejantes. Encontramos en Giorgio Agambem⁴ y su reflexión sobre la *pérdida de la experiencia*, un modo de entender esta situación, no muy alejada de lo que sucede al interior de la psique. En la sociedad actual, la experiencia - sostendrá - ya no es algo realizable. Así como fue privado de su biografía, se le ha expropiado - al hombre contemporáneo - su experiencia: padece de incapacidad de tener y transmitir experiencias. Lo cita a Walter Benjamin quien en 1933 hablaba de la pobreza de la experiencia de la época moderna, ubicando entre sus causas a la catástrofe de la guerra mundial, con la gente retornando enmudecida de los campos de batalla, más pobre en experiencias compartidas y compartibles ... Pero no se necesita de una catástrofe para destruir la experiencia - aclara Agambem - , basta con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad. 'El hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un fárrago de acontecimientos - divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros - sin que ninguno de ellos se halla convertido en experiencia. Esa incapacidad para traducirse en experiencia es lo que vuelve hoy insoportable - como nunca antes - la existencia cotidiana ...'⁵ 'Fárrago' ('aglomeración desordenada y confusa de cosas superfluas', dice el diccionario de María Moliner)- diremos - que es no sólo cantidad, sino simultaneidad. De esto deviene un *enmudecimiento - falta de traducción - interno, y entre los sujetos.*

La aceleración del tiempo produce, para Paul Virilio⁶, un *exceso de velocidad*, que es un envejecimiento y un agotamiento del mundo. *Esto hace que se pase de la reflexión al reflejo.* El sujeto no reflexiona, sino que actúa por reflejo, perdiéndose así el *tiempo propio*, el de la reflexión. La velocidad, para Virilio, es un poder, anidado en el lema capitalista por antonomasia: el tiempo es dinero. Dirá así que el tiempo es dinero, y la velocidad es poder. *La subjetividad - diremos nosotros - se esfuma tal como el paisaje visto a través de la ventanilla de un automóvil, cuando vamos a gran velocidad.*

Sin procesamiento psíquico posible, con un exceso de velocidad - cuyo paradigma es la informática, el estar on-line - que esfuma a los sujetos y sus lazos,

la traducción del otro, de la historia, del mundo, se hacen imposibles.

Finalmente, entendemos a la traducción como producción de sentido - es decir, simbolización - y para realizarse el sujeto debe poder apoyarse en elementos ofrecidos por la cultura, su universo de simbolización, pero también se produce apoyándose mutuamente en grupos, instituciones y en el semejante. Este último es lo que deja traslucir *Lost in translation*. Así parece ocurrirles a los protagonistas en esos fugaces momentos - el diálogo en la cama mientras se rozan los pies y manos, o la escena final, con esas enigmáticas palabras susurradas por Bob en el oído de Charlotte, mientras las lágrimas surcan su rostro - que se imponen al karaoke, el insomnio, el aturdimiento - señalando la presencia de otra posibilidad de lazo en y entre los sujetos, que los arranque de la insignificancia, al reencontrarse con la traducción (de sí y del otro en este caso) creando así un nuevo sentido para sus vidas. Abriendo así la lógica del deseo, que es la lógica de la esperanza.

Notas.

1 Franco, Yago. *Toda subjetividad se desvanecerá en el aire*. En Magma. Cornelius Castoriadis: psicoanálisis, filosofía, política. Ed. Biblos, Buenos Aires, 2003.

2 Franco, Yago. Sobre la insignificancia. La Pecera Nro 7, Otoño 2004.

3 Freud, Sigmund, Obras Completas, Tomo I, Amorrortu editores. Buenos Aires, 1994, pág. 274.

4 Agamben, Giorgio. Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires, 2001.

5 Agamben, Giorgio. Ob. cit. Pág. 8.

6 Virilio, Paul. Amanecer crepuscular, Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003.



Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

LA MIRADA CINEMATOGRAFICA SOBRE LA VIOLENCIA

CRÓNICAS DE ODIOS: LO IMPORTANTE NO ES LA
CAÍDA SINO EL ATERRIZAJE.

Por Carina Maguregui

La guerra siempre fue y, al parecer, seguirá siendo el negocio más rentable para el centenar de perversos que maneja el mundo. Aquí propongo recorrer el itinerario de la violencia desde otro punto de vista, el del séptimo arte: ocho películas, ocho visiones del horror.

Un hombre se arroja desde un piso cincuenta y mientras va cayendo dice: «Hasta aquí no hay problema», pasan los pisos y el hombre continúa en caída libre e insiste «Hasta aquí no pasa nada», «Hasta aquí no está mal» pero más rápido de lo que espera se estrella contra el suelo y se hace pedazos.

Así comienza el film francés *El odio* (La haine, 1995, de Mathieu Kassovitz) con la narración en off de esta anécdota ilustrada en la imagen con enfrentamientos entre manifestantes y policías en una convulsionada París.

Un «sangriento» blanco y negro sirve de sustento a la historia de tres jóvenes del París desconocido, del París sin el Pont Neuf, sin el Louvre, sin el arco de triunfo.

El único triunfo aquí es el del odio. El odio alimentado por la marginación, por la falta de oportunidades, por la pobreza y el hambre, por el maltrato, por el racismo, por la envidia, por la intolerancia. Son 24 horas terribles en la vida de Hubert, un boxeador amateur negro, Vinz, un judío iracundo, y Said, un inmigrante árabe. Los tres son buscavidas. Sobreviven con changas y delitos menores, no tienen otra salida. Verdaderamente no la tienen.

El film es una gigante olla a presión a punto de estallar. Desesperación. Desesperanza. Estupefacción. La sombra de la explosión no da descanso al espectador ni a sus protagonistas. De eso se trata, de una caída irrefrenable. Hasta aquí estamos bien, hasta aquí zafamos pero el aterrizaje es inminente. La violencia recorre caminos circulares y no es posible evitar el cierre de este círculo con un aterrizaje repulsivamente destructivo.

El París de *El odio* se parece tanto al *cacerolero* Buenos Aires como a cualquier gran ciudad del mundo. Los gatillos fáciles y la injusticia son iguales en todas las lenguas, sea la de Victor Hugo o la de Cervantes.

O la de Tolstói. Para demostrarlo está la película rusa *Prisionero de las montañas*, 1997, de Sergei Bodrov. El nudo conflictivo del film podría resumirse en la siguiente frase: «Es más fácil matar a un hombre que amarlo». Décadas y décadas de animosidad entre pueblos divididos superan el camino de la compasión. Nada puede más que el odio. Los únicos gestos de tolerancia del film son ahogados con baños de sangre. *Prisionero de las montañas* también podría llamarse: la muerte de la posibilidad. No hay comprensión posible entre los rusos y la comunidad Muslim de los Cáucacos. No hay lugar para la

La Pecera

piedad. No hay hermanos. No hay salida. El aterrizaje es inminente y toda la poesía y el realismo mágico que pueblan el film no alcanzan para aquietar el alma del espectador.

Esa angustia en el alma es la misma que dejó *Antes de la lluvia* (Before the rain, 1994, de Milcho Manchevski) el círculo de la violencia en la desmembrada ex-Yugoslavia.

En la apertura de *Antes de la lluvia*, el episodio «Palabras» expone el drama de una jovencita que huye de su familia y se cobija en un monasterio ortodoxo, donde un cura procura ocultarla hasta que su familia la encuentra y deviene un desenlace brutal ante su posible fuga del pueblo. El cura -que hizo voto de silencio hace años, de ahí el subtítulo «Palabras»- empieza a buscar a su hermano fotógrafo/corresponsal Alex, cuya historia y la de su pareja con una inglesa enlaza con el episodio «Rostros y Paisajes». En «Rostros» todo discurre en la ciudad, con la imposibilidad de unión de la pareja ante la inminente partida de Alex y con la irrupción de guerrilleros, atentados, bombas y discusiones étnicas. En «Paisajes», en cambio, se narra el retorno de Alex a su tierra, después de 24 años y la tensión bélica entre macedonios y albaneses. En estas tierras, Dios parece haber optado por llamarse a silencio.

Un enfoque diferente de este mismo conflicto, tanto desde el plano político como desde el estético, fue el de Emir Kusturica en *Underground* (1995). Quien situó su trama a través del siglo, buscando la explicación en la genealogía del desastre, pidiéndole explicaciones a la «Historia» y golpeándose la cabeza contra la tragedia de las etnias y las ideologías irreductibles.

Otra película de la filmografía balcánica *La mirada de Ulises* (To Vlemma Tou Odyssea, 1995) con guión de Theo Angelopoulos, Tonino Guerra y Petros Markaris nos mordió el corazón y lo dejó hecho jirones. Aún así, el corazón ordenó guardar esas imágenes desgarradoras junto a las demás para no olvidar lo que somos. «Como un párpado atrocemente levantado a la fuerza» estos films nos tajan el corazón y disparan el chorro de sangre hacia la memoria, por eso se convierten en poemas cinematográficos esenciales.

Theo Angelopoulos, el veterano realizador griego, nos cuenta la búsqueda de una mirada para que podamos volver a mirar como debe mirar un ser humano. Parece un juego de palabras, pero no lo es.

En el film, un realizador cinematográfico de origen griego (un fabuloso y contenido Harvey Keitel) se embarca en una odisea espiritual de proporciones Homéricas a través de la convulsionada Europa central.

El personaje de Keitel regresa a su tierra natal después de una ausencia de 35 años con la excusa de presenciar la retrospectiva de su obra y la premiere de su último y controvertido film. Aunque en verdad tiene otros planes, el verdadero motivo de su arribo a Grecia es recuperar un material filmico de 1905 de los hermanos Manakias, los pioneros de la cinematografía griega. Son tres rollos de película nunca revelada que contienen la mirada del inicio del siglo.

La búsqueda de aquella mirada prístina que jamás fue revelada arrastra al cineasta del alma ya ciega hacia un periplo personal que lo confrontará con los demonios de su pasado y de su presente. A su paso quedan desnudas las entrañas de una Europa central consumida por sus conflictos étnico-religiosos y ahogada por un siglo plagado de ambigüedades.

Las imágenes de Albania, Macedonia, Bulgaria, Rumania y finalmente Sara-

jevo nos transportan tan compasivamente como es posible hacia el ombligo del horror. Y esa mirada es compasiva porque es la mirada del amor imposible. Así lo expresan los dos personajes principales en diferentes situaciones: ella (una maravillosa actriz rumana llamada Maia Morgenstern) pregunta: «¿Se puede odiar a la ciudad donde uno vive pero seguir viviendo en ella?» y también lo deja claro él cuando entre lágrimas le dice: «Lloro porque no puedo amarte».

No puede amar a esa mujer que en cada tierra vuelve con el mismo rostro porque ella es la patria misma. ¿Y cómo se puede amar aquello que provoca tanto dolor? En cada país él le promete: «Volveré... ¿vas a esperarme?», ella le dice que «Sí» pero él nunca vuelve. Porque para volver tendría que encontrarle un sentido a tanta locura, a tanta carne quemada, a tanta montaña de muertos.

Pero cómo no amar a los suyos, a los otros, a esos paisajes cubiertos de nieve y a esos edificios troquelados por las bombas, a esos cines entre escombros, a esa mujer desgarrada que le pregunta a su niño carbonizado qué árbol quiere sobre su tumba, a esa niebla que detiene por un momento a los francotiradores, a esos jóvenes que ejecutan sus instrumentos musicales sobre el río congelado durante un cese de fuego.

El amor no alcanza, el amor no alcanza. Tal vez la mirada de los Manakias, la mirada primigenia, la mirada de la supuesta inocencia cuando todo este terror no palpitaba pueda despertar algo, pueda abrir otros ojos. Por eso, cuando nuestro Ulises moderno llega a Sarajevo y entre la lluvia de proyectiles encuentra al curador de filmes de la cinemateca, el anciano (Erland Josephson, quién más...) le dice: «Debes estar muy desesperado para viajar desde tan lejos por tres rollos de película».

Luego el anciano comprenderá que no es una película lo que busca sino la inocencia perdida.

Y en esos primeros fotogramas recién revelados de los Manakias -que sólo ve el protagonista- seguramente hay personas. Personas parecidas a las que hoy disparan y a las que hoy mueren. Es la historia de la historia. Lo que nunca va a acabar, aunque la estatua desmembrada de Lenin pasee su agonía de piedra por el río.

Atrocidades y masacres son comunes a todos estos filmes. En todos cae la humanidad. En todos caemos. Los caminos de la violencia parecen ser los únicos.

En la película turca *Yol, el camino* (1982, de Serif Goren) el personaje de Seyit se debate entre el odio y la compasión. Sucede que su mujer le ha sido infiel durante su cautiverio en una cárcel de Imrali y el Corán señala que el adulterio de la mujer debe ser castigado con la muerte a manos del esposo traicionado.

La misma familia de la esposa la ha encerrado durante ocho meses en un sótano, encadenada, a pan y agua, esperando la llegada del marido para cumplir la sentencia. Ella no sólo ensució el honor del marido, sino el de su familia.

Seyit duda... pero no se pueden desobedecer los designios de Alá. El padre de la esposa le dice: «Ella no es mi hija sino una puta asquerosa sin alma. No flaquees. Se duro y vengativo. Si no lo haces tú lo haremos sus hermanos y yo. Alá sea contigo».

El hombre no puede escapar a la tradición del odio. Su pequeño hijo le

reclama: «Mátala... es una sucia endemoniada, no quiero una madre que me deshonre». Pero Seyit no encuentra las fuerzas para dispararle o acuchillarla por eso decide emprender el camino a través de una estepa helada. Sabe que la condición de salud precaria de la mujer no le permitirá concluir el viaje. Y de esa manera se lanza junto a ella y a su hijo en un viaje sin retorno.

El hombre tiene piedad con el caballo que está a punto de morir de frío y le pega un tiro de gracia, no así con la mujer que le suplica: «No me abandones a los lobos y a las aves de rapina» cuando ya sus miembros están azules y adormecidos por el frío glacial.

El odio no deja espacio para arrepentimientos. Es muy tarde cuando Seyit reacciona y se rebela contra los mandatos ancestrales. Los golpes del cinturón no son suficientes para estimular la circulación sanguínea de la mujer que agoniza. Ya está muerta cuando decide cargarla hasta el pueblo.

Violencia. Odio. El mismo odio que puso a Yilmaz Guney, escritor, guionista y director cinematográfico turco en la cárcel por su oposición al gobierno.

Guney logró fugarse en 1981 y se fue a París. Pero sus novelas *Sobre el fascismo*, *El rebaño* y *El enemigo* fueron escritas en cautiverio. La idea de filmar *Yol, el camino* también fue concebida en prisión y el guión salió por partes de la cárcel en tanto su amigo entrañable Serif Goren iba juntando las piezas. Goren se encargó de dirigir *Yol*. Cuando Yilmaz Guney escapó -a pesar de estar muy enfermo- pudo colaborar en el montaje del film para morir poco después en París a los 47 años.

Tanta furia. Tanto horror. Tanto infierno. *La delgada línea roja* (The red thin line, 1998, de Terrence Malick) explora el concepto de que sólo percibimos el daño como tal, en toda su dimensión horrorosa, cuando estamos en el paraíso y dentro del mundo. Perder al primero mientras se está en el segundo lleva al sin sentido en el que caen muchos de los que vuelven de la guerra. Esta clase de abordaje es la veta más rica y, al mismo tiempo, más desgarradora del film.

La delgada línea roja se salva de la etiqueta *otra de guerra* por la fuerte presencia del paraíso. Jamás en la historia del cine la naturaleza y el soplo lábil y a la vez vigoroso de la vida han palpitado de este modo en un film bélico.

Después de toneladas de películas del género en Vietnam, Camboya, y otros ambientes semejantes, aquí, y por primera vez, la naturaleza -el paraíso- tiene el papel protagonista y me atrevo a decir que es la *casualtie of war* que más duele. La agonía y muerte de un pichón entre la maleza es tan horrorosa como la de los hombres que terminan hechos pedazos.

Es la misma emoción que produjo la película *El francotirador* (The deer hunter, 1978, de Michael Cimino) cuando el veterano vuelto de la guerra -antes, fanático de la caza de ciervos- es incapaz de apretar el gatillo y darle muerte al ciervo que tiene en la mira. La experiencia de la guerra le ha dado a este hombre algo que no tenía: un respeto, casi una devoción, por lo vivo. No puede matar a un ciervo después de haber matado a los hombres.

Hay muchas miradas en *La delgada línea roja*. Las miradas de un paraíso que se pierde silenciosamente entre los estruendos de las bombas y de las metrallicas. La mirada de una fauna asombrosa y asombrada, los ojos de una conciencia natural que se interroga pasmada qué entraña engendra esta lava de locura.

La selva, la naturaleza, la vida son tan poderosas. Esas lianas que todo lo

cupren, esos árboles que parecen acariciar el cielo, esas criaturas de plumajes multicolores que tienen párpados como los nuestros, esa majestuosidad del cocodrilo sumergiéndose en el pantano y... el otro pantano. Lodo de odio, de sangre, que tiene el esmeralda del mar. Y la palmera que se corta duele tanto como las piernas amputadas por la granada.

Así se pierde el paraíso dentro del mundo. Y así contrasta, produciéndonos un dejo de vergüenza, esa armonía del minúsculo cuerpo del aborigen de Guadalcanal contra la desencajada presencia de los soldados norteamericanos. Ellos lucen «muy ejército» como dirá una nativa. Vean esa forma de caminar del aborigen anciano, al punto de sentirlo hermanado con la tierra, contra esa intrusión grotesca de verde militar que pretende valerse del color de la naturaleza para camuflarse.

¿Qué ha pasado desde el anciano aborigen hasta nosotros? ¿Con qué tiene que ver todo lo que sucede? ¿A quién le quemamos el paraíso? ¿Por qué somos extraños en nuestro propio lugar al punto de no parar hasta verlo destruido? ¿De dónde proviene semejante ira?

¿Quién lo supiera... «quizá sea muy malo para saberlo, quizá debemos olvidarlo». El entrecollado pertenece a la frase de un personaje de la miniserie para TV: Thanks of a grateful nation de 1998 (re-titulada como *La guerra del Golfo*; partes I y II).

La miniserie no alcanza -ni pretende- lograr los picos poéticos de los filmes que comentaba unos párrafos más arriba, tampoco es su objetivo, pero la traigo a la arena de la reflexión por su válido intento de esclarecer uno de los tantos puntos oscuros de la guerra del Golfo, otra guerra sucia -como todas- otro paraíso devastado, otro mundo aniquilado.

El nudo de la historia, salpicada con entrevistas a los hombres de carne y hueso que vivieron los episodios reales, nos sitúa temporalmente luego de la guerra del Golfo, «resonado» triunfo militar y político para los Estados Unidos, cuando los miles de veteranos de regreso a la patria comienzan a desarrollar síntomas patológicos en su salud.

La existencia de enfermedades asociadas con la exposición a agentes tóxicos (posteriormente denominadas en conjunto como Síndrome del Golfo) y producto de la exitosa campaña *Tormenta del Desierto* fue ignorada por los estamentos oficiales de USA.

El departamento de Defensa, la CIA, la DEA, el Pentágono y los Servicios Secretos aledaños intentaron mantener en secreto las secuelas del *Operativo Desert Storm*. Negaron sistemáticamente la existencia de dichas consecuencias y, por lo tanto, no brindaron la atención médica a los veteranos ni a sus familiares, muchos de los cuales terminaron contagiados y afectados.

La perseverancia por parte de las familias de militares y miembros del Congreso atrajeron finalmente la atención hacia el problema y, por eso, a la larga vimos la miniserie.

Todo comienza con una inocente imagen satelital del centro ambiental de una base aérea norteamericana que ilustra la trayectoria del viento y los químicos regados por el mismo luego del multibombardeo a las plantas iraquíes.

De allí en más las investigaciones progresan -a pesar de los obstáculos y chicanas que tan bien maneja el establishment- y se descubre que la mayor parte de los agentes neurotóxicos, toxinas inmunosupresoras, material genéti-

co y biológico desde virus antrax hasta botulismo pasando por productos químicos letales como S-mostaza, Hi-mostaza, benceno bromuro, uranio reducido y algunas cuantas porquerías nuevas que ni siquiera tienen nombre habían sido vendidas —a *big deal* aprobado por el gobierno de USA— a Irak por compañías norteamericanas para desarrollar las armas de la nueva generación.

Lo que más indignaba a los estadounidenses era que las materias primas que ellos mismos habían vendido desde 1985 hasta 1989 estaban matando a sus propios veteranos y a sus familias. Por ello, es justamente la metáfora sobre este efecto *boomerang* la que con gran ironía da el título a la miniserie «*La retribución de una nación agradecida*» (Thanks of a grateful nation).

La cuestión es que para el Pentágono nada había pasado. Uno de sus encumbrados generales decía: «*Lo más importante es que no hay pruebas. No hubo conmoción, no hubo catástrofe. En el futuro no nos daremos cuenta de las guerras.*»

Por supuesto, no sabemos cuán frágil es nuestro sistema inmunológico por eso es fácil imaginar que la guerra del siglo XXI será con balas invisibles.

Uno de los sobrevivientes entrevistados afirma: «*La guerra del Golfo fue una guerra que exorcizó el fantasma de Vietnam y nada, según el Pentágono, debe opacar esta gran victoria.*»

A los medios de comunicación no les interesó demasiado la historia porque no se trataba de un escándalo sexual y tampoco era apropiado hablar de los billones de dólares que el gobierno debería gastar en la atención, tratamientos, terapias y operaciones que necesitaban los afectados por el Síndrome.

«Quizá sea muy malo para saberlo, quizá debamos olvidarlo.»

El 22 de junio de 1996 el *Washington Post* publicaba: «*Luego de negarlo durante tres años, el Pentágono admite que 300 ó 400 soldados fueron expuestos a la acción de agentes nerviosos durante el Operativo Tormenta del Desierto.*»

En septiembre de 1996, el Pentágono reconoce que fueron 5.000 los soldados expuestos... el 23 de octubre del mismo año el *Washington Post* publica que la cifra oficial ha sido ascendida a 20.867 personas expuestas.

El 24 de julio de 1997, la CIA admite que según las últimas extrapolaciones numéricas serían cerca de 100.000 los soldados expuestos a los agentes tóxicos nerviosos. Cinco veces más que la cifra barajada inicialmente.

Algún día el Departamento de Defensa, la CIA y otras filiales oficiales admitirán los crímenes cometidos pero dirán: «*Nuestra organización se equivocó... pero no fuimos nosotros era otra gente.*»

¿Seguirán haciendo guerras y filmes sobre guerras, seguiremos viendo atentados y conflictos armados por la CNN y en las pantallas del cine mientras el paraíso se desintegra frente a nuestros ojos ennegrecidos por la furia?

Todo esto comenzó cuando conté la anécdota del hombre que mientras caía decía: «*Hasta aquí no hay problema*» y viendo pasar los pisos frente a sus ojos el hombre insistía «*Hasta aquí no pasa nada...*» «*Hasta aquí no está mal.*»

Estamos a unos pocos centímetros del suelo y lo peor es que todavía no nos dimos cuenta.

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

D O S S I E R

1

La Ventana Ritsos y Juanele



La Pecera

EL AURA DE LA TRADUCCIÓN: YANNIS RITSOS Y JUANELE

Por Osvaldo Picardo



La traducción en Argentina del poema «La Ventana» fue publicado por primera vez por el Lagrimal Trifurca en 1973, unos quince años después de que se publicara su original griego. Al cuidado de Francisco Gandolfo y Hugo Diz, se rescató entonces, no sólo el bellissimo poema de Ritsos sino el trabajo delicado de una traducción que Juan L. Ortiz hiciera, a su vez, de alguna versión francesa -quizás de Alecos Kataza-, y que viajó por el Paraná hasta sus huesudas manos.

El hecho mismo de una traducción ya habla de la historia secreta de un encuentro. Si esa traducción -como es la de nuestro tema- reúne a dos poetas, esto nos sugiere la preexistencia de un mapa, red de viajes y de hallazgos líricos en común. Y a lo mejor, de coincidir en un mismo lugar y momento: un rápido pasaje compartido en la navegación por el mundo. Tomemos un solo caso entre los miles que existen. Es el de «El gran zoo» de Nicolás Guillén. Fue publicado antes que en Cuba, en Grecia por la Editorial Zemelio en 1966, con la traducción al griego del mismo Yannis Ritsos, quien, de visita en la isla, se había llevado los poemas traducidos al francés por el haitiano René Depestre. Haití (y el francés como lingua franca), Cuba y Grecia constituyen, de ese modo, un laberinto traducido por el hilo de Ariadna, el hilo que lo recorre y lo *des- o re-hace*, dándole sentido en un programa de camaradas de viaje y entusiasmos revolucionarios.

La biografía convencional se entrelaza con un secreto proyecto de escritura. Yannis Ritsos, tal como se nos dice, nació en 1909, en Monenvasia, una ciudad en el Peloponeso, que aún conserva la muralla bizantina del siglo VIII. De joven se afilia al Partido Comunista y comienza a leer a los poetas surrealistas

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

y a los futuristas, especialmente a Maiakovski. Y en uno de sus primeros libros, *Epitafio*, denuncia la represión del alzamiento campesino de Tesalónica en 1936, enlazándose desde entonces, a un destino marcado por la resistencia y la inconformidad.

Las afinidades políticas no tardan en unirse a las poéticas, revalidándose como opción superadora de la misma contingencia histórica y de su literatura panfletaria. Pero de ningún modo se abandona el sesgo inquietante que indaga la realidad desde bases ideológicas. Cuando Ritsos es citado por Horacio Castillo en la introducción de los fascículos del CEAL -«Los grandes poetas», Nro. 25, Bs.As., 1988-, pone el acento en la paradoja de la poesía política y el «error de dividir la poesía en categorías». Y agrega Ritsos, por boca de Castillo: «*El poema surge de una necesidad de ahuyentar el silencio, de un mandato que viene de la prehistoria. Escribir poesía hace, sin saberlo, una lucha, cuerpo a cuerpo con la muerte. Y cuando decimos muerte no entendemos sólo la muerte física, sino también todas las formas de muerte social. La opresión, la esclavitud, las aspiraciones que no se cumplen, todo eso constituye una diaria ejecución, una muerte... Una confrontación con esta forma de muerte es la poesía política...*» (pág.3).

Por su lado, Juanele vivió la poesía desde una actitud aislada en la que la contemplación y la piedad se buscan para iluminar el sufrimiento de la existencia. «*Yo quería servir -dice Ortiz-, tenía un sentimiento de servicio. Pero servir a qué? A algo que siempre ha sido, a través de toda mi vida, muy operante: la piedad... Piedad hacia el hombre, hacia los animales. En este sentido mi vida me llevó a buscar todo lo que podía encontrar que me iluminara. Así, el servicio era la necesidad de denunciar la injusticia, y denunciarla como yo podía hacer: y esto también era piedad*». Gran lector de textos políticos, sobre todo del marxismo y del maoísmo, Ortiz revela o enciende una religiosidad en sentido amplio, donde la conciencia de los «hombres sin techo y sin pan» se contraponen a una naturaleza que, como lo definieran Piccoli y Retamoso, no cesa de desvanecerse en el afinamiento del decir.

De este modo, existe un hilo delgado, sensitivo, entre la imagen del río de Juan L. Ortiz y la tarde sobre el mar vista desde el puerto del Pireo, en el poema La ventana de Ritsos. Son miradas que se encuentran en el laberinto de la vida, traduciendo la realidad en *aura*.

Hay alrededor de este encuentro de poetas varias circunstancias reveladoras. El mismo Juanele en una charla con Alicia Dujovne («El escondido licor de la tierra», *La Opinión*, 1978) confesaba con entusiasmo de lector que «*pescaba y traía traducciones del ruso, del japonés, literatura africana, todo*». Ese «*todo*» goloso nos habla de una búsqueda incesante que acompaña su soledad en la provincia, nos habla de un ida y vuelta, de una alegría abierta al mundo, pero que también devuelve sin cesar a la vecindad, a la intemperie sin fin que está «*cruzada o crucificada, si queréis, por los llamados sin fin*».

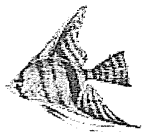
Rodolfo Alonso y también Jorge Isaías han contado, en *Diario de Poesía* (Nro. 1/ 1986), cómo fue que Juanele dio con la poesía de Ritsos. Alonso, al

La Pecera

respecto de otras traducciones del poeta argentino para la revista Poesía Buenos Aires que dirigía Raúl G. Aguirre, refiere el hecho de la detención de Ortiz durante el gobierno de Frondizi. Detenido por «perturbador», desde la cárcel anunciaba que estaba traduciendo a un poeta griego. Se trataba de Ritsos. Muchos jóvenes poetas y amigos de Ortiz, conocieron tanto al poeta griego - como a tantos otros - a través de esas traducciones orticianas que, en su mayoría, permanecen inéditas. «Según nos contó -dice Jorge Isaías de Juanele- lo venía leyendo en las revistas francesas desde la época de la Resistencia». Y agrega: «Lo cierto es que el largo poema *La ventana*, que editó en forma de libro el lagrimal trifurca se debió a una versión suya... fue la primera que apareció en castellano» (p.20).

Las condiciones de la época y el anecdótico biográfico, poco a poco, dan lugar a la permanencia de lecturas y traducciones, un canon en construcción cuyos cimientos superan lo político sin negarlo. Estamos en la zona de los afectos y de la ineligencia que Juanele llamara «ardiente», capaz de «tomar y consumir una zona de la realidad e iluminarla». Cuando entramos de lleno en el texto del poema traducido, empezamos a comprender esa iluminación al mismo tiempo que la sentimos como «aura», concepto sobre el que nos han llamado la atención el mismo Rodolfo Alonso, citando a Benjamin: la manifestación irreplicable de una lejanía por cercana que pueda estar.

La acotación escénica que precede al poema *La Ventana* impone una atmósfera crepuscular y una situación de expectación que también se encuentra en la obra de su traductor. Hay en ello, un diálogo elíptico con el silencio que no responde ni necesita responder. «*Dos hombres están sentados junto a la ventana que da al mar*», y sólo uno de ellos es el que habla. El otro parece un marino y escucha. Cargados de amistad y de distancia, sus presencias se despliegan ante la multitud y el paisaje portuario, en dos momentos: sentados primero, y cambiando de escena, luego, dejan la ventana para avanzar hacia el muelle que miraban. «*Se detuvieron, miraron el mar, oyeron el salto entrecortado de un pez en el agua baja y, sin razón, se apretaron sus manos, palma sobre palma. Luego silenciosos, tomaron asiento sobre un ruedo de húmedos cordajes, encendieron un cigarrillo y se miraron a la llama del fósforo*». Se vuelven gestos de una dicha de primavera mientras oscurece sin palabras. Nadie las necesita porque «*La ventana es una serenidad, una transparencia servicial y leal*».



Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

LA VENTANA DE YANNIS RITSOS

(traducción de Juan L. Ortiz, ediciones el lagrimal trifurca, la edición estuvo a cargo de Francisco Gandolfo y Hugo Diz, el 10 de mayo de 1973, en Rosario)

En una pieza, dos hombres están sentados junto a la ventana que da al mar. Parecen dos viejos amigos que no se encuentran desde hace mucho tiempo. Uno de ellos tiene el aspecto de un marino, no así el otro, el que habla. La tarde cae dulcemente. Es un crepúsculo de primavera, calma, violeta y púrpura. La mar de enfrente, toda unida, ilumina con franjas ondulantes y encostilladas los flancos de los buques, los cordajes y los mástiles, las casas. Empieza, simplemente, y con un aire fatigado:

Me siento junto a la ventana; miro a los transeúntes,
y me miro en sus ojos. Creo ser
una fotografía silenciosa, en su marco envejecido,
suspendida fuera de la casa, en la pared de enfrente-
yo y mi ventana.

Yo mismo, algunas veces, miro
esta fotografía de ojos amorosos y cansados-
una sombra esconde la boca; por momentos, el destello
igual del vidrio,
al recogimiento del sol o a la iluminación de la luna,
esconde todo el rostro, y yo resulto escondido
tras una luz estática, palidecida rosa o argentina,
y puedo mirar el mundo libremente
sin que nadie me vea- libremente, qué quiere decir?

No puedo ya moverme. Contrapuesta a mi espalda
la pared húmeda o ardiente; sobre mi pecho el frío
vidrio. Las venillas de mis ojos
se ramifican en el vidrio. De este modo, comprimido
entre la pared y el vidrio, no oso mover ninguna de las manos;
llevar la palma a las cejas cuando el sol resplandece

La Pecera

en una gloria implacable; y estoy así obligado
a ver, a querer, y a no moverme. Si intento
tocar algo, mi codo.
quebrará quizás, el vidrio, y quedaría un agujero
en mi costado, abierto a las miradas y las lluvias.
Si intento hablar, el aliento de mi voz
empaña el vidrio (como en este momento)
y no veo más aquello de que quería hablar.
Silencio, dices, e inmovilidad. Puedes, aún, decir ocultación,
porque acaso conoces cuántas voces clavadas,
cuántos gestos doblados,
detrás de este esplendor vertical y cristalino tienen casa?
Sobre todo cuando cae la tarde como ahora, bajo la primavera,
y el puerto
es un fuego lejano, rojo y amarillo,
en la floresta oscura de los mástiles, y sientes
los peces que el agua oprime, subir
a la superficie, con sus bocas abiertas, abriéndose parecidas a
triángulos pequeños,
para hacer una profunda aspiración- lo viste?
es entonces rajado el viso denso de las aguas
por millones de bocas de pececillos, abiertas. Nadie puede
resistir indefinidamente, bajo la masa del agua, en esas florestas
fabulosas del mar,
en esa transparencia de asfixia, a una tal perspectiva de
inmensidad y de peligro.

Así, creo yo que las fotografías tampoco pueden resistir tras de
su vidrio
en cualquier pose-actitud, aun muy bella, en cualquier momento
de su vida,
en una edad fijada, en un momento de pureza desdeñosa
con la exquisita mano juvenil abandonada sobre la mesa elegante
del estudio fotográfico,
o sobre su rodilla, con una siempreviva (naturalmente)
en el ojal,

con una sonrisa imperceptible y vencedora, por sus labios,
no muy pronunciada, traicionando su arrogancia,
pero tampoco invisible, enteramente, al traicionar su
dependencia del destino.
Entretanto, inflexible, el tiempo les acecha, antes y después de
su instante perfecto,
y ellos desean su tiempo, inflexible del todo, aun cuando
por eso,
hubieran de perder
esa dignidad petrificada, esa
pose resplandeciente, premeditada o no —poco interesa—
aun si su leyenda, muy erguida, debiera de fundirse como
un cirio
blanco, bajo la llama de sus ojos,
aun si su juventud debiera, saliendo del cristal, ser desmentida.

Sin embargo, al parecer, el miedo excede su deseo,
o quizás se le iguala; y entonces su sonrisa
semeja un pez plateado, alargado asimismo y detenido
entre dos peñascos, en las profundidades... semeja
un pájaro gris de alas inmóviles, meciéndose en el aire,
inmóvil en su propio movimiento. Y las fotografías permanecen
encerradas allí con todo su pesar o sus remordimientos
y su ojeriza, aun
sin librarse del cuadro, de su deseo y de su miedo,
frente al cielo exigente y al mar innumerable.
Es por lo que elegimos, comúnmente, un espacio reducido
que nos proteja
de nuestra inmensidad. Y es por lo que, tal vez,
yo me siento junto a esta ventana, aquí, mirando
las húmedas señales que dejarán los desnudos pies del batelero
sobre las baldosas del muelle, poco a poco extinguirse,
lo mismo que una hilera de lunitas oblongas, en un cuento
de hadas.
Y no puedo ya nada comprender ni me esfuerzo por ello.
Una mujer inclina, sobre el balcón de al lado, sus cabellos en

limpio
 y dulcemente canta
 para secarlos con su canto. Un marinero
 permanece azorado, las piernas apartadas,
 ante su sombra inmensa, en el atardecer, y es igual que si
 estuviera
 de pie, sobre la proa de un navío, en un puerto extranjero
 donde las aguas ignorase y donde, a la vez, le fuera preciso
 echar el ancla.
 Luego, cuando el anochecer se abate, lentamente, y de los muros
 y los cercos
 desaparece la palpitación silenciosa y violeta del poniente, antes
 de que los reverberos se enciendan,
 se produce un súbito calor, y entonces
 los rostros se adivinan más bien que se perciben.
 Tú ves la sombra penetrar bajo las axilas en sudor;
 el sonido de un vestido abanica, al pasar, el follaje de un árbol;
 las camisas blancas de los jóvenes toman un color azul lejano, y
 exhalan como un vaho,
 y toda cosa es tan desprotegida, hechizada e inasible, que
 quizás por eso
 todas las luces se encienden a la vez, positivas para disipar
 lo que es su precisión.

En las casas, los paños se parecen a banderas que caen
 en un recalmón inexplicable del mar, cuando todo el mundo
 deja el barco,
 y las banderas no tienen ya por quien flotar; penden así al
 atardecer,
 enardecidas por el sol, lánguidas, olvidadas,
 como pieles de grandes bestias, desolladas, de bestias degolladas
 para un día de fiesta popular, de desfiles, de músicas, de
 danzas y banquetes.
 La fiesta pasó. Nadie en las calles. Sobre las aceras
 papeles aceitados, escarapelas pisoteadas, cortezas, huesos...
 ninguno, sin embargo, ha regresado a su casa, como si

arrepentidos
 estuvieran y hubiesen asumido una prolongación innecesaria.

Los cuartos quedan sin apetito, y oscuros, mirados solamente
 por las luces multicolores de la calle y los navíos, o por unas
 estrellas distraídas
 o por el repentino proyector de un camión de transporte que
 pasa,
 cargados de soldados ebrios, de gritos y canciones,
 y el proyector fija la sombra de la ventana de la casa,
 sorda, discretamente, al igual que si fuese un gran cofre de
 madera
 que dos marinos de sombra transportaran sobre una orilla sin
 nadie.
 Y a uno le vienen, entonces, ideas raras —es que ello no te
 sucede
 a ti también?—
 que cada uno de nosotros es —supuesto— dos hombres
 con rostros encubiertos, rencorosos los dos,
 que no pueden entenderse entre sí y que se acuerdan sólo en el
 momento
 de trasladar el cofre, de cavar con las uñas
 para enterrarlo, un poco más allá de la orilla.

Y tan bien como ellos, a pesar de todo su misterio, tú sabes
 que en ese cofre yace un cuerpo dividido,
 un cuerpo juvenil, querido; y ese único cuerpo es su cuerpo
 que ellos mismos ataran y enterraran,
 como dos extranjeros.
 Ese cofre semeja
 con su forma perfecta, regular, decidida,
 una puerta cerrada,
 esas fotografías en su marco, de que hablamos,
 semeja esta ventana por la que miramos el vaivén primaveral y
 grato de la calle.

A menudo hallé ese cuerpo, ese rostro,
 en las noches de luna clara, sobre todo, paseándome
 —un poco pálido, pero siempre juvenil— por el muelle,
 o por la calle de arriba, con los ribetes sucios,
 las mujeres pintadas, los perros hambrientos, los hierros
 herrumbrados,
 con los mal rasurados marineros, los frutos corrompidos, los
 reniegos,
 las huecas mitades de limones,
 los lavabos verdes, las cubetas, las candelas, los mecheros de gas.

Y alguna vez, todavía, yo he visto venderse una mujer,
 pero ésta no quería aceptar porque él le daba demasiado. «No
 no», decía
 «Eso no se hace. No», con una voz ronca, y su mano
 de uñas encarnadas, tiritaba un poco. Tenía miedo
 de ser mezclada en robos, estafas, llaves falsas,
 hasta las grandes puertas de hierro parecidas a esas que predicen
 las echadoras de cartas,
 y que jamás, es cierto, faltan. Por qué mezclarse en tales cosas?

Era precio fijo —nada menos, seguramente, pero tampoco nada
 más.
 Incomprensible, ese hombre con sus ojos
 inmensos y como inhabitados en su semblante pálido,
 iguales a carbones ardiendo. Hubieran podido ellos quemarla, tal
 vez.
 Aun sus horquillas fundiesen,
 y el hierro ardiente, fundido, corriera por los surcos de la
 cabellera,
 hasta en sus ojos.
 El continuaba, al parecer, atristado —quizás a causa de su fuerza
 que no pudiera matar nunca. Una bella aflicción,
 evocadora de la melancolía, larga, del atardecer primaveral. Y le
 sentaba,

le era casi necesaria. El no fuera jamás
 decidido, según hemos podido presumirlo. Abría, tranquilo,
 el cofre aquél,
 como si abriese una puerta, y saliera, íntegro, a la luna,
 y las venas de sus manos intensamente se trazaban,
 rojas, tan rojas —extrañas para una tal aparición de luna,
 bajo su piel cética de cristiano.

En verdad, suelo pensar que la división, únicamente,
 puede ahorrarnos enteros, siempre que lo sepamos.
 Y cómo no saberlo desde que son nuestros conocimientos
 los que nos dividen y nos unen de nuevo por eso mismo que
 nosotros
 hemos desechado.

Más alto, en la calle de la cual yo te hablaba, es muy lindo...
 los más extraordinarios almacenes del mundo... baratilleros,
 carboneros, abaceros
 peluquerías con grabados antiguos y sillones conspiradores y
 pesados,
 carnicerías con espejos enormes que multiplicándolos repiten,
 a una roja teoría, los corderos degollados y las vacas,
 puestos de fruteros y vendedores de pescados donde se unen los
 efluvios de la pesca y de la cosecha...
 un ruido taciturno y ambiguo delante de las puertas,
 una iluminación nunca parecida a la reverberación de la hojalata
 o de grandes tablas acepilladas, amarillas,
 puestas verticalmente sobre la fachada de la carpintería. Allá
 arriba
 se ve en baturrillo
 impermeables, botellas, peines, volaterías,
 cajas, en hierro, de bizcochos, ataúdes baratos, jabones
 perfumados,
 literas oxidadas de buques naufragados a las que pusiera

en subasta
 y que se retirase pieza a pieza,
 sederías que furtivamente se han traído de países diferentes, con
 toda suerte de dibujos y colores,
 servicios de té japonés, de manteles y de haschich,
 y también ciertas cajas extrañas, abovedadas, semejantes a
 iglesias
 sin concluir
 en las cuales, pájaros desconocidos, rosas y dorados, miran
 el movimiento de la calle con ojos impenetrables y extranjeros,
 iguales a dos pedrerías, amarillas y negras, robadas por la noche
 de los dedos de muerto.
 Niños descalzos juegan en el justo medio de la calle, a los cacos,
 mujeres se acuestan con marineros en piezas de techo bajo y de
 ventanas abiertas,
 tenderillos ambulantes, tostados, orinan en fila delante del
 cercado;
 en las canastas rutilan, de cuando en cuando, los pescados,
 similares
 a grandes cuchillos ensangrentados,
 y alguna vez, una abeja extraviada,
 vagabundea ahí perpleja, bordoneando,
 y dejando en el aire las espirales, en alambre dorado, de sus
 vértigos,
 parecidos a pequeños resortes de un juguete de niño
 desmontado.

La polvareda en nubes se mueve lentamente, entre los rostros,
 al crepúsculo,
 como un secreto rojo oscuro hecho de sudores y de hálitos, y de
 combinaciones y de crímenes,
 secreto profundo de un hambre inagotable, apresuradamente
 nutrida,
 un vaivén sin fin, un regateo sin fin, un gastadero sin fin,
 que mantiene el comercio, las ambiciones, y como es natural,

también la vida,
 te suele ocurrir ver a una moza con un vestido florecido, muy
 limpio,
 detenida en la calle llena de polvareda carbonosa, al lado de los
 sacos y de la carreta del vendedor de alfóncigos,
 toda iluminada por el mar,
 sonreír con dos filas de castísimos dientes al silbido
 de un barquillo.

A su alrededor los medio limones descompuestos brillan
 soles pequeñitos;
 en una ventana baja, una cortinilla de indiana, corrida
 oblicuamente,
 es igual a la página, doblada en la extremidad, de un libro
 amado,
 para que pienses en ella, en un cierto momento, y vuelvas a
 leerla.
 No hay, pues, ninguna humillación ahí donde la vida demanda
 ser
 vivida,
 allí donde los perros, con gestos nobles, buscan el montón de
 suciedades,
 y las jovencitas mantienen levantada, bajo el peso de sus fuertes
 cabellos, una frente pulida,
 como si sostuvieran una negra colmena con un agua de silencio,
 y temiesen que se les caiga. Vi a muchas jovencitas
 en esta actitud, en aquella calle, sí,
 y jóvenes morenos, de carnudos labios, y velludos,
 siempre en irritación (al igual que los muy tristes)
 que no lograron devenir tan vulgares como ellos querían.

Es por eso que lanzan, cada vez más, blasfemias,
 con una voz, cada vez más pesada. Si prestas atención
 comprenderías. Su voz es

una ancha palma que acaricia el gato negro del batel,
sentado sobre sus rodillas, cuerdamente... cuando se hace la
noche,
desde luego,
y ni su mano ni el gato son visibles, Sólo los ojos de éste
brillan fosforescentes,
a manera de dos luces de costado, sobre un barquilluelo que
costea
una isla florecida.

Si tú excedes dicha calle y hasta la colina de San Basilio, subes,
ves, ante tus ojos, extenderse todo el puerto,
ves, sobre el agua oscura, en la orilla del mar inmenso, relucir
las grandes tachas verdes y doradas, irisadas, de petróleo o de
aceite;
tachas brillantes e inmaculadas, se diría, lo mismo que pequeñas
islas movedizas, de una calma indiferente,
entre los perros reventados, y las patatas corrompidas, y las
briznas
de paja, y las piñas, y los barcos.

Tú puedes, por esta ventana, mirar, pues, sin vacilar,
o salir a la calle, también —una silenciosa santidad
bajo los actos humanos, queda siempre. Una sombra violeta
calla en el hombro izquierdo de una mujer, derrengada por el
amor,
que se ha vuelto del otro lado, y se ha dormido sola. Te es
posible mirar
los calzoncillos groseros, en el patio vecino, ensuciados por las
nocturnas poluciones,
o los preservativos desplegados bajo los bancos del paseo,
o los botones del corpiño de las mujeres, caídos sobre el césped,
como florecillas de nácar, algo tristes
por no tener ya qué ofrecer —perfume, polen, simiente. Nada.

He pensado yo mismo ir a esa calle una vez
para vender esta ventana y al mismo tiempo este gran cofre,
sin otro fin que no sea el de escapar de su cuidado
y también mezclarme al tráfico,
escuchar a mi voz hablar una lengua extranjera. En seguida sentí
que no tenía nada que vender. Era sólo un pensamiento
inconfesable,
la rebusca de una inédita prueba
que habría acechado, de nuevo, desde la ventana, aun sin
vidrios.

No he logrado jamás, éxito en el comercio. Por otra parte, no
tengo
nada que pueda ser pagado, nada
que yo pueda pagar. Y esas fotografías, viejas, y
carentes de valor para los otros, bien que sus marcos, a lo menos,
sean de oro macizo. Mas para mí son necesarias,
y no están muertas, no. Cuando cae la tarde
y las sillas, fuera de los cafés, están calientes todavía,
y todos (inclusive acaso yo) piden nido en el otro,
ellas descienden silenciosamente de sus marcos, al igual que si lo
hicieran por una humilde escala de madera, van a la cocina,
encienden la lámpara, ponen la mesa, se oye
el sonido amusical de un tenedor al chocar con un plato,
arreglan mis pocos libros y aun mis pensamientos
por medio de comparaciones y de imágenes (viejas y nuevas)
de modestos argumentos,
y, alguna vez, de antiguas pruebas, inquebrantables: vividas.
De ahí que guarde yo con reconocimiento esta ventana.
No me impide ella ver, existir aun al contrario, todavía...

En cuanto a lo que te decía: «apretado entre el vidrio y la pared»
era una exageración de primavera, un exceso
debido a la abundancia, carnal y verde, de las hojas. La ventana

es una serenidad, una transparencia servicial y leal.

Cuando los muros se nublan al atardecer, esta ventana
luce por sí misma; ella mantiene y ella extiende
los estertores del poniente,
ella lanza su reflejo sobre la sombra de la calle,
ella ilumina los rostros de los transeúntes como asiéndolos en
flagrante delito,
en su momento más suyo; ella ilumina rayos de bicicleta,
o la cadena dorada que se hunde en un seno de mujer,
o el nombre extranjero de un navío que está anclado en el
puerto.

Contra sus vidrios, en invierno, el viento da con las rodillas,
y le veo partir, disgustado y ancho, volviendo las espaldas.
En los crepúsculos de primavera —como éste— otras veces, oigo
desde aquí,
las charlas de los marineros, bajel a bajel,
y es como si ellos desnudaran la relación de las estrellas, como si
ellas me explicasen
esos nombres incomprensibles de los flancos de los barcos. De
improviso
oigo el ruido de un ancla que penetra en el agua,
a la manera de algo que se me ofrece a mí, exclusivamente,
a indicarlo,
a la manera de algo que me invita.

Cómo podría, entonces, de esta ventana lamentarme?
Puedes entreabrirla, si quieres, sin mirar del todo afuera,
seguir invisible en los vidrios
las escenas verdaderas de la calle, en un espacio más profundo, y
más durable,
con la dulce iluminación, de una distancia grande,
mientras todo, bajo tus ojos, pasa a un metro más lejos.
Si lo deseas, asimismo, puedes abrirla entera, y mirarte en el
cristal,

al modo que en un espejo mágico y lejano, y peinar tus cabellos
que comienzan a volverse más ralos,
o arreglar un poco tu sonrisa. En este vidrio
todo es más neto, al parecer... más silencioso, más inmóvil,
e indispensable así también e incorruptible.

Es que jamás
se te ha ocurrido mirar
a través de un vidrio el mar? Bajo la agitada superficie
el fondo de su inmensidad parece espléndido
en un orden cristalino, imperturbable y frágil a la vez,
en una santidad muda— según ya lo hemos dicho. Sólo que si te
quedas
unos minutos más así, el aliento te falta,
y levantas la cabeza, consecuentemente, al aire,
o esta ventana abres o sales por la puerta.
No hay ya nada que haga inclinarse a tu vida y a tus ojos,
no hay ya nada que tú no puedas orgullosamente mostrar y
hacerlo canto,
nada cuya figura no puedas tú volverla al sol.

*Cerraron ellos la ventana y salieron a la calle. Las luces de los navíos se
habían encendido. Fueron hasta la punta de la escollera. Se detuvie-
ron, miraron el mar, oyeron el salto entrecortado de un pez en el agua
baja y, sin razón, se apreta-ron sus manos, palma sobre palma. Luego
silenciosos, tomaron asiento sobre un ruedo de húmedos cordajes, en-
cendieron un cigarrillo y se miraron a la llama del fósforo. Parecían
extraña y absurdamente dichosos, con esa dicha inexplicable que posee
siempre la vida en la primavera, cuando todo a su alrededor huele al
agua salada, a la fritura, a la lechuga picada y al vinagre. Irian a cenar,
pronto, a la taberna vecina. Tenían hambre ya y el sonido del gramófo-
no acentuaba sana-mente la sensación de su apetito. A su lado pasó la
guardia del puerto con su paso regular. Los uniformes de verano eran
enteramente blancos en el anochecer. Los dos amigos se levantaron de
los cordajes y avanzaron.*

El Pireo, Abril de 1959

LA VENTANA, UN MOTIVO VISUAL

Por Héctor J. Freire

*¿Cómo podría, entonces, de esta ventana lamentarme?
Puedes entreabrirla, si quieres, sin mirar del todo afuera,
seguir invisible en los vidrios
las escenas verdaderas de la calle, en un espacio más profundo,
y más durable,.....»*

Yannis Ritsos

Una forma de acción inactiva

Dentro de la Historia del Arte, y a propósito del poema *La Ventana* de Ritsos, tomado en este artículo como un verdadero pre-texto o «disparador», trataré de describir y reflexionar sobre este significativo «motivo visual».

¿Cuál es el sentido de la persistencia de las ventanas que aparecen diseminadas a lo largo de poemas, pinturas y films diferentes, donde «la presencia de la ausencia», o «la acción inactiva» problematizadas en dicho motivo, se hace más notoria?

Estos «motivos visuales» poseen una entidad suficiente por la cual podemos establecer un vínculo entre la vanguardia y la tradición iconográfica, como por ejemplo: entre *Figura asomada a la ventana* (1925) de Dalí, y las silenciosas mujeres de Vermeer; absortas, completas en sí mismas, autosuficientes y domésticas frente a las ventanas. Estas ventanas son como verdaderos «paréntesis», moratorias de sus tareas cotidianas y al mismo tiempo una extensión de su vida interior (*Muchacha que lee una carta junto a la ventana*, 1657, o *Mujer con jarra* de 1658).

Vínculo que podríamos entablar también, entre el sintético poema *Ventanas* (1897) de Kavafis, y el «extensivo» *Tabaquería* (1923) de Pessoa. O entre la indiscreción del óleo de Edward Hopper *Ventanas en la noche* (1928) y la curiosidad voyeurista del film *La ventana indiscreta* (1954) de Hitchcock.

Esta tematización de la mirada, a través de la ventana, es uno de los rasgos más emblemáticamente manierista del discurso hitchcockiano. Si en *La ventana indiscreta* se trataba de poner en escena una metáfora espectacular para reconstruir después la mirada clásica desde el interior de su propia ficción: recordemos aquella memorable secuencia, donde como espectadores a través

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

de la ventana-pantalla del cine, vemos mirar a James

Stewart desde su «ventana indiscreta», cómo a su vez es visto por el asesino desde la ventana del edificio de enfrente. ¿Juego manierista? ¿Las Meninas-Velazquez/La ventana indiscreta-Hitchcock?. En *Vértigo* (1958) tal reflexión sobre la mirada es llevada al máximo, al ocuparse de la lógica delirante de las pasiones. La mirada en el cine de Hitchcock, como en el psicoanálisis, es el objeto de deseo por excelencia. Si Scottie, como Orfeo o Tristán, ama más allá de la muerte es porque desea esa imagen irreal, creada por la «ventana de su mente». Así, cuando encuentre a Judy, no será la mujer la causa de su obsesión, sino el fantasma que con ella aspira a representar. *Vértigo*=*Ventana*+*Mirada*+*Pintura*. En efecto, el ideal, lo inalcanzable, lo infinito; es por ello y sobre todo, el «*Oscuro Objeto del Deseo*» (Buñuel), la *Imago Fascinante* (Lacan).

La ventana, junto a otros «motivos visuales» (la piedad, las escaleras, las fiestas, los espejos, el horizonte, etc.), en realidad son instantes, escenas o momentos significativos, que a través de la permanencia en el tiempo, constituyen tópicos dentro del espacio del arte. Y no se limitan a un único género, ni a una determinada estética.

Asimismo, las ventanas, por lo general, producen al menos, tres efectos:

Pasaje – Espejo – Pecera. Y expresan un compromiso de la mirada, de la transparencia. Siendo la más privilegiada de las aberturas, las ventanas también, marcan los pasos entre el interior y el exterior, y salvo alguna excepción, no tienen que ver con la acción. A lo sumo son «una forma de acción inactiva». En este sentido, la ventana no es una puerta, no supone un tránsito físico, sino mental. Mirar a través de una ventana desde un espacio doméstico, contiene una poderosa evocación fuera de campo.

Pero en su posición delante de la ventana, los personajes no nos conducen únicamente hacia lo que está ocurriendo afuera, sino que reclaman una penetración interior. Ante la ventana se vive en la frontera entre el mundo interior-cerrado y el exterior-abierto. Esta sensación es ambigua, ya que la ventana es protección y cerco. Como apunta Lacan es la *preexistencia de una mirada*. *No veo más que desde un punto, pero en mi existencia soy mirado desde todas partes...La mirada no se nos presenta más que bajo la forma de una extraña contingencia, simbólica de lo que encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia...*

Las ventanas nos hacen mirar hacia adentro y al mismo tiempo crean un poderoso imaginario exterior. Son un «límite-no límite». Funden lo privado y lo público. Ante un personaje frente a una ventana nos preguntamos ¿qué mira?, pero también ¿qué piensa?, ¿qué siente?. Evoca el sueño y nos permite ver lejos, ver otras cosas. Y nos recuerdan aquella aspiración romántica del extrañamiento, la necesidad de ir siempre más allá.

En este sentido, la ventana es un espacio para el recuerdo y para la ausencia: una incitación a la memoria.

Toda ventana es un observatorio privilegiado desde el cual se está protegi-

La Pecera

do de la mirada del otro, como ocurre en las secuencias iniciales de los films *La ventana indiscreta* de Hitchcock, o *Doble de cuerpo* de Brian De Palma, donde el homenaje al film de Hitchcock se confunde con la parodia.

Sin embargo, en otros films como *Perdidos en la noche* (1969) de John Schlesinger (recordemos la inolvidable secuencia del viaje final en ómnibus), o *Perdidos en Tokio* (2002) de Sofia Coppola, donde el avance de la insignificancia se hace cada vez más patético, y la geografía de la desesperación interior de los protagonistas, más agobiante. La ventana no es ningún espacio para el sueño, ni proyección hacia un horizonte futuro, ya que a través de ella los personajes ven el reflejo y la causa de su propia angustia y dolor. En estos dos ejemplos, las ventanas son espejos: ese «ojo vidente», «ese ver al que estoy sometido de una manera original». * 1

Dentro y fuera o la dialéctica de la inmensidad íntima

*El espacio me ha dejado siempre
silencioso.
Jules Vallés*

*Porque estamos donde no
estamos.
Pierre Jean Jouve*

La inmensidad es una categoría filosófica del ensueño. Y sin duda, el ensueño se nutre de diversos espectáculos, pero por una especie de inclinación innata, contempla la grandeza. La inmensidad está en nosotros, escribió Bachelard. Esta aseveración la podemos constatar, poéticamente problematizada, en el poema *La Ventana* de Ritsos; dentro y fuera constituyen una dialéctica de la mirada, una base de datos, de imágenes que domina los pensamientos del protagonista del poema, «que encerrado en una pieza con un amigo y junto a la ventana, en una tarde que cae dulcemente mira a los transeúntes y se mira en sus ojos». (Leo):

*Creo ser una fotografía silenciosa, en su marco envejecido,
suspendida fuera de la casa, en la pared de enfrente
yo y mi ventana....*

«Ser y No Ser», se con-funden en una geometría implícita, en una «geometría de ensueño» que espacializa —a través de ventana y la fotografía como si fuera una pecera (¿otro tipo de ventana?)— el tiempo, y el pensamiento.

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

Entonces, esa práctica del «más acá» y el «más allá» que inaugura el poema *La Ventana*, nos remite sordamente a la dialéctica de lo dentro y de lo fuera. De esta manera el ser del hombre, se enfrenta con el ser mundo, incluso con aquel otro ser, el que fue y quedó fijado en la fotografía.

(Leo):

*...esas fotografías en su marco, de que hablamos,
semeja esta ventana por la que miramos el vaivén primaveral y
grato de la calle.
A menudo hallé ese cuerpo, ese rostro,
en las noches de luna clara,....*

¿Dónde está el peso mayor del «estar allí», en el «estar» o en el «allí»?

¿En el «allí», que sería preferible llamar un «aquí», debo buscar primeramente mi ser? O bien ¿en mi ser voy a encontrar primero la certidumbre de mi fijación en un «allí»? De todas maneras, uno de los términos debilita siempre al otro, lucha que Ritsos trata de equilibrar a lo largo de su poema. *La Ventana*: un estar allí sin moverse del aquí.

Entonces, comprobamos que en este texto, la función de la ventana y de la mirada es en ella a la vez lo que la gobierna más íntimamente, y lo que escapa a la captación de este motivo visual que se satisface consigo mismo imaginándose como conciencia. Sin embargo, y esto es lo interesante y más significativo del poema, y es eso de que la conciencia puede volverse hacia sí misma, al igual que ocurre en el texto *La Joven Parca* de Paul Valéry, como viéndose verse, representa al decir de Lacan, un escamoteo: *Allí se opera una evitación de la función de la mirada*.

La función de la mirada, y Maurice Merleau-Ponty, ya lo había puntualizado antes que Lacan, es que somos seres mirados, en el espectáculo del mundo. Lo que nos hace conciencia nos instituye al mismo tiempo como *speculum mundi*.

Y siguiendo a Lacan, *el espectáculo del mundo, en este sentido, nos aparece como «omnivoyeur»... El mundo es «omnivoyeur, pero no es exhibicionista, no provoca nuestra mirada. Cuando empieza a provocarla, entonces empieza también la sensación de extrañeza*.

¿Por qué ante la ventana tenemos la sensación de que estamos donde no estamos?

Porque estamos donde no estamos, contesta desde el acápite Jouve.

En ese drama propuesto por la geometría íntima de la ventana, otra pregunta se impone: ¿dónde hay que habitar?

Ante la ventana, la inmensidad está en nosotros, adherida a una especie de íntima expansión de ser, que la rutina reprime, y que la prudencia de la razón detiene. En cuanto estamos inmóviles frente a la ventana estamos en otra parte, deseamos estar lejos, en otro espacio. Aunque la ventana es simplemente

La Pecera

la pantalla de nuestra mente. La ventana como presencia de una ausencia, donde la distancia, al decir de Supervielle, siempre nos arrastra en su móvil exilio.

La inmensidad que nos propone la mirada a través de la ventana, en la lectura del poema de Ritsos, es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad como dinámica del ensueño tranquilo. (Leo):

...La ventana es una serenidad, una transparencia servicial y leal...
En este vidrio todo es más neto, al parecer... más silencioso,
 más inmóvil, e indispensable así también e incorruptible.
 ¿Es que jamás se te ha ocurrido mirar a través de un vidrio el mar?
 Bajo la agitada superficie el fondo de su inmensidad parece espléndido.

No hace falta pasar mucho tiempo frente a una ventana para experimentar la sensación, un poco angustiada de que nos sumergimos en un espacio sin límites. Y pronto, si no se sabe a dónde se va, no se sabe tampoco dónde se está. La Ventana: ¿Tranquilidad trascendente? ¿Inmensidad del mundo en la profundidad de nuestro ser más íntimo?

Cambiando de «frecuencia poética», recordemos las dos primeras estrofas del emblemático texto de Stéphane Mallarmé, *Las Ventanas*:

Hastiendo del triste hospital y del fétido incienso
 que sube en medio del bláncor trivial de las cortinas
 hacia el gran crucifijo aburrido del muro vacío
 el moribundo socarrón reincorpora una vieja espalda,

Se arrastra y va, menos por caldear su podredumbre
 que por ver el sol en las piedras, a pegar
 los pelos blancos y los huesos de la magra figura
 a las ventanas que un bello rayo claro quiere broncear.

Mallarmé pareciera expresar en este poema, las relaciones de lo interior con lo exterior, en la toma de conciencia del propio cuerpo. Lo interior es lo inmediato, en grado sumo, el exterior es la imagen que se ilumina contra la intimidad primordial, «bronceada», incendiada por tanta vida como por tanto espejismo. Y dado que esta representación de la exterioridad es la más obsesiva a la par que la más antigua, del mismo modo que es la aliada más próxima de ese yo que se busca en la función del puro valor de la luz.

En este sentido el espectáculo de la luz exterior ayudaría a desplegar la grandeza de lo íntimo. El espejismo: colocar al ser íntimo en un lugar exteriorizado. La profundidad de la vida se re-vela por entero en este espectáculo poético.

Abrir la ventana

Volviendo al cine, recordemos dos films del español Víctor Erice: *El espíritu de la colmena* (1973) y *El Sur* (1983), donde la ventana tiene una múltiple utilización, dentro de la representación metafórica de la casa (el país) cerrada, entre el consecuente conformismo de la reclusión, donde los personajes sólo tratan de sobrevivir, y la ventana como frontera de los deseos. Durante el film, la apertura de la ventana nos irá indicando la relación entre el adentro y afuera de esta frontera, por demás conflictiva. Dinamizando por medio de este motivo diferentes temas asociados, por ejemplo: la desaparición, la ausencia de seres queridos. También el sueño de un imaginario futuro. Y como la mayoría de los films basados en el legendario Drácula (el vampiro seductor), la mujer abre la ventana como signo de deseo de libertad, pero también como invitación y miedo a que entre lo misterioso y desconocido.

Semejante sensación ambigua, la podemos encontrar en el significativo poema de Kavafis, *Ventanas* (1897), donde leemos:

En esas habitaciones oscuras donde vivo
 pesados días, con qué anhelo contemplo a veces
 las ventanas. — Cuando se abrirá
 una de ellas y qué ha de traerme -.
 Pero esa ventana no se encuentra, o yo no sé
 hallarla. Y quizás mejor sea así.
 Quizá esa luz fuese para mí otra tortura.
 Quién sabe cuántas cosas nuevas mostraría.

La dialéctica entre la espesura opaca de la rutina interior, doméstica y la transparencia exterior, la volvemos a encontrar en otros poemas de Ritsos, como *Cambio*:
 Ahora debemos cerrar los postigos
 quedarnos en nuestro lugar. Hay humedad.
 Sobre las ventanas permanece lejano el crepúsculo
 Como el programa de una fiesta popular.....

O *El tiempo está de lluvia*, donde en los primeros versos leemos:

Siéntate frente a la ventana.
 La primera lluvia perdona a los árboles del crepúsculo.
 Una hoja amarillea en tus manos. No conoces ya el peso del día.
 El hombre se apropia de la ventana porque al mirar desde el vidrio hacia fuera fabrica su voluntad de superación, como un símbolo del descentramien-

to, de la ruptura del orden establecido. El reencuentro con una imagen de esperanza que pareciera indicarnos que todavía es posible ver más allá. «La extensión en la cual se inserta el pensamiento y el pensamiento capaz de pensar esa extensión».

A veces la ventana no es sólo apertura al paisaje interior-exterior, sino también al mundo de los otros. Es en este sentido, el punto de vista omnisciente de la ventana crea en el observador una cierta conservación del orden antes de ser turbado por la mirada. También podemos establecer un correlato entre mirar y leer: el libro es una ventana, su lectura impone una tregua al combate cotidiano. Nos reconcilia con la intimidad perdida. Leer un libro, mirar por la ventana: descubrir la paradójica virtud que consiste en abstraernos del mundo para encontrarle algún sentido, o la reconciliación de uno mismo con uno mismo. «La idea del yo que se aleja», el yo ausente de este real captado por la lectura, por la mirada. Quizás porque el yo no es sino un acontecimiento entre otros.

Una estrofa del poema *Botellas vacías a la madrugada* (2003) de Osvaldo Picardo, puede servirnos de centro para experimentar dicha paradoja, la consonancia de la inmensidad del mundo y la profundidad del ser íntimo:

*En realidad, más sincero que el tiempo
y nuestras cosas, como dice Girri,
«cuando la idea del yo se aleja»,
aparece este momento
en que te sentás a leer y mirar
por la vieja ventana.*

A propósito de esta relación entre libro/ventana, y que en occidente es muy antigua (no por eso deja de ser actual), es muy ilustrativo repasar lo escrito en el siglo XIII por Pierre de Roissy, canciller de la escuela catedralicia de Chartres, que en *Sobre los misterios de la iglesia*, con respecto a las ventanas dice: «Las ventanas que están en la iglesia, por donde no pasan el viento y la lluvia pero sí transmiten la claridad del sol, significan las Sagradas Escrituras, que repelen lo que nos es nocivo y nos iluminan. Estas ventanas son grandes en el interior y estrechas en el exterior, porque el sentido espiritual es de comprensión más amplia que el literal; también por las ventanas se entienden los cinco sentidos del cuerpo, que deben reducirse en el exterior para que ni la muerte penetre a través de las ventanas, ni las vanidades las atraviesen, y así se perciben interiormente con más fuerza los dones espirituales».

En otro poema, pero en este caso de Joaquín Giannuzzi, *Visión a Través de la Ventana* (1980), podemos rastrear otro motivo interesante: la ventana como presencia de una ausencia amorosa, una mirada amorosa pero distante. Poema que al igual que los cuadros de Edward Hopper (*Night Windows, Morning in a City, o A woman in the sun*) revelan rasgos inequívocamente voyeurísticos,

sugiriendo la situación de una mirada prohibida sobre una mujer que se cree no observada por nadie. En este sentido «toda ventana es indiscreta», aunque sería más pertinente afirmar que toda mirada es indiscreta». ¿De dónde proviene este poder de fascinación? El poema de Giannuzzi, como las pinturas de Hopper, muestran y de-muestran perfectamente, que el objeto fascinante que impulsa el movimiento del mirar a través de una ventana, en última instancia es la mirada misma. Que la mirada es un acto deseante, y que su fascinación, como nos marca el psicoanálisis, es una de las modalidades de actualización de nuestros fantasmas:

*Detrás de los cristales desliza una certeza solar
y sabe que no morirá. Hembra joven
en un cuarto dorado desvestida.
Las manos ondulaban hacia el pelo
Y bajan por el pecho hasta palpar el vientre
Donde la luz curvada gana espacio...*

Trompe-l'oeil

Para finalizar, y a modo de apretada síntesis, recordemos que la ventana, es un tópico (una especie de inconsciente colectivo) que se ha convertido en la propia imagen de la pintura. Entendida ésta, a su vez, como una ventana abierta al mundo. Metáfora muy productiva que permite abordar el problema de fondo de toda la historia del arte («del bisonte a la realidad virtual»), la cuestión de la representación. De ahí que la idea de acabar con la ventana como programa general, es uno de los signos de identidad del arte contemporáneo. «Hay que sacrificar todo al color», exclamaba Paul Gauguin; «ya basta de ventana abierta al mundo» retomaba Henri Matisse, mientras pintaba en 1912 *La ventana azul*, donde lo que enseña el cuadro es en realidad «el mundo haciéndose». Pintar la pintura hasta parodiarla, dejar de interpretar el mundo, oscurecer el cristal de la ventana que el renacimiento había querido volver transparente. Tomar al significante pictórico como principal significado posible: he ahí el comienzo de la modernidad. «¿Y la ventana?»

-Mi único objetivo es reflejar mi emoción». Contestó Matisse. Sin embargo, en su «*ventana azul*», como en *A través de una ventana* pintado por Paul Klee en 1932, el exterior y el interior se siguen relacionando paradójicamente: el marco de la ventana define un paisaje de armonías similares (casi idénticas) a lo que se encuentra dentro de la habitación. Los colores azules de la mesa se continúan en el azul del paisaje. La paradoja del plano contra el espacio; el interior y el exterior como identidad cromática: La ventana para negar la ventana.

Esta «trampa visual al ojo», es llevada al máximo en una serie de cuadros dentro del cuadro, de René Magritte: en *La bella prisionera* (1931), se articula

el plano de la representación de la realidad y el de la imagen de la representación de la realidad. *Los signos del atardecer* (1926), se centra en el problema de la no identidad entre obra de arte y realidad; entre lo representado y su representación. La representación y lo representado no son precisamente idénticos. Pero la conciencia del observador identifica la imagen similar con la realidad. La imagen similar es tomada por la realidad misma. El propio Magritte insiste a propósito de otro de sus cuadros, *La condición humana* (1933) (pintura muy relacionada con el cuento de Julio Cortázar. *La continuidad de los parques*, y que tranquilamente podría ilustrarlo, aunque lo inverso sería más pertinente): la ventana como medio de enlace entre interior y exterior, el cuadro como ventana a través de la cual se observa la realidad. El cuadro puede servir perfectamente de ventana, pero la perspectiva que ofrece se convierte a su vez en cuadro. En este contexto, como en el cuento de Cortázar, lo interior y lo exterior, lo próximo y lo lejano se confunden y se vuelven intercambiables.

Cuadros (ventanas + paisajes) destinados a negar los cuadros (*La clave de los campos*, 1933), representaciones cuya misión es demostrar las paradojas de la representación: ventanas que ironizan la visión a través de las pinturas.

Es que encerrado en el ser, como dice Bachelard, *habrá siempre que salir de él. Apenas salido del ser, habrá siempre que volver a él.* Y así como lo expresara el genial Fernando Pessoa, en su «enorme» poema *Tabaquería*, el ser del hombre es un ser desfijado. Toda mirada lo desfija, la vista dice demasiadas cosas a la vez. Y es así como vemos el mundo: como algo que se encuentra fuera de nosotros, aunque no sea sino una representación mental de aquello que simultáneamente, experimentamos en nosotros mismos:

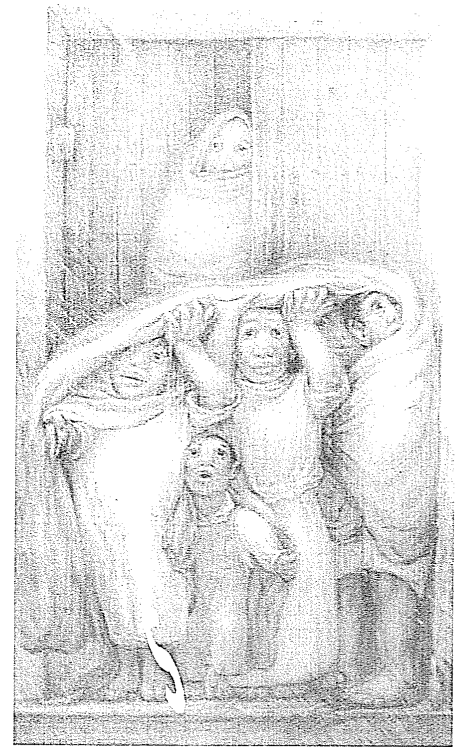
*No soy nada.
Nunca seré nada.
No puedo querer ser nada.
Esto aparte, tengo en mí todos los sueños del mundo.*

*Ventanas de mi cuarto,
del cuarto de uno de los millones del mundo que nadie
sabe quién es
(y de saberse quién es, ¿qué sabría?)....*

(*)1 Jacques Lacan. *La esquizia del ojo y de la mirada*. Seminario de 1964.

Poesía Serbia

2



D O S I E R

NOTAS SOBRE LA POESÍA SERBIA DEL SIGLO XX

por Liliana Heer y Liliana Popovic

Cómo anticipar en una breve introducción el paisaje poético de varias generaciones serbias, sin caer en palabras sobresdrújulas. Cómo extraer la mejor flor de cada movimiento, sorteando el lugar común de pasaje de un ismo a otro, sin traicionar en exceso la sonoridad poética de los autores, su respiración dentro del ritmo de las leyes de la lengua, la intervención de la voz en cada meridiano.

El idioma serbio tiene ciertos rasgos diferentes del castellano: no existen los artículos, los sustantivos y los adjetivos se declinan permitiendo utilizar menor cantidad de preposiciones. Estas «carencias», lejos de generar desventajas, dan al lenguaje un doble impacto: la imagen es condensada y su música se refracta.

El contrapunto esencial entre el idioma y la realidad histórica serbia - permeable al desarrollo estético europeo- generó una multiplicidad de voces originales y al mismo tiempo cosmopolitas.

Modernismo

El Parnaso y el Simbolismo francés se imponen a los poetas serbios a comienzos del siglo XX. Belleza y perfección formal -estéticas tautológicas- conviven con los conceptos de patria y tradición en diferentes grados de compromiso. Jovan Đukić (1874-1943) es un poeta de alto estilo y grandes tópicos: Dios, amor y muerte. Milan Rakić (1876-1938) introduce el pesimismo con matices irónicos y sensuales, a excepción de sus poemas patrióticos llenos de entusiasmo. Sima Pandurović (1883-1960) es racional y pesimista, amante del poder liberador de la locura; también autor de poemas patrióticos.

Fiel a la idea parnasiana, uno de los poetas más expresivos, por el flujo de imágenes inconscientes, es Vlado Petković Dis (1880-1917), maestro, bohemio y periodista de guerra. Clásico en la forma, Dis logra una musicalidad excepcional: «Esta noche muertos me hallaron./ Tumbas nuevas y siglos que fueron./ Como a la víctima se me acercaron./ Como al color de lo pasajero...» (Nirvana).

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

Vanguardia-entre dos guerras

Después de la primera guerra mundial, se manifiesta la necesidad de cortar con el pasado y la tradición. Surgen tendencias modernas, movimientos de vanguardia; varios ismos locales como hipnismo y sumatraísmo a menudo se nombran bajo la palabra expresionismo. Estos cambios se traducen en una mezcla de géneros, en el pasaje al verso libre y en la valoración de la prosa poética.

La primera etapa del expresionismo está comprendida entre 1919 y 1921, luego se disipa y aparecen nuevas ideas sobre la forma poética. Los poetas destacados son Stanišlav Vináver (1891-1955), Miloš Crnjanski (1893-1977), Rastko Petrović (1898-1949).

Uno de los autores más originales del «entre dos guerras» es Mómčilo Nastasićević (1894-1938); su poética -neosimbolista con fuertes marcas expresionistas- refleja una visión mística y religiosa. La voz, arcaica, condensada hasta el hermetismo, podemos apreciarla en el poema Al Progenitor, «¿Quién eres?/ ¿Quién y adónde yo./ el fruto tuyo sin fruto/ y en mí, esta fatal palabra?/ Yo, hijo, abro los ojos./ Muriendo en vida/ me quito el signo ciego del nacimiento./ Y no como tú/ precipitado a fecundar/ ciegamente a la fiesta./ Mas con voluntad, que no me creó/ abro aquí el camino/ para mi destrucción,/ para la paz de los no nacidos./ El fruto tuyo sin fruto: Yo./ y en mí, esta fatal palabra.»

En los años 20 existía un grupo autodenominado neorromántico, entre ellos estaba, Rade Drafić (1899-1943), inventor del movimiento poético hipnismo. Intuitivo, rebelde, bohemio, sus versos están sobrecargados de elementos urbanos: la realidad en su desnudez, el «bandido o poeta» es el personaje principal.

Dentro de los movimientos modernistas, en Serbia, el surrealismo es el más organizado. Se desarrolla a partir de 1922 -paralelamente al movimiento francés-; su ideólogo es Marko Ristić (1902-1984), sobresalen también Milan Dedić (1902-1966), Đusan Matic (1898-1980) y Óskar Davićo (1909-1989). Desde 1932, el surrealismo empieza a disolverse, algunos miembros se alejan y otros se abocan a la literatura social dominante en los años treinta, con repercusión de los escritores soviéticos. En este período se suceden dos etapas, la literatura social y el nuevo realismo.

Sobrepasando las referencias cronológicas, la poeta más popular de la historia yugoslava es Đesanka Máksimović (1898-1993). Hay en su obra geometría sintáctica y correspondencia de niveles morfológicos. La frase, el ritmo, el período y el referente conforman una unidad que expone la tensión entre matices difícilmente conciliables. El poema Dúscica Stéfánović fue sin cargar

La Pecera

sus pertenencias, responde a un hecho real: el exterminio. La autora recrea el coraje de una mujer que camina desnuda hacia la muerte, con la frente bien alta, evocando los ojos del bosque y las pequeñas casas de la aldea. Désanka trae consigo un legado, atraviesa el último credo simbolista que concibe el arte como redentor de la realidad, capaz de apresar la tragedia sin perversiones dramáticas.

Posguerra

Como consecuencia del fin de la Segunda Guerra Mundial y de la ruptura con Moscú (1948), la vida literaria serbia se va alejando de la poesía pragmática y surgen polémicas entre los realistas y los modernistas. Algunos poetas, como Stévan Raickovic (1928), vuelven al intimismo; Vasko Popa y Miódrag Pávlovic inician una nueva etapa antiromántica que va a marcar los años cincuenta y sesenta.

Vasko Popa (1922-1991), es influenciado por el surrealismo, amante de la expresión sintética, utiliza motivos folklóricos y medievales pero sin elementos místicos. Octavio Paz, en su *Imprólogo* escribe: No hay nadie a la vista/ pero Vasko empuña el arma y dispara./ Cada disparo inventa un blanco./ ideas que, apenas tocadas,/ vuelan como exclamaciones.// Anoto para mi prólogo./ La escopeta de Vasco no mata./ es dadora de imágenes./ ...Hay una danza de chispas entre las letras./ una fuga de vocales en fuego./ un confuso rumor de consonantes/ corriendo sobre cenizas calcinadas./ tarde el extremo norte de la página!//...Eres lobo y eres niño y tienes cien años.//...y digo: Vasko Popa./ Me responde un géiser de soles.

Miódrag Pávlovic (1928), poeta de la historia, erudito en articular los ideales clásicos mediante procedimientos modernos, suele emplear imágenes apocalípticas volviendo al pasado para encontrar las raíces de lo contemporáneo. Sostiene que: «Sin una tarea sintética, sin descubrir las imágenes originarias y los símbolos que tienen fuerza, la poesía no puede sobrevivir.»

En la segunda mitad de los años cincuenta, la tendencia neosimbolista es muy relevante. En la vida poética serbia se destaca Branko Miljkovic (1934-1961) -junto a Désanka Máksimovic- uno de los poetas más populares. Su inesperada muerte, se suicidó a los veintisiete años, hizo proliferar la leyenda acerca de su vida y obra. Algunos versos de Miljkovic se incorporaron al lenguaje cotidiano como frases hechas; el poema *Epitafio*, que consiste en una sola oración: «Me mató la palabra demasiado fuerte», salió del registro trágico para incorporarse al decir paródico. Filósofo, seguidor de Heráclito, tenía una concepción poética que fusionaba lo moderno y lo clásico. Es admirado como esteticista-racionalista y renovador del soneto.

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

El crítico serbio Vuk Krnjevic, afirma que la poesía de esta época es tan abierta y variada que sería mejor hablar sobre los poetas serbios de posguerra que de la poesía serbia de posguerra. La búsqueda del lirismo subjetivo, paulatinamente se transforma por la influencia de los modernistas y de las investigaciones individuales. Krnjevic resalta tres líneas poéticas, muchas veces entrecruzadas: la intelectual, la lírica y la humorística. Se imponen los poetas: Ívan V. Lálic (1931-1996), Jóvan Hristic (1933), Bórislav Rádovic (1935), Mílovan Dánjlic (1937), Ljubomir Símovic (1935), Slobódan Rákitic (1940). Brá-nislav Pétrovic (1937- 2002), en sus versos -claros, directos y coloquiales- radiantes de humor y sensualidad, evita el intelectualismo. El humor, frecuente en varios autores de este período, además de ser una expresión poética, refleja una manera de enfrentar la realidad sin dramatismo. Mátija Béckovic (1939), desafiante en su visión política, lírico y satírico, interpreta irónicamente los mitos y el folklore. Su lenguaje a menudo está marcado por el dialecto montenegrino.

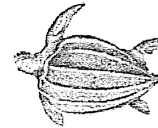
La aparente calma de los años ochenta es arrasada por la «destrucción del concepto de Estado multicultural» y el cambio de valores de un país en fragmentación. A comienzos de los noventa, las circunstancias políticas irrumpen violentamente en la creación poética. Los poetas de los noventa, pertenecen a la generación de la guerra y de una nueva posguerra. Algunos vuelven al primer plano lo nacional y su mitología; otros viven en la encrucijada, exploran el legado histórico y artístico, buscan nuevas expresiones frente a una realidad mutante

Bibliografía:

Jóvan Déretic. *Breve historia de la literatura serbia*: Nénad Milósevic, *Los poetas de los noventa* «Knjizevne Novine».

Octavio Paz, *Imprólogo de: Vasko Popa. Poesía*. traducción de Juan Octavio Prenz.

Nóvica Pétkovic. *La literatura del siglo XX*: Vuk Krnjevic. *Prólogo de Antología de la poesía del siglo XX: Entre la vigilia y el sueño*.



La Pecera

ANTOLOGÍA

Mómcilo Nastasjjevic
(1894-1938)

A LA SEÑORA

Siempre más solo.
En el sueño me vienes ajena.
Al llamarte soy más pecador.
Los niños ajenos desde ti lloraron.

Ten piedad.
Tu remedio no cura, envenena.
Me atraviesa con un mal violento.
Mi pobre vida, señora,
la gasto en cantar.

Imploro,
mas la voz ondea.
En una estrella es melodiosa la salvación
que el cantor doliente abajo balbucea.

Porque no hay mano que desate el nudo.
¿Pero allí y para siempre
tu rayo dolerá?
¿Amaré los seres ajenos desde ti?

Ten piedad.
Tu remedio no cura, envenena.
Me atraviesa con un mal violento.
Mi pobre vida, señora,
la gasto en cantar.

LA HUELLA

Extraño es cómo esto me libera
aún más cómo me ata.

Flameo en ti, ardiente conflujo,
es escalofrío, escalofrío.

Y tu huella en los caminos
que me enciende.

Pero extraño teme mi corazón
y me hielo.

Besando ¿qué cosa mato,
qué despierto?

Porque los vientos dispersarán también la ceniza
y no hay desenlace.

Se hunden sin hundimiento.
sin fondo en la búsqueda,
sin fondo se pierden los seres.

Y en la huella donde se quemaron
siempre más dolorosas son las desnudeces.

Ardiente conflujo,
pero extraño teme mi corazón
y me hielo

Besando ¿qué cosa mato,
qué despierto?

Rade Draínac
(1899-1943)

ENFERMO Y BORRACHO VUELVO DEL SUBURBIO

Se pusieron a cantar enfermizos los faroles frente a las tabernas del suburbio;
Marzo se acabó en la sonrisa trágica de un ciego y su acordeón roto.
En una calle antigua que lleva el nombre de un general afeminado se cerraron las ventanas;
En la chimenea de una fábrica de ladrillos como en una antigua columna roja
El gallo traído de los salvajes pagos macedonios
Toca airoso su trompeta aguda.

Ahí hasta la noche tardía dos estudiantes con una botella de aguardiente discuten sobre mis poemas
Y la noche trae las letanías poéticas de los escándalos,
De ladrones, mujeres vendidas, fracasadas, de aquellos que por pobreza mil años antes de nacer
¡Fueron condenados a la horca!

Qué raro, por todos lados encuentro a mi corazón como un perro que cobardemente muere desde la sombra de una cerca:
Lo pido en un vaso de vino; icae de la luna en forma de gota de sangre congelada!
Pegado a los afiches podridos se convierte en un antiguo barco
¡Que desde el puerto de Marsella lleva a los asesinos a la Isla de Diablo!
Heme aquí tropezando ante el fantasma de la juventud pura que se convierte en un gato de Angora;
Los días pasados desfilan en el ejercito de la ropa lavada en la soga;
Me debo haber emborrachado locamente si bebí hasta el pigmento de mis ojos:-

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

¡Miren! la noche me encierra en el antiguo farol torcido!...

¡Y otra vez! —ies por mi poesía venenosa como si la hubiera escrito el peor canalla!
¿Cómo hablarie en azul al Danubio cuando lo exprime el atardecer de octubre?
¿No sería deshonesto? ¡Oh, mi sangre rebelde!
¿Qué, pero qué isla de utopía se esconde del otro lado de esta confesión?

De repente cien ventanas enamoradas abren sus vidrios;
La Vía láctea en zapatos de charol baja a la vereda solitaria.
Debajo de un abedul, donde el verano le quitó la camisa verde,
En la sombra caliente del firmamento, como en un sanatorio, me quedé dormido en el pasto.

¿No habré sido yo realmente un hombre nuevo que más allá de lo previsto vivió bajo el cielo con su sueño infantil?
Mi mundo entero es ese suburbio de los espíritus malos donde mi corazón se convirtió en un capullo de gusano de seda;
Y ahí en la panadería, detrás del pan caliente,
Pasando por casualidad vi como un joven espolvoreado de harina
Leía en una revista iletrada mi biografía escandalosa.

MI HAMBRE ES INFINITA

Mi hambre es infinita y mis manos eternamente vacías.

De noche a lo largo de las calles ciudadanas en los dedos llevo la luna
Y dejo la tristeza bajo las ventanas de las mujeres perdidas.

Daría todo, pero no tengo nada
Mi hambre es infinita y mis manos eternamente vacías.

La Pecera

Désanka Máksimovic
(1898-1993).

DÚSICA STEFÁNOVIC FUE SIN CARGAR SUS PERTENENCIAS

Uno debe moverse sin tregua pero las rodillas son débiles
el ser es un enorme vacío
todo está mezclado, se vuelve gris,
¡Qué debo hacer, dime corazón mío!
¡Qué debo pensar!
Seguir con firmeza lo que ellos saben
esta mañana sus propios nombres serán llamados
ayúdalos a ir a una muerte valiente ...
Pero los pies parecen haber echado raíces en la tierra
y los ojos se regocijarían ante un rayo de sol
mientras observa cómo su hija crece.
Ella tiene que mantener su cabeza erguida
porque su bosque nativo tiene ojos
así como la tierra y la aldea pequeñas casitas,
los quince millones de compatriotas la están observando
y quizá su pequeña niña también...
Ella escucha la voz de su padre llamándola desde los
lejanos Cárpatos:
«¡Hija mía, has alcanzado la altura de un héroe!»
Y la niña llama como una alondra en el campo de trigo,
y los amigos, los viejos amigos están vitoreando:
«Lo peor ha pasado, no nos rindamos ahora ...»
Veinte personas van a morir
algunas tienen sangre en la cara, algunas el brillo de
lágrimas
Ellos caminan con la cabeza erguida
los últimos pocos pasos en su tierra nativa.
Y la niña llama como una alondra en el campo de trigo,
y los amigos, los viejos amigos están vitoreando:

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

«Lo peor ha pasado, no nos rindamos ahora ...»
Veinte personas van a morir
algunas tienen sangre en la cara, algunas el brillo de
lágrimas
Ellos caminan con la cabeza erguida
los últimos pocos pasos en su tierra nativa. *

POR LAS MARIAS MAGDALENAS

Zar Dúsan
pido clemencia
por las mujeres apedreadas,
por sus cómplices noches oscuras,
por el olor a trébol y ramas
donde cayeron embriagadas
como codornices o coallas,
por sus vidas despreciadas,
por la compasión que sus penas
de amor no recibieron.
Pido clemencia
por el claro de luna y rubíes
de su piel,
por sus crepúsculos,
por las lluvias de cabellos sueltos,
por las ramas plateadas de sus brazos,
por sus amores despojados
y malditos:
por las Marías Magdalenas. *

La Pecera

Vasko Popa
(1922-1991)

(JUEGOS) DE CLAVO

Uno es el clavo otro la tenaza
Los demás son artesanos.

La tenaza agarra el clavo por la cabeza
Lo agarra con los dientes, con las manos
Y lo tira, lo tira
Lo esta sacando del piso
Habitualmente le quita sólo la cabeza
Es difícil sacar un clavo del piso.

Los artesanos entonces dicen
No es buena la tenaza
Le parten la mandíbula, le rompen las manos
Y la tiran por la ventana

Después el otro es el clavo
El otro es la tenaza
Los demás son artesanos

Miodrag Pávlovic
(1928)

RÉQUIEM

Esta vez
murió alguien cerca

Réquiem
en el parque gris

bajo el cielo cerrado
las mujeres se fueron tras el cuerpo muerto
la muerte quedó en la plaza vacía
y bajó la cortina

Sientan
el mundo se hizo más leve
por un cerebro humano

Un silencio agradable después del almuerzo
un niño descalzo está sentado en el portón
y come uvas

Acaso alguien sigue fiel
a lo que pierde

No se apuren con la muerte
nadie se parece a nadie
los niños piensan en juguetes

Y no se despidan al irse
es ridículo
ofensivo.

LA REUNIÓN DE LOS PERROS EN CNOSOS

Ladró y aulló alrededor de los muros
la gente como los perros más rabiosos
y nosotros con la voz éramos cómplices
de los que desembarcaron.
En el revoltijo ya no se cerraban los aposentos,

nos perseguimos en los lechos reales,
lamimos los cuernos de los toros
mientras las víboras colgaban de los cerrojos.
Nosotros no tuvimos nada que perder.
No veíamos la hora de que nos conquistaran,
si no, nos hubiesen comido los dueños.

Cuando los dorios se lanzaron a la puerta
vieron a uno de nosotros en el trono
y abrieron la boca de sorpresa.
Su hocico era bastante largo
y esta sombra se les cayó sobre el rostro.

Saquearon pero a nosotros no nos dieron carne,
y pedimos demasiadas libertades,
pero obtuvimos sólo el cadáver del rey, como burla.
¿Lo devoramos?
Y bueno, ¿por qué no?
ya estuvimos incluso en el trono.
Su carne era dura como cinturón,
y el hígado encogido.
Después vinieron a buscarnos con cadenas
y nos echaron afuera para que ladremos a la Luna,
pero las víboras la pasaron aún peor:
las cocieron en el asador.
Nosotros esperábamos mejor vida
Con los nuevos dueños.

BALADA

A los trovadores de Óhrid
Sabiduría, amanecen las madrugadas sin experiencia.
¡No tengo más derecho a las palabras comunes!
Mi corazón se apaga, mis ojos arden.
¡Canten, sabios ancianos, mientras arriba de la cabeza
Estallan las estrellas como metáforas!
Lo que es alto desaparece, lo que es bajo se pudre.
Pájaro, te llevaré hasta la palabra. Pero devuelve
La llama prestada. No blasfemes la ceniza.
En el corazón ajeno oímos nuestro corazón.
Es igual cantar y morir.

El sol es la palabra que no sabe brillar.
La conciencia no sabe cantar porque tiene miedo
Del vacío sensible. Los ladrones de las visiones,
Las águilas, me pican desde adentro. Estoy de pie
Clavado a una roca que no existe.
Con las estrellas firmamos el engaño
De la noche invisible, por lo tanto más negra. Recuerda
El caer en la vida como la prueba de tu celo.
Cuando la tinta madure en sangre, todos sabrán
Que es igual cantar y morir.

¡Sabiduría, los fuertes se cansarán primeros!
Sólo los canallas saben qué es poesía,
Los ladrones del fuego, para nada cariñosos,
Atados al mástil del barco seguido
Por el canto submarino más peligroso en la vigilia.
El sol desfalleciente sabrá en las frutas maduras
Cambiar el beso que hace descansar la ceniza.
Pero después de nosotros nadie tendrá

La fuerza que corteja a los ruiseñores
Si es igual cantar y morir.

La vida es letal, pero resiste a la muerte.
Una enfermedad horrible llevará mi nombre.
Sufrimos mucho. Ahora canta
El infierno domesticado. Que el corazón no titubee,
Es igual cantar y morir.

*Bránislav Pétrovic
(1937-2002)*

PANTA RHEI

Aquí estoy,
jugando al fútbol con una banda de chiquilines
empedernidos
parecido un poco a ellos, un poco a mi propia malicia
tiro el penalty gol uno a cero
uno a cero
pero lo verdadero recién empieza
Oh cómo odio a estos chicos sonrientes
estos cabellos rizados, ciudades al viento claro
oh cómo golpearía estos bellos ojos infantiles
estos corazones a galope este cobre
como me comería este aplauso por mi gol

esta corriente este mar este ¡bravo!
oh, cómo entraría en guerra con todo ese estúpido brillo
que se burla de mí con vuelo de pájaro
que se ríe feo desde todos los techos.

Pero
el juego fluye
Miren fluye esta palabra más horripilante que una flor
paren FLUYE
paren las cinco letras
paren f
paren l
paren u
paren y
paren e
FLUYE
Heráclito en serio eres un canalla

Es que esto no es un poema
 pero el partido fluye
 fluye el hombre fluye el río fluye el cementerio
 fluye mi frente fruncida
 ya estamos ganando dos a cero
 de alegría la vida ya salió de mí por las costillas
 yazco feliz en la tierra ciego para las mañas del mago
 para sus árboles sonoros con el incendio en lugar de la
 muerte oscura
 no veo la nube que derrama la lluvia dorada
 (es uno de sus trucos terribles)
 no veo el grumo del río arriba de la cancha
 ni el viento en el pedregal que construye casas
 pero el partido no se interrumpe

Atacan mis rubios mis rizados
 se vienen mis muertos
 hay que darles un montón de goles
 (la tumba me calza los zapatos para el subsuelo)
 hay que sacarle los ojos
 hay que arrancarles las cabezas
 aquí estoy feliz en la tierra
 la tumba ya me besa la mano
 (que te vaya bien que crezcas grande)
 ganamos
 ganamos
 heráclito muérete.

PUÑAL

Según una historia famosa
 Del lejano norte
 Los cazadores de lobos
 Un puñal con doble filo
 Mojan en sangre fresca
 Clavan el mango en el hielo
 Y lo dejan en el desierto nevado

El lobo hambriento
 Siente la sangre desde lejos
 Especialmente en el aire puro y punzante
 Bajo las estrellas altas y heladas
 Y rápido encuentra el anzuelo sangriento

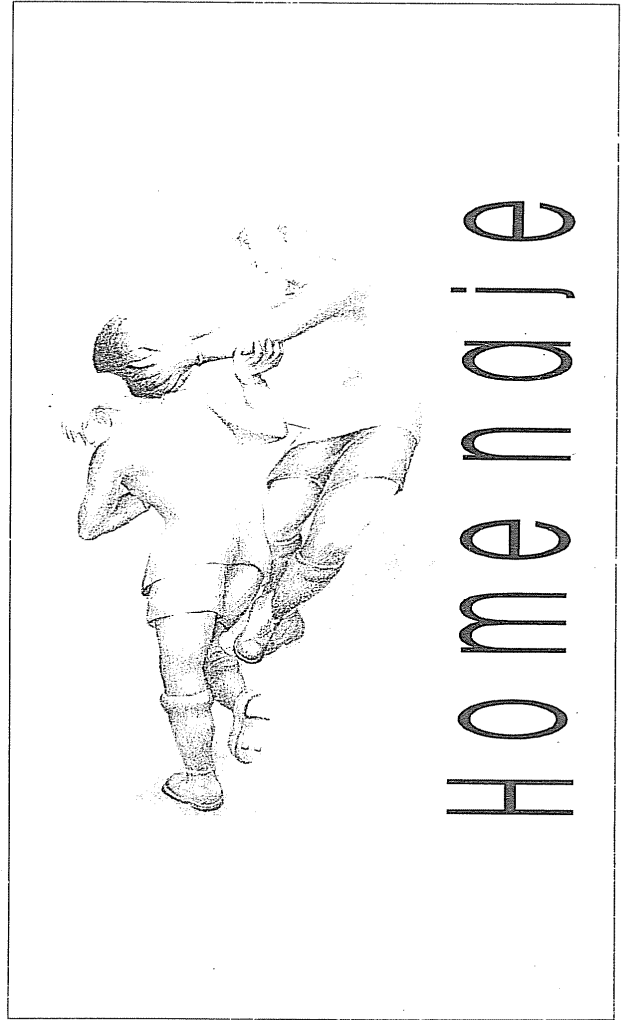
Lamiendo la sanguaza congelada
 Se corta la lengua
 Y su sangre caliente
 Chupa de la hoja fría.

Y no puede parar
 Hasta que se desplome
 Hinchado de su propia sangre.

Si así son los lobos
 Los mas difíciles de cazar
 Cómo serían los hombres
 Y todos los pueblos
 En particular el nuestro
 Si con su propia sangre
 No se puede saciar
 Prefiere desaparecer

A darse cuenta
 Que el puñal sangriento
 Terminará
 Siendo
 El único
 Monumento
 Y la cruz
 Arriba de nosotros.

Traducción del serbio: Liliana Popovic. Revisión: Liliana Heer.
 * Traducción del inglés: Liliana Heer. Revisión: Liliana Popovic.



Homenaje

REGRESO DE ENRIQUE PUCCIA (1941-2001)

por Máximo Simpson

*He decidido regresar
la inmensidad es tan devastadora como el sueño*
E.P.

1. Evocarlo a más de tres años de su ausencia física (desde el 18 de abril de 2001) es advertir cómo crece su poesía mientras él sigue muriendo, mientras lo olvidamos cada vez más en medio del trajín cotidiano. Quienes estamos todavía de este lado, pisando la tierra que lo cobija, recordamos que Enrique Puccia era nuestro colega y nuestro amigo, y que tuvo en los últimos años un enemigo impiadoso que pretendía arrasar con su gran espíritu: su cuerpo enfermo y ajeno; su cuerpo afectado por el Mal, víctima y victimario a la vez; su cuerpo, del que desgraciadamente dependía y que lo arrastró consigo. Pero aún nos alumbran los poemas que Enrique Puccia escribió en las diversas etapas de su vida: cuando era una amalgama saludable de cuerpo y espíritu, y cuando ya su cuerpo, deformado e intervenido por los cirujanos, sólo retrocedía. En las buenas y en las malas, trabajó mientras pudo en la oficina de Prensa de la Auditoría General de la Nación, organizó memorables jornadas poéticas y dirigió la bella colección Libros de Alejandría, que había fundado con la artista plástica Estela Vergara.

Ahora, para evocarlo, he creído oportuno rescatar el texto que escribí para la presentación del libro *La sed*, publicado en marzo de 1999; y el breve prólogo que elaboré para su libro póstumo, *La foto está movida*, cuya edición fue generosamente solventada por José Luis Mangieri. A todo lo cual agregó una pequeña muestra de su poesía, en la que se plasma una voz muy alta y personal, insuficientemente estimada hasta hoy por la crítica ad usum.

2. Sobre *La sed* (texto leído en el Teatro General San Martín de Buenos Aires en octubre de 1999).

Por muchos motivos, la aparición de *La sed*, el libro de Enrique Puccia que hoy presentamos, es una buena noticia para la poesía argentina. Cuando abrí el libro, comencé a advertir la particular atmósfera que me acompañó a lo largo de todas sus páginas: entre la raigal incertidumbre y las aserciones que parecen definir lo material o lo intangible, entre expresiones descriptivas, alusiones y elusiones, la poesía de Puccia se va presentando, para decirlo con sus propias palabras, como reino enclavado / en la cresta de un sueño. Y un interrogante a la vez explícito y subrepticio parecería impregnar todos sus versos:

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

No se sabe. No hay manera
de saber qué es un hombre.

Pero sospecho que Puccia sabe algunas cosas, que no son fruto de sus lecturas sino, tal vez, de sus Itinerarios y regresos, de su contacto con los Animales de a bordo y de su intimidad con El caballo en el agua durante los años de su tránsito terrestre. Enrique nos ofrece una pista al cerrar un poema problematizador y enumerativo con esta aparente respuesta o conclusión, que sobrevuela en el espíritu como una inmensa pregunta:

el silencio que es todo
lo que el hombre atesora

Poesía reflexiva, de sesgo conceptista y de hondas vivencias, es a la vez continuidad y ruptura, maduración y corolario de una poética, donde sorprende el equilibrio entre la estructura lógica del verso, el discurso razonante y la imagen reveladora, entre el concepto y el sentir. Es que aquí el concepto — para citar a Johannes Pfeiffer — «está penetrado de una significación emotiva que no puede agotarse conceptualmente». Uno de los rasgos distintivos de este libro es, tal vez, el hecho de que sus afirmaciones, que rozan a veces la paradoja, se integren en un ámbito de ambigüedad y suenen como interrogantes. Tomo al azar algunos ejemplos de diversas composiciones:

Porque toda certeza
se funda en el error

y es vana la ilusión
de volver del olvido

Infeliz el que busca
Un camino en sus pies
y el que en pos de un atajo
encuentra el infinito.

En el mundo hay caballos
Que galopan veloces
Y hay indicios del vuelo
de un ave hacia la muerte.

En muchos de estos versos la aserción, de apariencia unívoca, se diluye en la ambigüedad por el juego de los opuestos, por la negación que explícita o implícitamente se le contraponen. Y así, como en el «El secreto», en la lectura de cada poema asoma la perplejidad, la sensación de que nos enfrentamos a

La Pecera

un mensaje cifrado
en una antigua puerta

una puerta entreabierta
a la que nadie llama.

Estamos, pues, ante un poeta verdadero, lo que no es poca cosa. No es el momento para hacer un análisis detenido de este libro, que he leído y releído con placer y gratitud, y en el que reconozco una voz muy propia, la voz de Enrique Puccia. Pero puedo agregar que estamos presentando el libro de un creador que nos entrega un mundo simbólico-verbal atravesado por los enigmas esenciales; una poesía existencial que golpea los muros del Misterio, sabiendo que No hay sosiego en la orilla. / No hay sosiego ni vida / y es inútil cansarse.

Quiero decirles que hay en este libro, denso y rico en musicalidad, en imágenes e ideas (pues la poesía se hace también con ideas, aunque lo niegue desde su trono, allá en el centro de lo Absoluto, nuestro padre Mallarmé); hay, digo, algunos poemas emblemáticos. Entre ellos, «La presa», ejemplar en su laconismo y precisión; «Aves del paraíso», intenso en su vaguedad, en su carácter alusivo, y el bellissimo y conmovedor «Travesía del río Quequén», dedicado a Enrique Molina. «Aves del paraíso» es quizá uno de los textos clave, donde el único referente preciso está en el título, cuya función denotativa es desvirtuada por el pronombre indefinido «algo», como si no se quisiera nombrar nuevamente lo ya nombrado. Y no es para menos, pues constituye un acto de melancolía extrema nombrar siquiera a las aves del paraíso, ya que todos los paraísos son, como dijo Borges, paraísos perdidos. Este breve poema dice así:

Algo
que va batiendo alas
que va cayendo al agua,
que abate la tormenta.

Algo
Que va a parar al agua,
Que va pudriendo el agua,
que empuja la tristeza.

Referencia precisa, elusión y alusión en contrapunto configuran, a mi juicio, una de las constantes de este libro entrañable, que nos muestra a Enrique Puccia en busca de Enrique Puccia. Como en el poema dedicado a Enrique Molina, «él también es un hombre nadando / en busca de sí mismo». Después de haber leído su libro, yo quisiera decir de Enrique, del que está aquí ahora con nosotros, lo que él tan bellamente escribió, inspirado en el Enrique que se nos

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

fue con rumbo desconocido hace pocos años:

Yo conozco a ese hombre
Que en el río nadaba
nadaba con la duda
de quien sale a su encuentro.

Quisiera terminar con una respuesta a la pregunta que formula Enrique en su poema «Hipocondría». Medita sobre el destino del cantor y dice:

Qué será de aquel
que vive ensimismado,
que aguarda esperanzado
en esa obstinación del canto

¿Qué será del poeta? Será, querido Enrique Puccia, la alegría y el reconocimiento de tus amigos y de los cultores de la palabra creadora. Pensando que lo poético, con su autonomía estética, deriva sin embargo de una totalidad existencial y de los enigmas que la impregnan, celebramos hoy, contigo, esta donación que nos has hecho: La sed para calmar la sed de una poesía de este mundo que nos acompañe y enriquezca.

3. El 18 de abril de 2001 Enrique Puccia fue devorado por la muerte que lo acorralaba desde hacía varios años. Pero mientras sufría el asedio continuaba trabajando y me mostraba sus poemas con cierta ansiedad, con cierto pudor, con cierta esperanza. El texto que sigue es el prólogo que escribí para la edición póstuma de *La foto está movida*, como tituló al que sería su último libro, publicado en mayo del mismo año (2001) en la Colección de Poesía Todos Bailan, dirigida por Mangieri.

4. Enrique Puccia escribió este libro disputándole palmo a palmo, palabra a palabra, hilachas de su vida a la muerte. Durante largos meses, concentró sus decrecientes energías en plasmarlo. Fue una batalla silenciosa, en que el poeta extrajo fuerzas de su propio desnudo. Se mantuvo firme, invicto, construyendo su obra mientras su cuerpo retrocedía delante de él. *La foto está movida* es la victoria del poeta en medio de la derrota de sus órganos vitales maltratados, progresivamente acorralados por la enfermedad. Es la última foto, la foto movida de quien se está yendo mientras su corazón, su cabeza y sus manos trabajan afanosamente. El autor de *Itinerarios y regresos*, *La sed*, *Tópicos* y otros valiosos poemarios, creador de sesgo conceptista que interroga a su entorno, era también un hombre sin tierra / en busca de su alma, como escribió en una composición memorable dedicada a Enrique Molina. El poeta aparentemente asertivo es un gran interrogador, un razonador existencial que plasma en este libro la razón de su herida, con un ojo que avizora el abismo y un ojo

La Pecera

que, mirando hacia adentro de sí, se detiene en lo inmediato: Pero algo / se empeña en vivir y golpea, dice en el poema titulado, precisamente. «La enfermedad». En efecto, algo se empeña en vivir y golpea; así construye hora tras hora, día tras día, durante las treguas que le concede la dolencia, este poemario que desarrolla y ahonda una línea que en *La sed* alcanzó, tal vez, su mayor plenitud, y que aquí se despliega con nuevos matices enriquecedores. En «Algo se quema», el poeta se pregunta y se responde: ¿Qué hacer con las ideas frente al fuego / que avanza? ¿Si la hoguera no cesa y se / quema la casa? Escribir, para qué. Pero Enrique Puccia escribe, con lucidez y coraje, con el espíritu indemne, y nos deja en *La foto está movida* algunos de sus poemas más bellos y conmovedores. El poeta y el hombre, con su vida y su muerte, están enteros en esta densa y desvelada escritura, que es también un adiós en el que anida una tímida, temblorosa esperanza. Enrique nos dice Adiós, sí, pero sólo, quizás, *Hasta / que haya un principio donde nada se evoque / y un olor nos convoque desde el fondo del mar.*



Relatos

Carlos Begue
Miguel Loreti



ALTA EN EL CIELO

Carlos Bègue

De pronto se oyó, muy lejos, por el fondo del cielo, hacia el Sur, un trueno que rodaba ancho como todo el firmamento.
(Ezequiel Martínez Estrada
«La inundación»)

Justo la peor época.

Ante lo más crudo del invierno dormir a la intemperie, y en el vórtice de una pesadilla despertar achuchados. Bajo la lona procuraban abrigarse como gaviotas a las que el mar bravío hubiera arrojado contra la rompiente. Por chiripa (o previsor) alguien atinó a subir la lona cuando la señorita Elfrida hubo ordenado abandonar el aula, chapotendo entre los bancos.

El iluminado fue la bestia que repetía cuarto. Ni papa de letras o cuentas. Ducho con los tarros de leche, curtido por la fajina de alzar corambre, sólo él pudo acarrear semejante peso, más oneroso que chancha preñada.

Aunque aflojase aquel diluvio les chorreaba la ropa no más retorcerla, vueltos insidiosos la humedad y el frío. Coladores cada par de zapatillas; quienes tenían medias debieron quitárselas tras los primeros estornudos. Tres días en ascuas, pichones aselados sobre las chapas del tejado. A los primeros ramalazos del pampero contra su trompa el vigía de turno pudo entreverla por un claro en la cerrazón. Hoz con halo aguachento. Eso era la Luna. Su pálido resplandor y los relámpagos bastaban, sin embargo, para escudriñar el campo anegado, leguas y leguas, confundido el cauce de ríos y arroyos (también los espejos de las lagunas), piélago ondulado donde podía adivinarse el paso de los ramajes —salvavida de culebras y alimañas— arrastrados por la correntada, y, a tiro de escopeta el molino de La Cautiva, ridículamente petiso con las aspas a flor de agua.

Pensó: toda vigilancia nocturna es al cuete. Pero no quiso porfiar con la señorita Elfrida, renuente a consentir opiniones distintas a las suyas, si bien la procesión a ella le caminara por dentro.

Acostados en el tramo medio del techo, sobraban casi tres metros por lado hasta los bordes, exigua frontera entre el resguardo precario y la corriente zaina. Nadie, ni siquiera dormido, rodaría ese trecho yéndose a pique; menos al ser de chapa acanalada. Tampoco parecía fácil resbalar por la leve pendiente del techo, atados todos por la misma cadena de temor. Además, la lona cobijaba a los ocho refugiados, otorgándoles durante el sueño cohesión de fardo. Más vivida, la señorita Elfrida barruntaba que el vértigo es algo mucho más peligroso que el miedo a la caída. Que el vacío atrae y azuza el deseo de caer:

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

basta mirar hacia abajo.

El vigía aprovechó la duermevela colectiva para orinar en una de las canaletas libres, hacia la arboleda. Sobre ese sector daban los fondos de la escuela y allí, tarde o temprano iban todos durante el día, para aliviarse. Quienquiera de las chorlitas tuviese ganas, se acuchillaba con el calzón bajo mientras las otras dos la sostenían de los brazos para ahorrarle cualquier traspié. Al principio hubo cierta incomodidad, pero pronto los más zafados de los varones se hartaron de cacarear a coro: las dejaron en paz, sin espiarlas siquiera. Para otras urgencias, hasta el momento la lluvia torrencial ayudaba a descargar; pero si el tiempo aclaraba... Ahí deberían pujar fuera de borda para no hacer del techo cloaca.

Si apareciera otro bote...

Al último lo habían visto cruzar delante de sus narices la tarde anterior. Iba escupiendo gasolina, medio escorado por la carga: ternero a popa, demasiadas jaulas en la crujía y, encima, un televisor. Algo gritó el patrón, y a babor hicieron señas unas mujeres de luto, con pañoleta en la cabeza. A estridor irían los demás; hombres, de fijo, pues hacia allí se acostaba la barca barrida por las ráfagas del invierno. Acordes, los hermanos Cufre duplicaron los cortes de manga, las muecas a retaguardia del clamoreo. Con la vista fija en aquel arca de salvación, la señorita Elfrida agitó sus brazos de atlante hasta que el afortunado Noé devino cáscara en el horizonte. «Pronto vendrán por nosotros», mintió con fervor al darse la vuelta. Costaba creerle: sus lágrimas no eran de cocodrilo.

El vigía clausuró su bragueta; de regreso al puesto de guardia se sentó satisfecho allí donde el orillo de la lona exhibía su sello. (Luego de un incipiente torneo, con apuestas y codazos arteros, la señorita Elfrida debió prohibirles a los varones competir por el chorro más largo.) Ahora estaba seguro de triunfar contra cualquiera, si salvaban el pellejo: entre dos luces creyó haber mojado a una gallareta que nadaba cerca. Pronto el relevo le permitiría despatarrarse a gusto, no obstante formársele canalones en el cuerpo al echarse sobre las chapas sin lana ni plumón debajo. Pensó también si alguna vez volvería con su abuela. ¿La correntada habría arrastrado a la vieja bruja con los cacharros llenos de ceniza de huesos y las plumas de caburé, fuente de su irresistible poder?

De ahora en más, celados los caminos, el agua abre una vía mayor que lleva a todas partes y a ninguna. La tristura del sauce ya no escurre sobre los remanos umbríos ni los juncuales amojonan el tembladeral de los bañados. Delebles así límites y orillas, para confusión del ojo avizor agatas queda el acertijo de los montes sumergidos donde aún susurran las copas de álamos y eucaliptus. Vueltos cantos de sirena, en alas del viento acercan seguros náufragos al bosquejo oculto.

Semanas atrás ni un charco se veía en leguas y leguas a la redonda. Si potreros pelados, juncuales resecos, trigos encañados y linos sin nacer, tapados

La Pecera

por la tierra. Sobre duros terrones resbalaba la mordida del arado y, con suerte, las pastosas banquinas ofrecían el último recurso a más de un rodeo.

Noche de perros.

La señorita Elfrida roncaba boca arriba y sus silbidos la hermanaban con la perdiz. De a ratos se estremecía, tal si un cazador furtivo le acertase en la pechuga. Mujer de temperamento crepuscular y humor menguado, Elfrida Villamide desbastaba sus últimos abriles esperanzada en un supuesto traslado a algún distrito escolar vecino a la ciudad. Que en otro tiempo se lo prometiera un caudillo juntavotos no abatía su necesidad de creer. Entretanto, vivía sola en los fondos de la escuela, y a esas horas la crecida debió robarle sus pinceles y pomos de pintura. En cierto momento hasta creyó ver el caballete boyando en la corriente. Su sostén eran los colores; en horas menos adversas, cuando a pie o al trote por fin partían sus pollos, se sentía diferente y exhumaba aquellos tesoros. Verdolaga su paleta, la inspiraba el entorno: patos y pajonales, reseros camino arriba, rancho abandonado a la sombra de un tala. También la escuela, sin revocar, con la bandera en mástil de ñandubay. A las claras, el aljibe colonial era imaginario. Por prurito, además, la bandera flameaba sin remiendos.

Ocurrido el pase podría abismarse en la penumbra de los cines, compraría zapatos de tacos altos y hasta hojearía revistas de modas que antes desdeñara. Si la fortuna le sonreía quizás hasta conociera varón querencioso o, al menos, un macho pasadero. Eso, eso, San Antonio bendito.

«Me zambullo y pido ayuda. Hay media legua hasta el pueblo.» Viaraza fue ésta, del mayor de los Cufre. Sobre el pucho la maestra opinó que estaba loco. Antes de cumplir el mandado, en caso de subsistir aún aquel caserío, quedaría ensartado entre las púas de los alambrados, invisibles bajo la crecida. «Como un bagre», dijo muy seria.

Apenas un apeadero, minúsculo lunar en esa vasta geografía de planicies sin límite donde la gente languidecía en rencores y codicias. Las Higueras ni siquiera figuraba en los mapas. A secas la estación, varias taperas y una que otra casa a un costado de la vía, frente a los galpones herrumbrados. Para mayor infortunio treinta años llevaba sin pasar el tren, condenado por cierto gobierno demasiado eficaz. Tampoco los sucesorios tentaron rehabilitar aquel ramal perdido, y así Las Higueras, venida a menos, fue pronto la cara de la desgracia.

«Ningún socorro vendrá de los hombres», profetizó durante uno de los tantos silencios la renguita Casimira mirando al cielo, los brazos en cruz. Hija única de unos chacareros polacos, la mandaban a la escuela sin suficiente abrigo, aunque protegida por medallas y escapularios. Ordinariamente en el pago les decían «los rusos», con esa imprecisión de la gente de campo sobre los lugares remotos. Enseguida prorrumpió en llanto para angustia de los demás, hasta entonces refrenados.

En la garganta les crecía una gran llaaga de sed, conque no obstante rodearlos el agua debieron arreglarse chupando la ropa mojada. Lamenta

alguien:

—Una lata, apenas una, y nos evitábamos el mal trago.

—Caña mejor; una solita, sedal y anzuelo—, contraponen otro, acosado por el hambre. —¡Qué panzada de bogas! Si hasta pejerreyes deben salir, rebasados de la laguna.

—Medio metro más de agua y los tendremos a la mano.

—Pescaríamos a lo pampa.

Quien así habla conserva la memoria ancestral. Sonríe, entornando los párpados. Esos ojos zorreros ven el mismo paisaje que enmarcó las rastrilladas ranqueles. Allí van, en tropel bajo la polvareda, orillando las grandes bandadas de flamencos que empurpuran las lagunas. Velado el sol. Estampida de avestruces entre la paja voladora. Retumbo de casos en aquel desierto mordido por los albardones. Falta poco para que las milicias nacionales corran al infiel con promesa de espigas y boyadas para los huincas más osados.

La señorita Elfrida, de nuevo en pie, contrajo el rostro con un gesto que imprime agobio y cansancio a sus comisuras. Hurgó a fondo en los bolsillos. Mero acto reflejo. Migas; para peor, húmedas. Ni al picoteo del gorrión servían. Manidas bravatas percuten sus tímpanos: «En el granero del mundo nadie se muere de hambre».

Amanece. Con ojo avizor en el festón del horizonte bosteza primero, carraspea después. Ninguna señal promisoría. Los gallos andarán mareados en las velatas con tanto cambio de vientos. Otra vez sopla del este. «Lluvia como peste», repite interiormente el dicho de los antiguos. Se lo indican tantos nubarrones que avanzan invictos, aciagos mensajeros prontos a extender la noche sobre el día.

Partícipe de las privaciones de todo el mundo, la señorita Elfrida se esforzaba por aliviarles tantas penurias, pobres pollos mojados. Salvarlos era su obsesión; ignorar cómo, su cruz. ¿Entretenerlos con cuentos? Necesitaría unas Mil y Una Noches campera, Si durmieran hasta que aclarase... Pero ya algunos madrugadores se despabilaban; pronto los estirones bajo la lona despertarían a los demás. Rezar. Sólo eso quedaba. Lo decidió mientras orinaba de pie, erguida, las piernas en caballete, estrábica por querer madrugar a los mirones. El cielo nunca fue sordo a la oración de los inocentes. Un rosario completo; de yapa las letanías. Ancora de salvación. ¿Era o no ésa una de las más solemnes invocaciones a la Madre de Dios?

«No hay mejor señal de agua que cuando llueve», la saludó entre truenos el tape aindiado. Los crespones de la noche asediaban el día sin declinar su luto. A medida que los demás despertaban iban sumando desilusiones, pero la más flacucha de las tres nenas —pobre zancarrona en corteza mate— estaba más rígida que oveja desgarrada, lunas muertas los ojos. Ni se mosqueó cuando la sacudieron. La señorita Elfrida se le prendió de la boca para echarle aire. Rodeada como para el velorio, tampoco oyó las avemarías, unánimes y fervientes. Hacia el postremo gloriopatri ya hablaba con los santos, coronada

de paz y de asombro.

Más que congoja se instaló a partir de entonces el temor a ser el próximo, acaso la peor zozobra entre mortales. Nunca es demasiado tarde ni demasiado pronto para morir. Ya la señorita Elfrida no pudo controlar la situación. Harto, el más chúcaro de los Cufre se tiró al agua dispuesto a superar el frustrado arrojado de su hermano y una nueva atajada de la maestra. El alboroto, los gritos de aliento llegarían a Las Higueras, eso creyeron en su delirio. Al perdersse de vista el nadador la renguita mudó la voz, ahora sepulcral:

«Cuarenta días y cuarenta noches desbordaron las fuentes del gran océano y se abrieron las cataratas del cielo. Y las aguas se alzaron por encima de la tierra tras quedar sumergidas las montañas, hasta las más altas. Pereció entonces cuanto ser corpóreo se movía sobre ella: los pájaros, el ganado, las fieras, todo bicho rastrero y también el hombre.»

«¡La puta! ¿Vuelve el diluvio?», se persignó un bandido.

Dos brasas los luceros, la lechuzona chistó otra vez, tal si le avisara al propio Noé desde las alturas:

«He decidido el fin de todo mortal, ya que por su causa arde la tierra de violencia; así pues, voy a exterminarlos con el orbe.» Un rictus de dolor la demudaba y cruzó las manos sobre el pecho, como si le fuera a estallar. «No dejaré que se nos barra por segunda vez de nuestro territorio», previno el heredero de los ranqueles. «Los planos. ¡Mierda! Los planos», gritaba Cufre vuelto un peso. Alarmada, la maestra lo zamarreó de un brazo.

—¿Te rayaste como tu hermano?

—No señorita. A ella le falta darnos los planos del arca, así zafamos.

Triste cordón el de las reses a la deriva. Cientos y cientos rumbo al mar, osario perpetuamente abierto. Carneros, ovejas y hasta algún guanaco ayudan a enlutar la correntada. El ominoso desfile conjura toda mejoría de los ánimos. No hay pájaros en el cielo. Sólo desolación y un silencio que encoge las tripas. Quizás piensen si al angelito no tocaría sumarlo al cortejo, para prevenir la jedentera. Pero la señorita Elfrida, guardiana de la vida, también defiende a los muertos.

La lluvia restaura brillos, repica contra el sudario húmedo mientras entre los lodos del fondo, esas antípodas del verde, lo muerto se pudre y gesta una lejana primavera.

Remóntase el tono de la renga. Silabea con el salmista: «¡Quién me diera alas de paloma para volar y descansar! Entonces huiría muy lejos, habitaría en el desierto. Me apuraría a encontrar refugio contra el viento arrasador y la borrasca.»

Trepida un motor en la noche prematura. De últimas, la esperanza sobrevuela ruidosa y centellante esos brazos alzados que imploran salvación.

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

Del helicóptero, momentáneamente inmóvil contra los hinchados nubarrones, baja una cuerda longaza; enganchada en la punta trae una caja oblonga. gira como trompo, sobre la amarra de sus miradas, trecho a trecho más voluminosa hasta rozarles los dedos. Muchas manos se confunden para liberar aquel maná. Misión cumplida. Cambio. El portento volador corcovea en la cerrazón mientras se achica hacia el confin del día. «Hasta sofrenar en la luna», lo despide Cufre, atónito.

La proximidad de la comida los volverá perros cimarrones. Nadie querrá recular, ni la señorita Elfrida, acabada máquina de arrancar precintos y romper papeles. De tan ocupados, si estuvieran en tierra firme el puma ya habría arrastrado al angelito hasta su guarida y quién se enteraba.

Entreabierto la caja quedarán perplejos. Elfrida Villamide coronará la faena, aunque sin atreverse a desplegar al viento esa bandera celeste y blanca, de seda finísima, donde un sol fulgente parece retirarse en la jeta.

Por el fondo del cielo, desde el Sur, viene rodando un trueno, ancho como todo el firmamento.

· Espada la lluvia, en ese funeral de agua.



La Pecera

BUENA MÚSICA ITALIANA

Miguel Loreti

Mi mujer me despertó. Trabaja los domingos. Me revolví entre las sábanas, me di vuelta y me recosté contra el almohadón. Estaba sentada a mi lado y me pasaba la mano por el pelo.

- Tengo sueño -dijo, antes de besarme en la frente.

Dije algo, no sé bien qué y volví a darme vuelta. Alcancé a oír el ruido de la llave y abrí los ojos. Se iba al hospital. Tiene que ir todos los domingos.

Me levanté, me duché y me fui a desayunar al bar. Café con leche y medialunas. Leí el diario y fumé dos cigarrillos. Se me antojó un panqueque de dulce de leche y me tomé otra taza de café. El sol entraba por la ventana del bar. Fumé el tercer cigarrillo y me fui a buscarlo al viejo. Domingo por medio salimos juntos. Tiene una punta de años. Apenas puede caminar.

Cuando llegué estaba vestido. Tenía el saco puesto. Estaba regando las flores que tiene en el balcón.

- Hola, viejo -le dije. También le dije que se sacara el suéter que llevaba debajo del saco.

- No hace frío.

Caminamos juntos por la vereda del sol. Despacio. El viejo anda mal del corazón. Me dijo que había estado mirando la televisión. Un película, por la noche. La estuvo mirando un buen rato, hasta que el tipo ese, el flaco con cara de loco se acercaba a la ducha con un gran cuchillo en alto.

- La apagué -me dijo.

- Lo que son las cosas -dije.

- ¿Qué te pasó?

- Yo también la apagué.

- ¿Vos también?

- En la misma escena.

Solo que yo la había apagado porque no daba más del sueño, eso no se lo dije. El viejo me miró. Seguimos andando. Doblamos al llegar a la avenida y nos metimos bajo los árboles. Vamos caminando. No son más de diez cuadras. Nos sentamos en la vereda de un café. Al viejo le dolía el pecho. Le di la pastilla. Pedimos un café y una cerveza. Estaba fresca. Casi no hablamos.

El viejo dijo que la avenida era ancha y que tenía muchos árboles. Le dije que sí.

- Son frondosos -dijo- me gustan las calles arboladas.

Llegamos a casa. Se sentó en el balcón. Siempre lo hace. Le gusta mirar los techos viejos. El zinc marrón y las grietas de la mampostería. Yo estaba en la cocina preparando la comida. Puse los fideos en la olla y saqué la salsa de la heladera. Mi mujer la había preparado la noche anterior.

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

Llevé las cosas a la mesa. Los platos que humeaban y los vasos y el vino y el pan. Comíamos escuchando La Traviata.

- Buena pasta italiana, buena música italiana -dijo el viejo levantando el vaso.

Me dio vergüenza. La imaginación no es mi fuerte, pensé.

«Follegiare de gioia en gioia», cantaba Violeta Valery.

- Ibamos a la estación del tren a esperarlo a mi papá -dijo mi viejo. Me contaba cosas de su infancia.

El vino estaba bueno. Era un vino sólido. De esos que llenan la boca. Afuera el sol caía tibio y oblicuo.

- Me gustan esos techos -dijo el viejo.

- A mí también.

Brindamos. Al viejo se le cayó la copa de vino. Una mancha roja se esparció sobre la mesa. La limpié con un papel.

- Me fastidia hacer estas cosas -dijo.

- No es nada.

Volvimos a brindar. El viejo estaba limpiando el fondo del plato con el pan.

- ¿Y tu mujer?

- Trabaja los domingos.

- Qué raro.

Me preguntó si me acordaba de cuando era chico y me llevaba a ver el box. Cuando íbamos al Luna, los sábados por la noche. Con toda la barra.

- Me acuerdo -le dije.

- Qué tiempos -dijo.

- ¿Te acordás del negro aquel, el que sacaba el bolo punch?

- Eran unas buenas peleas.

- De veras que valían la pena.

«Mientras mis ojos tengan lágrimas lloraré por ti» decía Giorgio Germont.

- ¿Qué es? -preguntó el viejo.

- Verdi, Traviata.

- Claro, La Traviata -levantó su vaso- buena música italiana.

- Te gustaba mucho -dije.

Apilé los platos en la cocina, tomamos un café y fuimos a la placita. Caminando, despacio. Nos sentamos en un banco, al sol. Yo leía, el viejo miraba a unos chicos que jugaban a la pelota.

- Cómo corren -dijo.

Levanté los ojos del libro.

- Ibamos a esa estación a verlo pasar a mi papá -dijo- era camarero en el ferrocarril. Me acuerdo que sacaba el cuerpo por la ventanilla y nos saludaba con un pañuelo rojo. Era muy alto, debía tener como dos metros.

- A la estación de Barracas -dije.

- Ibamos todos, mis hermanos y yo, los tres -se interrumpió, la pelota acaba de caer junto a sus pies- era muy alto -repitió- mi viejo.

- Hace un mes fuimos juntos, ¿te acordás?

La Pecera

- ¿Vos y yo?
 - Sí, nosotros dos -dije.
 - Nos llevaba mi tío. El tío Pedro. Era más alto que mi papá. Tenía una gran fuerza. Era carpintero. Tenía unas manos tan grandes. Tallaba flores en la madera.
 - Sí, viejo, las he visto -dije.
 - ¿Las viste? -acababa de darse vuelta y me miraba, una sonrisa le iluminaba la cara, una sonrisa de chico.
 - Sí, viejo.
 - Era camarero en el ferrocarril -dijo y bajó la cabeza. Se restregaba la cara con las manos. Eran unas manos descarnadas.
 Fui a comprar el diario. Caminé alrededor de la plaza hasta el quiosco. El sol era tibio.
 Cuando volví el viejo hablaba del aceite, el aceite de oliva.
 - Es el mejor -dijo- hay que prensarlo, prensábamos las aceitunas con unas planchas de hierro y les sacábamos el aceite, el aceite cae como un jugo. Hay que tener cuidado con los carozos, a veces son amargos.
 - ¿Amargos, y qué hacen con los carozos?.
 - Los molíamos y les sacábamos más aceite, hasta la última gota.
 Lo acaricié, tenía la cara arrugada y reseca.
 - El secreto está en la aceituna. Para hacer un buen aceite hay que saber comprar. Todo el secreto es ése, saber comprar. Yo probaba las aceitunas antes de comprarlas. Deben tener más carne que carozo -se quedó mirándome. Se pasaba la mano por el pelo raro.
 Le pregunté si quería el diario. Me dijo que no, que estaba bien así, mirando.
 - Es un hermoso día -dijo.
 - Un lindo sol.
 Me dijo que le dolía el pecho. Le di otra pastilla. Se la puse bajo la lengua.
 - No es nada -dije- solo un músculo.
 - Sí, un músculo -Me miró y se sonrió.
 Saqué un cigarrillo y comencé a golpearlo contra el dorso de la mano.
 - Hace tanto que no fumo -se llevó la mano a la boca.
 - Te gustaba fumar.
 - ¿Me darías uno?.
 Se lo di. Los encendimos y comenzamos a pitar. Fumábamos y veíamos subir el humo, volando hacia lo alto. El humo era gris y a veces era azul y formaba aureolas y pequeñas nubes que subían dando suaves corcoveos. Estábamos los dos sentados en el banco y fumábamos nuestros cigarrillos.

Ensayos



CANON Y CORPUS

LA LITERATURA LATINOAMERICANA

por Aymara de Llano

Cuando empezamos a pensar en armar un corpus de lecturas de autores latinoamericanos para la enseñanza se nos presentan problemas comunes a otras literaturas y problemas propios de ésta. Armar una serie para ser leída por nuestros alumnos, cualquiera sea el nivel de enseñanza en el que actuamos, no es sencillo ya que hay que conocer no sólo textos y autores sino relaciones con el campo intelectual de la época con todo lo que ello implica, en tanto y en cuanto a todo lo que se refiere a ideologías compartidas o no, interrelaciones con otros autores o adhesiones y refutaciones. De manera tal que podamos ubicar ese texto coherentemente y en consonancia con los otros que proponemos o bien que pongamos en diálogo contrastando con otros pero por elección y no por casualidad. Estas cuestiones son relativas al tipo de periodización que seleccionemos, si pensamos en una serie de orden temporal -por movimientos, por décadas, por fecha de publicación- o bien al recorrido que hayamos pensado para confrontar textos y/o autores -por géneros discursivos, por temas, por comparación de géneros u otros criterios-. Quienes se han dedicado a la «historia de la literatura» han señalado algunos criterios válidos o los han cuestionado sugiriendo otros. Un claro ejemplo de esto es el tomo *La literatura latinoamericana como proceso* (1985), coordinado por Ana Pizarro y publicado por el Centro Editor de América Latina -ya un clásico para este tema-, en el cual se compilan trabajos que vieron la luz en un encuentro en la Universidad de Campinas en el año 1983. Lo interesante del mismo es el factor común de los estudios agrupados en él que consiste, básicamente, en un cuestionamiento a los criterios de las Historias de la Literatura tradicionales que, en general, siempre privilegiaron la cronología por sobre otros criterios de selección de textos. Posteriormente y como fruto de estas reflexiones se publicaron los tres tomos de una historia no tradicional denominado: *Lengua, palabra e escritura*. Ya en nuestros días es evidente que las líneas temporales no justifican per se ningún tipo de serie literaria.

En el sub-continente latinoamericano por ejemplo, las diferentes regiones geo-culturales se han desarrollado de maneras muy diversas según los procesos histórico-culturales que les tocó vivir. De manera tal que mientras en una región o, más aún, en las ciudades cosmopolitas de cierta región los avances de la modernización eran la dominante en las masas urbanas, en algunos sectores rurales no se había salido de una organización semi-feudal. Estas diferencias abismales, sumadas a los procesos de independencias nacionales y, posteriormente, a la constitución del estado-nación complican el armado mismo de lo

que llamamos literatura latinoamericana a tal punto que Cornejo Polar, por ejemplo, prefiere hablar de 'laS literaturaS latinoamericanaS', precisamente, como una manera de expresar la multiplicidad de series diversas a las que se refiere a partir de esta forma de nombrarlas.

El propósito de este trabajo, entonces, es señalar una diferenciación relevante a tener en cuenta cuando abordamos estas literaturas a la hora de dictar clase en uno u otro nivel de enseñanza. Sabemos que no es el único criterio a tener en cuenta para armar series de lectura, sin embargo, a partir de ellos se pueden armar paradigmas con fundamento y coherencia. Hacemos especial hincapié en que el docente deberá tener conciencia e idoneidad para armar series y que, si se desempeña en E.G.B., debe prepararse y capacitarse tanto como si se desempeñara en niveles secundarios o terciarios. También queremos dejar sentado que la propuesta es para el docente y no para comunicar a los alumnos, ya que el docente es quien debe hacer la experiencia de armar una serie y el alumno conocerá la serie en sí, sin necesidad de que le hagan explícitos los criterios de selección que constituyeron el armado de la misma, especialmente cuando se ejerza la docencia en los niveles de enseñanza primarios y secundarios.

Los dos paradigmas

Al abordar los procesos culturales, quien observa o lee dichos procesos se ubica en distintos paradigmas explicativos. La literatura es una serie cultural y, según dónde se ubique quien la lee, la serie responderá a una u otra línea de pensamiento. En nuestro caso, el docente deberá tener presente que es altamente deseable que su lectura se inscriba en algún paradigma o línea que dé sentido al corpus recortado. Esta simple afirmación tiene un supuesto que consiste en la idea de 'construcción', que surge cuando adherimos a cierto paradigma, es decir que hay un armado que se puede justificar teóricamente.

Ahora bien, retomemos los dos paradigmas de lectura desde donde se puede organizar la lectura de la 'literatura latinoamericana' que es el objeto recortado desde el inicio del presente trabajo. Hay que tener en cuenta que no son los únicos criterios de organización pero que se pueden tener en cuenta como una manera de operar con textualidades atendiendo a la semiosis cultural.

Cuando en la literatura latinoamericana se comienza a pensar en cómo tratar los textos que no son hegemónicos o que no han entrado en el canon, tales como los relacionados con las literaturas aborígenes desde la colonia hasta nuestros días -tanto escritos por productores nativos como por escritores que han hecho una escritura de denuncia o comprometida con los sectores más marginados-, la 'aculturación' estuvo operando como concepto válido para el armado. De manera tal que desde esa ideología se niega o se trata de anular la cultura periférica y se privilegia la hegemónica desde las estrategias textuales. En el mismo camino está el concepto de 'mestizaje' como fusión de razas o culturas. Estas son teorías fusionistas, que lejos de mostrar las contradicciones

y diferencias del sistema, implican la asimilación a la cultura moderna y urbana. Son teorías que pretenden la homogeneización cultural a partir de los circuitos de lectura que arman, ya que postulan el desdibujamiento de las diferencias en vías de un constructo utópico que denominan generalmente «o nacional», y tienden a construir un producto perfeccionado que represente lo que se ha dado en llamar 'identidad nacional'. En las historias de la literatura tradicionales, esta forma de lectura ha interpretado que la desaparición o silenciamiento de las desigualdades contribuía a la formación de una tradición 'criolla' con marcada raigambre hispana cuando, en realidad, nuestros países latinoamericanos contienen tantas micro-regiones o comparten zonas culturales con países vecinos que es casi imposible hallar un producto unificado que lo 'represente'. Por lo tanto se termina ofreciendo la literatura más conocida y comercial que no siempre es la mejor ni representativa del conjunto de regiones culturales.

En cambio, las teorías que sustentan el pluralismo cultural proponen la apertura de nuevas concepciones no monolíticas ni totalizadoras. Por el contrario, aceptan la diversidad, la hibridez o la consideración de lo heterogéneo. Así, priorizan prácticas que aceptan la diferencia de las culturas silencia-das. Conceptos tales como el formulado por Gracia Canclini, cuya síntesis más clara remite a la palabra «hibridez», o el de «heterogeneidad», propuesto por Cornejo Polar, han ido perfilando ejes conceptuales que fundan un recorrido distinto por las literaturas que posibilita leer «fronterizamente», desde los bordes de los procesos, donde se busca y se exhibe la multiculturalidad, en lugar de buscar series literarias que borren los límites para desdibujar las diferencias. Así, la diversidad regional empieza a aflorar y a tener entidad en el recorte que hagamos.

Otro concepto a tener en cuenta es el de 'transculturación' de Ángel Rama. Ya en 1940, el antropólogo Fernando Ortiz acuñó el vocablo en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, lo hizo como una necesidad frente al término 'aculturación' que refiere la anulación de la cultura marginal, mientras que el prefijo trans- cambia el sentido porque indica «pasaje, a través de, del otro lado, más allá de». Es decir, el tránsito entre una cultura y otra, los préstamos, las apropiaciones, las selecciones entre ambas, todos procesos estudiados por la antropología y retomados hábilmente por Rama para leer textos de nuestra literatura que no entraban en los cánones instituidos por las corrientes de la teoría y de la crítica tradicional.

Las «literaturas escritas alternativas», conceptualización que Martin Lienhard desarrolla en *La voz y su huella*, es otro criterio que abona este terreno en pro de una lectura que rescate del olvido y el silenciamiento las prácticas escritas en las que se restituye, predominantemente, la oralidad. La imagen que utiliza para graficar el recorrido que seguían las historias de la literatura tradicionales es la de un único río caudaloso con múltiples afluentes y agrega, «...como una práctica humana protagonizada por un grupo que parece siempre el mismo» (96). Ese sector social, al cual hace referencia, es el de los

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

letrados o intelectuales europeos, es decir impregnados de cultura europea u occidental. La idea que venimos desarrollando en este trabajo se podría graficar—siguiendo la imagen de Lienhard— como la visualización de otros ríos tan portentosos como el troncal cuyos afluentes formarían redes de intercomunicación. De tal manera que paralelamente a los troncos principales podrían continuar fluyendo los afluentes recuperando el caudal y el vigor. Entonces, volviendo a la literatura, el armado de una serie debería tener en cuenta la coexistencia de esos sistemas 'alternativos' que hace unos años se consideraban fuera del campo posible de lecturas porque no entraban en la literatura hegemónica.

Otra reflexión necesaria para este tipo de recorte de un corpus de lecturas es la que hace Antonio Cornejo Polar y el concepto de «heterogeneidad cultural». El crítico lo pensó en torno a literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos culturales, tal es el caso de algunos regionalismos. La disquisición fundamental es si quien emite el discurso es totalmente heterogéneo respecto del referente y su código o no. El acercamiento o el grado de lejanía entre el emisor y el referente determinan, para Cornejo Polar, la producción del mensaje y, en consecuencia, el tipo de escritura en la que pueda expresarse.

Los actores a cargo de la selección

Todos estos estamentos conviven conflictivamente mientras quienes van formando los cánones de lectura—tanto los docentes y académicos como las editoriales y el mercado— han permanecido al margen de estos procesos durante años insistiendo en otras líneas tradicionales—generalmente prevalece el orden cronológico a como dé lugar— o han carecido de juicio crítico como para brindar una «lectura» que conlleve un sentido. Estas reflexiones abren paso, también desde la mirada crítica, a una nueva forma de leer productos literarios que provocan crisis por ser especialmente difíciles de encuadrar en rotulaciones ortodoxas. Nos referimos tanto a cierta literatura testimonial como es el caso de Rigoberta Menchú—el más conocido aunque hay otros como Juan Pérez Jolote de Pablo Rozas o la Autobiografía de Condori Mamani— o a la producción literaria indígena que circula en traducciones o en versiones bilingües. A manera de ejemplo, podemos proponer una serie que podría empezar con *Primer nueva coronica y buen gobierno del supuesto cacique quechua Felipe Guamán Poma de Ayala* (1615), cuyo texto sigue el modelo de la crónica histórico-filosófico-antropológica (Lienhard 1989:189-217), que podría contrastarse con *El pez de oro* de Gamaliel Churata como principio comparativo ya que es un discurso difícil de ubicar en los formatos occidentales. Esta serie podría continuar con textos de José María Arguedas, especialmente su última novela, los cuentos escritos en la década del sesenta y con el libro de poemas *Katay* y con un muestreo de poesía indígena escrita en versión bilingüe por

La Pecera

los mismos autores –no traducida por terceros–.

Por otro lado, si bien la heterogeneidad y la noción de literaturas alternativas ha comenzado a circular entre quienes seleccionan textos –entre los autores de los manuales escolares, por ejemplo–, es bastante común encontrar textos que nada tienen que ver entre sí ya que responden a distintas series. Se incorporan textos encontrados casualmente, por gusto personal de los antologistas –generalmente académicos que también se dedican a armar manuales para niveles inferiores al terciario y cuaternario– y se los combina, a veces temáticamente, aunque desde el lugar de la enunciación, la recepción y/o la periodización más tradicional no sean homologables. De la misma manera ciertos poemas representativos de la vanguardia aparecen relacionados temáticamente con otros que responden a ideologías opuestas por ser conservadoras sin explicación alguna. Por lo que el alumno recibe un material tan disímil que remite a distintas ideologías, fragmentario y descontextualizado que no le permite acceder al sentido y lograr un mínimo compromiso con los textos, menos aún placer. Consideramos que el docente debe tener necesariamente una mirada crítica respecto de los materiales seleccionados ya sean manuales o cuando se pone en la difícil tarea de armar series que posibiliten una lectura pertinente.

Ahora bien, los profesores que actuamos en la Universidad tenemos que empezar a incidir en las esferas del mercado editorial de manuales específicamente y con alguna estrategia conjunta. Sabemos que este tipo de crítica se ha escuchado frecuentemente tanto en foros privados de académicos como en Jornadas y Congresos pedagógicos pero los productos/manuales mal armados siguen proliferando y, dada la crisis económica, con más deficiencias aún. Este es un producto más que se suma al deterioro de nuestro sistema educativo. Por otro lado, los docentes que actúan en el nivel medio se actualizan –ya que no tienen instancias y tiempo para capacitarse como corresponde– a través de esos mismos manuales en los que encuentran novedades que, en ocasiones, les agradan por lo novedosas y las «aplican» en la tarea áulica sin saber de dónde proceden o con qué criterio están incorporadas.

También es cierto que los docentes universitarios están muy recargados de tareas entre la docencia, la investigación, la extensión y la gestión. Si lo consideramos relevante esta tarea de asesoramiento entraría en lo que capta el campo de la extensión y sería de suma importancia que se diseñaran políticas institucionales desde la universidad para incidir en el campo editorial, más aún cuando muchos antologistas y autores de manuales son, también, docentes e investigadores universitarios.



DEREK WALCOTT: DE HOMERO A OMEROS

por Fernando Cermelo

El Premio Nobel de Literatura Derek Walcott (1930) escribe en 1990 un extenso poema titulado Omeros. La obra toma su título del nombre griego del poeta Homero. Este poema establece paralelos con la Iliada y la Odisea.

La acción de Omeros transcurre en la actualidad, en Santa Lucía, una isla volcánica de las Antillas ubicada al sur del departamento francés de Martinica y al norte de San Vicente y Granadinas. Recibe su nombre español en honor a la santa siciliana, pero es también conocida como la «Helena» de las Indias Occidentales. Esta polisemia le permite a la voz lírica del poema establecer una analogía simbólica entre el destino del personaje de Helena de Troya, y el de la isla. Sus historias estarán íntimamente relacionadas, y el amor, odio, fascinación y desprecio que los personajes sientan por una, inevitablemente lo sentirán por la otra.

Los personajes principales son Aquiles, Héctor, y Helena. Aquiles y Héctor son amigos pescadores de la isla antillana, descendientes de esclavos africanos. Helena es una joven hermosa que está embarazada de uno de ellos, pero que ama a los dos. El narrador, que cuenta la historia del triángulo anterior, es también otro de los personajes, y cuenta, además, sus experiencias en la isla y en el mundo, e intenta, en primera persona, hacer un mito de la historia del lugar, y al mismo tiempo construir su propio mito personal con los recuerdos de su infancia, de su padre y de los libros leídos. Otra figura importante es Filoctetes, un pescador viejo, imposibilitado de salir a pescar por el dolor que le causa una herida producida en su pie por un ancla oxidada.

La figura de Omero / Homero está representada por un viejo ciego apodado Seven Seas, que conoce todo y al que todos conocen, medio poeta, cantor, mentiroso y mendigo que deambula por la isla con su perro. En el texto, este personaje no tiene una función demasiado clara. En los primeros libros, más allá de las invocaciones del Narrador a Omeros, aparece como una simple figura decorativa, presente en todo momento como el número de página. Pero en el Libro Séptimo, se convierte en el guía de un paseo dantesco que lleva al narrador del mar a la selva, de la playa al cráter de un volcán inactivo por el que descienden para hablar con algunas sombras ilustres e infames.

El poema está dividido en siete libros, que en su conjunto forman sesenta y cuatro capítulos, cada uno de ellos separado en tres partes. Cada una de estas partes tiene una extensión de entre doce y veinte versos, habiendo algunas de

seis y otras de más de treinta. La totalidad del poema constituye un híbrido entre novela y poema épico, entre crónica y poema lírico, entre historia y mito.

Los poemas de Homero se pueden considerar los comienzos (históricos, culturales, temáticos y técnicos) de cierta tradición literaria occidental. En la permanente tensión entre varias culturas diferenciadas, se desarrollan las acciones y la puesta en marcha de una serie de estrategias fundamentales para la construcción de los relatos: la transformación del mito en historia, de ésta otra vez en mito, la unificación de ambos en la dimensión poética. Las categorías de narrador, tiempo, espacio y personajes quedan establecidas de acuerdo a una forma (epopeya) que privilegia las marcas del héroe, los itinerarios del relato, la desaparición de la subjetividad narrativa. Ya en la poesía homérica, son conocidas las peculiaridades que nos hacen pensar en problemas entrevisos por la crítica y la literaria contemporánea. Dejando de lado la discusión sobre la existencia histórica de Homero, asistimos en los poemas a la dramatización de los mecanismos textuales (que no dejan de ser culturales) por medio de los cuales el mismo autor se con-vierte en mito. En el nivel productivo del texto, en las grietas a través de las cuales se abre un espacio para la especulación crítica, podemos equiparar la figura del personaje Ulises con la del autor Homero: ambos viajeros, ambos buscadores y oyentes de relatos, ambos creadores de historias, ambos con uno y muchos nombres. Imaginando que Ulises y Homero en lugar de ser dos entidades distintas (mitológica e histórica, ficcional y empírica, etc.) que se distribuyen cómodamente los papeles, fueran una sola y misma presencia, Maurice Blanchot sugiere: "Aconteció algo que se vivió y luego se narra, lo mismo que Ulises tuvo que vivir y sobrevivir al acontecimiento para convertirse en Homero que lo relata". Tanto Ulises como Homero construyen la obra y ayudan a que ésta se convierta en mito.

La fortuna del nombre de Ulises en el siglo XX nos lleva inevitablemente a una digresión.

En *Ulysses* de James Joyce, el personaje epónimo deja de ser un héroe cultural para convertirse en un tipo social: el esposo engañado, el padre de una familia fracasada, con el peso de un hijo muerto y de unas ilusiones quebradas. Joyce cuenta el viaje de Leopold Bloom, judío e irlandés, a través de Dublin. Joyce estaba viviendo en París, en una suerte de auto-exilio de Irlanda. *Ulysses* es particularmente una Odisea anglo-irlandesa de un hombre tratando de encontrar una casa en su propia ciudad, un joven que reemplaza a su hijito muerto y al amante de su esposa, buscando una esperanza para levantarse al día siguiente y realizar las obligaciones cotidianas como si fuera la primera vez. Bloom, un judío, un irlandés protestante, criado en Dublin es un exiliado en su propio país, es su propia cultura. Es también el símbolo del judío errante — un exiliado del lenguaje, de la religión, de la patria, del mundo.

Con el *Ulysses*, el mito de la obra alcanza uno de sus puntos más importantes en la literatura occidental. En Joyce está la búsqueda ya no de un relato que

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

mimetice la historia, como tal vez lo estaba en Homero, sino la de una obra de arte que creara un equivalente del mundo: la búsqueda de una forma que sostenga y contenga un universo abierto, en continua expansión y proliferación, pero con cierto orden, con reglas determinadas de lectura. La palabra no refiere a un mundo social, exterior a la obra, sino que se toma conciencia de la proliferación significativa de cada signo: cada palabra en Joyce contiene ecos de otras y de un universo cultural; el lenguaje es un mundo que se refleja a sí mismo. Una de las exigencias para que la obra se transforme en mito, en «fetiche» cultural, es la impersonalidad del autor. Joyce, en un sincretismo de ideas tomadas de los simbolistas, de Mallarmé, de Baudelaire, de Flaubert y de Yeats, construye toda una concepción de la voz autoral como máscara. Este aspecto es importante porque establece una relación paradójica entre la obra y la experiencia vital del autor. Con esa impersonalidad la obra no busca alejarse de la praxis vital, sino reemplazarla. La obra parece un objeto cerrado sobre sí mismo, como la misma vida, donde referencias y alusiones son internas al objeto estético, y el objeto aspira a ser él mismo la totalidad, el sucedáneo de la vida y no su relato, ni tampoco el medio para su conocimiento. También es sugerente que, pese a la búsqueda de una despersonalización, el sujeto del lenguaje en Joyce se funda y adquiere fuerza en la medida en que destruye los distintos mitos culturales y pone en crisis las categorías de la construcción literaria.

El *Omeros* de Walcott no es indiferente a estas cuestiones y retoma la problemática de la voz poética, pero desde el punto de vista del compromiso de ésta con la historia, con la literatura, con la cultura. Además de Homero y Joyce, las referencias de Walcott son Dante, Virgilio, Poe, Shakespeare, Melville, Maiakovsky, Borges y, sobre todo, los Cantares de Ezra Pound. Walcott, como Pound, quiere contar en esta obra «el cuento de la tribu», el relato que es también la historia de una cultura, aunque los límites se borren: la cultura Antillana, el Mar Caribe, tiene sus marcas distintivas, pero esas marcas son menores que las que de común tiene con otras culturas, como la griega (metáfora de toda la cultura occidental-central), y la africana (marginal, desplazada). Walcott no limita la «tribu» a un solo pueblo, a una sola lengua, a una sola región: la tribu es la humanidad en su conjunto, el espacio geográfico es el mundo entero. El uso del mito griego, o mejor dicho, el uso de los «nombres» que designan a los personajes mitológicos griegos, sirve no sólo como un modelo estructural del poema sino como medio para re-flexionar y realizar conjeturas sobre las relaciones del hombre con el pasado y el presente.

Siendo tan amplia la ambición de este poema, los protagonistas y las voces del narrador son múltiples. Si bien los personajes principales son Aquiles y Héctor, el Narrador, funciona como un lazo entre ellos, entre la historia de la isla y la historia universal, entre la isla y el mundo, entre el pasado histórico y el mito. El Narrador es una especie de animal fantástico mitad Ulises mitad Homero. Recorre el mundo buscando una explicación de la isla, buscando un lenguaje

La Pecera

que pueda mostrar, hacer germinar en el texto las semejanzas de los hombres de todas las épocas y los lugares. Está atravesado por un conjunto de herencias culturales, a veces similares, otras opuestas. Walcott, de raza negra, antillano, profesor de literatura en Boston, director de una compañía de teatro, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1992, dominador de varios idiomas, se siente con razón en medio de una encrucijada cultural, temporal y geográfica. Él mismo se define como un mulato de estilos. Para él, el compromiso del poeta es el de crear, en cada momento, su propio lenguaje.

Ese lenguaje no es un simple sistema de signos. Cada cosa (imagen, sonido, letra, palabra, color, metáfora), debido al peso que la red cultural tiene para el escritor de fin de siglo, se convierte en símbolo viviente de algo más y ayuda a que esa red de referencias se expanda y se continúe. Cualquier persona o acontecimiento, cualquier eco, constituye una «cifra» en el sentido borgiano, que remite a otra, que a su vez remite a otra. En el Omero de Walcott nos encontramos con la representación de la historia cultural occidental como una Odisea metonímica que no logra llegar a un lugar último: es la misma cultura un Ulises que, creyendo llegar, no logra ver nunca Itaca: cada isla tiene algo de Itaca, pero no es Itaca, en cada isla le refieren algo de su hogar, él ve algo entre la niebla de su memoria que se parece a su hogar, pero que no es su hogar. En el texto se pone en juego el lenguaje y el problema del escritor moderno con el peso (o vacuidad) que éste tiene, con el tipo de mundo al que refiere. En última instancia, los nombres del lenguaje son ilusorios, son creencias o supersticiones culturales de los lectores, de las comunidades interpretativas: así, el Aquiles del poema no es Aquiles; ni Héctor, Héctor; ni Helena, Helena. Al hablar del poema, no hablamos de él. Es significativo que la utilización del nombre griego de Homero en el título le sirva a Walcott como estrategia de destitución del personaje histórico, como una manera de hacer un agujero en el cerco cultural que, como lectores y críticos occidentales, fuimos heredando y reforzando en nuestra imagen de la literatura denominada «clásica». Porque Omeros tampoco es Homero.

Sin embargo, todos esos mitos (y aquí hay que entenderlos como especie de fantasmas culturales), Aquiles, Héctor, Helena, Ulises y Homero, están en la obra, pero de otro modo, con otros nombres. Son, como el mito del Narrador, del Argumento, de las Influencias, uno de los tantos niveles en los símbolos que aparecen en el texto y ya no funcionan sólo como reminiscencias sino que logran crear presencias nuevas. Como el mismo Walcott se pregunta en uno de sus ensayos: «¿Por qué hablar de evocaciones, y no de una presencia verdadera?» Así, desarmando los mitos, los presenta como recién nacidos. Algunas de estas presencias verdaderas son nuevos personajes, paisajes, momentos y recuerdos. Veamos algunos ejemplos para concluir con este artículo.

Las imágenes recurrentes del poema son las del paisaje de la isla (playas, bosques, volcán; aldea, gente); su flora y fauna (laureles, boj, iguanas, hormigas, peces, anémonas, la golondrina de mar, los caracoles, las estrellas de mar); la lluvia; el calor; las canoas; el ancla; los antepasados; los automóviles; las

batallas, etc. A pesar de la diversidad, estas imágenes ayudan a darle unidad al texto y a insertarse en las reflexiones de los temas principales.

Las hormigas, comiendo lentamente los bosques, son el símbolo de la muerte y la destrucción. Son también el símbolo del tiempo y de la modernización de la isla: los turistas, generalmente norteamericanos, como hormigas, destruyen el paisaje característico fundando un paisaje urbano similar al del lugar de donde vienen. Sin embargo, como todo símbolo, las hormigas tienen su aspecto positivo. En el comienzo del poema, los pescadores trabajando unidos, cortando árboles para construir canoas, elevando plegarias a los dioses del bosque, son como «hormigas de fuego». Más adelante, leemos que un marinero ahogado en el mar era llamado "Fourmi Rouge", Hormiga Roja. En otro capítulo, las hormigas corren por el pelo de Ma Kilman, la hechicera de la isla, e ingresan en sus oídos permitiéndole escuchar el lenguaje de los ancestros.

Tal vez la imagen predominante del poema sea la de la golondrina. Cuando Aquiles es presentado en el primer capítulo, mira a un tronco y una golondrina lo distrae: "...vivo a la golondrina // cruzando el oleaje de las nubes". El ave aparecerá varias veces a lo largo del texto, casi siempre como guía de Aquiles, como su diosa tutelar ya que lo cuida, durante una insolación en la que alucina con el regreso a África. Es también la imagen del exiliado, de aquel que no tiene un rumbo fijo y que no está muy seguro de sus orígenes. Por momentos es homologable a la figura del Narrador y del mismo Seven Seas.

Helena encarna, además de la belleza y la juventud, el orgullo y la arrogancia. Su belleza y fertilidad son también características de la isla de Santa Lucía, en otro tiempo llamada Helena. El cuerpo de la joven es comparable al de la isla, ya que el Narrador compara los pechos de Helena con las dos montañas que surgen del bosque. Su amor es el trofeo por el que pelean Aquiles y Héctor.

El Mayor Plunkett, un héroe inglés de la Segunda Guerra Mundial que eligió la isla para pasar el resto de su vida, por momentos se puede comparar con Ulises; su es-posa Maud con Penélope, y el Narrador, quien intenta descubrir su historia, quien sale en busca de ellos a través del relato, con Telemaco.

El viejo pescador ciego Omeros, apodado Seven Seas irónicamente por jactarse de haber recorrido y «visto» el mundo, es, además de la referencia visible a Homero, el símbolo del universo. Es el objeto de la invocación del Narrador, es la construcción de un nombre y con este de una realidad, ya vivida, ya leída: el Nombre mítico que convoca la presencia de las cosas:

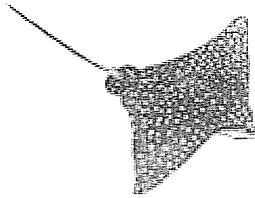
...Dije Omeros,

y O era la invocación de la caracola, mer era las dos,
la madre y la mar, en nuestro patuá antillano;
os un hueso gris y el blanco oleaje cuando rompe con estruendo

y esparce su collar sibilante sobre una playa que parece de encaje.
Omeros era el crujido de las hojas secas, y los remolinos
que brotaban a la bajamar como un eco por la boca de una cueva.
Pero los caminos por los que nos llevan los mitos son oscuros y circulares.

Debido a la ceguera, Omeros se vincula con el nombre de la isla, la de la santa ciega Lucía. En el descenso a los infiernos, el Narrador es guiado por el ciego Seven Seas / Omero, quien a su vez, para no perderse, lleva en su mano un pequeño busto de Homero. Uno de los temas más importantes de Omeros es el de la identidad humana definida por los ancestros, el de la importancia de la herencia, ya como opresora o liberadora de ser humano, y del conocimiento de los antepasados como ayuda para definir la identidad personal.

Pero la importancia y utilidad de ese conocimiento es siempre relativo. Lo histórico se funde con lo mítico, la leyenda con la realidad, las imágenes de la fantasía con los relatos familiares. En el Libro primero, el fantasma del padre del Narrador se le presenta a éste pero no logran tener una conversación coherente y el Narrador tendrá que imaginársela y reconstruirla en el Libro Cuatro. En el Libro Tres, Aquiles regresa en un sueño a la aldea Africana y se reencuentra con su padre, Asfolabe, quien le recrimina haberse cambiado de nombre y haber olvidado su lengua.



DOS ENTRADAS A LA CONSTRUCCIÓN

por Osvaldo Gallone

I. La construcción del silencio

En su libro *El tiempo en ruinas*, el antropólogo francés Marc Augé vuelve sobre un concepto que ya había delineado en un volumen anterior (*Los no lugares. Espacios del anonimato*) y amplía su desarrollo: aeropuertos, cadenas hoteleras, supermercados, autopistas o centros comerciales pueden definirse como no lugares en tanto su principal vocación no es territorial, su fin no es crear identidades singulares (más bien tienden a subsumirse en la homogeneidad de lo idéntico: un local de McDonald's es exactamente igual a otro local de McDonald's; tal la lógica de la cadena comercial, una cadena donde todos los eslabones son y tienen que ser iguales) y se constituyen como pasajes de comunicación, circulación y consumo; vale decir, predios asentados en y atravesados por la más exasperada funcionalidad. Idénticos a sí mismos derivan, necesariamente, en la redundancia y pueden ser caracterizados, tal como lo hace Augé, como «espacios de lo demasiado lleno», donde el rasgo más relevante es la saturación de seres humanos y, por lógica consecuencia, espacios donde cada ruido hace su habitación, para decirlo de cervantino modo.

A estar por sus propias palabras, generalmente expresadas en el registro de la queja y el fastidio, Kafka parece haber vivido durante la mayor parte de su vida en espacios de lo demasiado lleno, saturados de seres humanos, ruidosos hasta el aturdimiento. A tal punto que uno de sus textos tempranos y menos conocidos, publicado en los números 4-5 de la revista *Herderblätter* correspondiente a octubre de 1912, se titula «Barullo». Comienza diciendo: «Estoy sentado en mi cuarto, en la zona de más ruido de toda la vivienda», se nos informa que el padre rasquetea la ceniza de la estufa, su hermana Valli grita, llaman a la puerta de la casa y, como si todo esto fuera poco, se escucha el canto de dos canarios en un cuarto contiguo. Kafka se imagina arrastrándose por el piso en actitud suplicante y rogando silencio a los miembros de su familia (entre los cuales incluye al par de canarios, que se renovaban puntualmente cada vez que fallecían). En carta fechada el once de noviembre de 1912, le explica a su entonces prometida Felice Bauer que decidió publicar el texto en la mencionada revista para «público castigo de mi familia». De dar crédito a las quejas que se suceden a lo largo del *Diario* por el mismo motivo, el presunto castigo no sólo no resultó ejemplificador, sino que ni siquiera fue tenido en cuenta.

Once años después, Kafka escribe uno de los últimos relatos de su vida (junto con «Investigaciones de un perro»): «La construcción», ejecutado entre 1923 y 1924. Por fin, ya no vive con sus padres, sino con su compañera Dora Dyman; ya no hay, aparentemente, canarios a la vista y al oído; ya los gritos de Valli son un recuerdo lejano; pero el ruido persiste.

El personaje que narra la historia y que construye la obra a la que alude el título es una de esas naturalezas equívocas y, por lo tanto, hartamente inquietantes que pueblan la ficción kafkiana: ostenta ciertos rasgos y hábitos animales («la conservación de mi frente, de mi martinete»; «mis zarpas»; «el rumor de alguna bestezuela que inmediatamente reduzco a silencio entre mis dientes») mitigados por una exquisita vocación especulativa —y, en consecuencia, hondamente humana—. Construye una obra de perfiles laberínticos —una sinuosa sucesión de galerías que rodea a una plaza fuerte— a la espera del «gran ataque», de la irrupción fatal y sigilosa del enemigo. Su afán excluyente es la obra, su construcción y contemplación, pero también y sobre todo la ponderación de su más profunda índole: «¿No se subestima la obra durante el momentáneo arrebatado de miedo al considerarla solamente como un agujero apto para refugiarse? (...)». Pero sucede que en realidad —y a ésta no se le presta atención durante el máximo peligro, y hasta en tiempos de riesgos corrientes es difícil reparar en ella— da mucho protección, pero no la suficiente, porque las preocupaciones no terminan jamás por completo en la obra. Son otras preocupaciones, de más fuste, más ricas en contenido, a menudo muy postergadas, pero probablemente tan roedoras como las que depara la vida en el exterior. Si hubiera realizado la obra tan sólo para asegurar mi vida, por cierto que no me habría engañado, pero la relación entre el enorme trabajo y la seguridad lograda, al menos hasta donde estoy en condiciones de apreciarla y de beneficiarme con ella, no sería muy favorable para mí. Es muy doloroso reconocer esto, pero hay que hacerlo, más aún, en presencia de la entrada que se cierra ahora contra mí, contra su constructor y propietario, en forma casi espasmódica. Es que la obra no es precisamente un agujero de salvación.»

No puede menos que resultar significativo que hacia el final de su vida y por mediación de un relato, Kafka arribe a esta melancólica conclusión, que se sitúa en las antípodas de la esperanzada hipótesis de Borges, para quien la obra salva y justifica. Si la obra no es ni siquiera «un agujero de salvación», comportan una lógica cerrada los términos que informan el ya célebre pedido a Max Brod: «todo lo que pueda encontrarse en lo que dejo tras de mí (es decir, en mi biblioteca, en mi armario, en mi escritorio, en casa, en la oficina o en cualquier lugar que sea), todo lo que dejo en materia de cuadernos, manuscritos, cartas, personales o no, etc., etc., debe ser quemado sin restricción y sin ser leído». Pero esta obra que no salva, que jamás puede abolir por completo las preocupaciones, que es, literalmente, uno de los nombres tras los que se enmascara la insuficiencia del quehacer humano proporciona, al menos, una particular concepción del tiempo; el personaje de «La construcción» reconoce: «siempre en el interior de la obra dispongo de tiempo infinito». En el libro ya citado,

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

Marc Augé postula: «Contemplar unas ruinas no es hacer un viaje en la historia, sino vivir la experiencia del tiempo, del tiempo puro. (...)». El tiempo 'puro' es ese tiempo sin historia del que únicamente puede tomar conciencia el individuo y del que puede obtener una fugaz intuición gracias al espectáculo de las ruinas.» En efecto, las ruinas —basta pensar en la Acrópolis o en el Partenón— le transmiten a quien las contempla el abrumador peso de la Historia, un tejido temporal del que el espectador es parte inescindible pero cuya trama lo trasciende hasta el anonadamiento, hasta la asunción plena de su pequeñez. Para Kafka (para el artista), el tiempo infinito —el disfrute del tiempo infinito— se le ofrece en el interior de la obra mientras está construyendo la obra, ese febril proceso creativo que se retroalimenta a medida que mayor es el desgaste, ese placer que se nutre en el derroche y que desconoce —como el amor— el más elemental principio de economía. Pero la obra concluida clausura el tiempo infinito y se reinstala en el tiempo real: el tiempo del reconocimiento, el tiempo de la contemplación, el tiempo en el que se verifica la brecha que se abre entre la obra deseada y la obra consumada. Y en ese punto de inflexión ya no hay posibilidad para que la conciencia aprehenda el tiempo puro, porque la mirada del artista (de Kafka) no contempla el espectáculo de las ruinas (la fugaz intuición del tiempo puro), sino la acumulación de escombros (la plena certidumbre de la propia insuficiencia). Y entonces Kafka (el artista) ordena quemarlos, porque lo único que se puede hacer con los escombros es deshacerse de ellos.

Si de la obra soñada sólo han quedado escombros, la tarea a la que se debe abocar el constructor es a la paciente reconstrucción. Al constructor kafkiano no le falta voluntad, pero la concentración que demanda el trabajo es alterada por un factor irritante y reiterado: el ruido. En la plaza principal de su laberinto hay un «rumoreo del silencio», escucha «dondequiera que aplique el oído, en lo alto y junto al suelo, cerca de la entrada o en el interior, en todas partes, en todas el mismo ruido», se desespera por encontrar «la verdadera causa del ruido», percibe «un ligero siseo intermitente», está atento «al menor síntoma de ruido», «a la primera aparición del ruido», aprieta «el oído contra la pared», trata de «establecer nuevas fuentes del ruido», hay un silbido que «continúa imperturbable en la lejanía», el ruido siempre parece hacerse «más intenso» y hasta «hace retemblar la tierra». Por tal razón concluye que «no hay nada más silencioso que el reencuentro con la obra», pero a Kafka no se le puede escapar que este reencuentro con la obra reconoce los perfiles del trabajo de Sísifo: reencontrarse con la obra supone reconstruirla, reconstruirla impone su finalización (a corto o a largo plazo), ésta derivará en la contemplación de los escombros, salirse de la obra implica arrancarse del tiempo infinito, fuera de la obra sólo hay ruidos. Y así, ad infinitum. El barullo, el ruido, el siseo acompañan a la obra kafkiana desde sus comienzos, pero hacia el final se añade un elemento que la sumerge en el dramatismo. Durante su último año de vida, mientras escribe «La construcción», era común —según el testimonio de Brod— que para referirse a la «tos» Kafka empleara la palabra Tier («animal», «bestia»).

La Pecera

Es un animal el que asedia al personaje de «La construcción»; Kafka muere el tres de junio de 1924 de tuberculosis, luego de soportar meses de fiebre pulmonar y accesos de tos. Como a su personaje, la bestia (Tier) que socava su vida es ruidosa.

En una treintena de anotaciones fechadas en el año 1920 y agrupadas bajo el común título de «Él», Kafka advierte que «[él] no se preocupa de sí en absoluto, pero hay alguien desconocido que se preocupa por él, solamente por él. Y esas preocupaciones de ese alguien desconocido, y en especial su constancia, son las que en horas silenciosas le causan terrible jaqueca.» El ruido es intolerable porque impide la fecunda posibilidad del ensimismamiento (no otra cosa es la intuición del tiempo puro); el silencio absoluto no es más tolerable: precipita en la conciencia de Dios (¿quién otro puede ser ese «alguien» desconocido y constante?). Kafka, pues, demanda lo imposible; no es una de las paradojas menores de su obra.

2. La construcción de la aporía

Si la memoria libresca no me juega una mala pasada, es Borges el primero en establecer una estrecha contigüidad entre las aporías de Zenón de Elea y las ficciones kaffianas. La aporía es, como se sabe, el planteo de un problema lógico sin solución en el plano teórico; vale decir, la minuciosa exposición de un asombro. Zenón, el discípulo más aventajado de Parménides, legó cuatro aporías para la ofuscación o el desasosiego de los siglos venideros, a fin de poner de manifiesto las absurdas consecuencias que se desprenden de suponer la realidad del movimiento; con justicia, la más célebre de ellas es la que tiene como protagonistas a Aquiles y la tortuga. Zenón imagina una carrera entre el velocista más rápido de Grecia —o sea, del mundo— y el animal más lento de la tierra; Aquiles le dará cien metros de ventaja a la tortuga; Aquiles, concluye Zenón, no podrá alcanzar nunca a su moroso adversario. Cuando Aquiles avance un metro, la tortuga ganará un centímetro; cuando Aquiles avance un centímetro, la tortuga ganará un decímetro; cuando Aquiles avance un decímetro, la tortuga ganará un milímetro; y así hasta el infinito o el desconcierto, en tanto que todo segmento contiene un número infinito de puntos, entre dos puntos siempre puede trazarse un segmento y cualquier segmento contendrá dentro de sí un número infinito de segmentos así como el espacio está compuesto de puntos infinitos. Por lo tanto, todo movimiento, aun el menor arranque inicial, es imposible por el hecho de que presupone la superación de infinitos puntos o segmentos intermedios. La distancia entre Aquiles y la tortuga se va a ir reduciendo, pero nunca va a desaparecer por completo. El perspicaz Erik Lönnrot, el detective de «La muerte y la brújula», desafía a su adversario Red Scharlach para que la próxima vez se encuentren en «un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective.» El laberinto al que alude Borges es el que construye

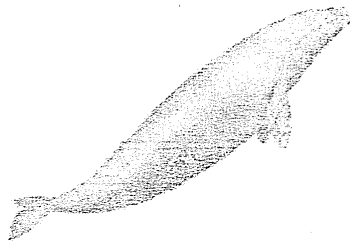
Zenón con la ayuda de Aquiles y la tortuga. De no haber existido Zenón —si se me permite especular con una conjetura que la Historia refuta sin atenuantes—, Kafka habría terminado por delinear un relato muy semejante a la aporía de Aquiles y la tortuga; no faltan indicios en este sentido a lo largo de toda su obra.

El cazador Gracchus, muerto hace muchísimos años en algún lugar de la Selva Negra y condenado a errar sin rumbo, siempre está en movimiento, pero cuando despierta invariablemente se halla sobre su vieja barca, «desoladamente varada en alguna parte en aguas terrenales». El caballero de «La partida» alienta un solo afán: «Salir de aquí: ésa es mi meta»; el lector de Kafka sabe que jamás podrá moverse de su sitio. El viajero de «¡Renuncia!» le pregunta a un policía cuál es el camino que debe tomar para llegar a la estación, éste, sofocando la risa, le responde: «Renuncia, renuncia». Las líneas finales del texto «Abogados» (un relato breve íntimamente ligado a El proceso) resultan paradigmáticas: «Mientras no dejes de subir no tienen término los escalones; bajo tus pies que ascienden, crecen ellos hacia lo alto.» El abuelo que habla en el microrelato «El pueblo más cercano» confiesa no comprender «cómo un joven puede tomar la decisión de ir a caballo hasta el pueblo más cercano, sin temer —y descontando por supuesto la mala suerte— que aun en el lapso de una vida normal y feliz no alcance ni para empezar semejante viaje.» En «Un mensaje imperial», el emperador, desde su lecho de muerte, le susurra un mensaje a un súbdito y le ordena partir, éste nunca llegará a destino: las cámaras del palacio son infinitas, las escaleras se multiplican, los patios son innumerables. Pero es El castillo la quintaesencia de la aporía kaffiana: el agrimensor no puede —ni podrá nunca— llegar al castillo porque siempre está en el castillo, cada centímetro de tierra que pisa forma parte del castillo; a lo que, en rigor de verdad, no puede acceder es a una entrevista con los señores del castillo, pero en el castillo está siempre. No menos paradójico y aporético es el capítulo final de El proceso, que opera por inversión de toda lógica previsible: es el propio Joseph K. el que conduce a sus verdugos —sin el menor atisbo de huida o rebelión— para que ejecuten la sentencia final; gesto que, por otra parte, da cuenta de una constante conceptual de la obra kaffiana: la culpa no sólo es constitutiva e indiscutible, sino que resulta connatural al ser.

Para desarticular la cerrada lógica de las aporías —y el consecuente estupor que promueven—, Antístenes comenzó a caminar en círculos alrededor de Zenón para ponerle de manifiesto al eleático que el movimiento es altamente posible; el denuedo de Antístenes no sólo resulta grotesco, sino, más grave aún, patentiza los límites de su entendimiento. Zenón sabe que una justa deportiva entre Aquiles y la tortuga es irrisoria, y que el corredor más rápido supera al más lento, lo que postula es que tal evidencia no se puede comprender ni explicar racionalmente; el movimiento es irracional y tratar de demostrarlo conduce de modo irremediable al sin sentido, piedra de toque a partir de la cual Zenón se convierte en el primero en modelar los perfiles del héroe del absurdo, el héroe prototípicamente kaffiano.

El universo ficcional de Kafka es cerrado y agobiante; anticipa con estreme-

cedora claridad los horrores de la Segunda Guerra Mundial y los campos de concentración; los mensajes jamás llegan a destino: los encuentros se tornan imposibles; el malentendido es el pan de cada día y la confusión, una segunda naturaleza humana; la culpa es incuestionable y el arrepentimiento, imposible; el murmullo es permanente y el silencio, intolerable; no se puede entrar ni salir, y una existencia entera no alcanza para arribar al pueblo más cercano; es necesario construir, pero la obra ni siquiera funciona como pálido remedo de salvación. Zenón imaginó una serie de aporías para argüir que el movimiento es indemostrable; la imposibilidad que postulan las aporías de Kafka es más radical, más desalentadora: la de vivir.



EL RITO MORTAL EN EL PASAJE DE LA COSA A LA PALABRA

*Una nueva lectura de «No se culpe a nadie»
de Julio Cortázar*

por Carlos Aleto

Así como los cabalistas medievales intentaban encontrar una Palabra con la cual crear vida (el ejemplo por antonomasia es el Golem de Löw) hay otros vocablos que al ser vaciados de sus significados quitan la vida. Son ciertas palabras que en su núcleo embrionario están cargadas de muerte. Este parece ser el caso de un término usado, como en una liturgia, en «No se culpe a nadie», de Julio Cortázar. Este cuento encierra esa palabra homicida no con la misma simplicidad del término «fuego» en la ceremonia del fusilamiento, sino con la fuerza del conjuro de las etimologías que acechan amenazantes, cargadas de muerte, al ser indagadas.

A pesar del título *No se culpe a nadie* que parece indicar un suicidio, el zeugma complejo del final «...un aire fragoroso que te envuelva y te acaricie y doce pisos» puede estar ocultando un crimen. Cartas, manuscritos o apuntes dejados por suicidas suelen llevar esta sucinta frase; sin ir más lejos —y para no abandonar los lindes de la literatura— Maiakovski ha escrito su carta final afirmando: «No se culpe a nadie. Y, por favor, nada de habladurías». Pero el lector del cuento de Cortázar sospecha que aquel hombre al que lo espera su mujer e intenta ponerse un pulóver cerca de la ventana, a pesar del frío, abierta no sufre un accidente ni es un suicida, por lo tanto es necesario la investigación, poner los pasos en las huellas de Cortázar.

Al desandar algunos recorridos en la cuentística cortazariana veremos en primer lugar que los probables suicidios son un tópico que los cruzan: *Circe*, *Carta a una señorita en París*, *Sobremesa*, *El río*, *Un lugar llamado Kindberg*, *Manuscrito hallado en un bolsillo*, *Texto en una libreta*, *Vientos alisios*; todos estos tienen personajes sospechados de suicidios. Sin embargo, en *No se culpe a nadie* la caída final no parece realizada por motu proprio, sino que algo extraño existe en el lado de adentro del pulóver; una fuerza indefinida que transforma lo cotidiano en monstruoso; ya que ese mecánico ponerse y sacarse de pulóveres parece perforar la realidad y es por esos huecos por donde irrumpe el elemento teratológico. Es esa esponjosidad de lana azul, de mangas y cuellos la que permite el pasaje de una realidad a la otra realidad. Esa prenda reconfortante que muda hacia lo hostil lo hace a través de un rito en torno al significado y al significante de la palabra pulóver, como un juego mortal con las palabras.

Es este el motivo por el que el cuento aparece en el volumen de *Juegos en la*

La Pecera

edición de la editorial Alianza que en los años 70 clasificaría el mismo Cortázar y no en Ritos ni en Pasajes. Aunque bien podría ubicarse en cualquiera de estos dos.

Pero los juegos con palabras también son lugares comunes en la obra de Cortázar: Lejana, Satarsa, son claras muestras. por no hablar de Rayuela. Estos no son juegos gratuitos, sino que funcionan dentro del cuento, los anagramas y los palíndromos de Lejana, funcionan y terminan por desdoblarse al personaje en otra mujer ajena que se aleja por el puente.

La palabra pulóver parece cumplir en este relato una función fundamental. Durante el cuento no se utiliza otra palabra para designar la prenda, treinta y una vez aparece la palabra pull-over, como la repetición en un ritual, acrecentado por la cadencia agobiante de los largos periodos de las únicas dieciséis oraciones que componen el único párrafo del cuento; el cual además tiene una cantidad significativa de palabras (1797 palabras, un poco más de 112 palabras por cada oración). También la narración simultánea, habitual en el flujo de conciencia (stream of consciousness) apoya esta función ritual, de suspenso, para dilatar lo inevitable, como Sheherazade en Las mil noches y una noche.

La grieta entre una realidad (la de la cosa) y la otra realidad (la de la palabra) se abre en el pasaje que hay entre el referente concreto que designa la palabra «pull-over» y su etimología inglesa: «acercar tirando/ derribar, volcar». No es la res lo que mata, sino la verba. Y el narrador, para no dejar dudas de semejante metamorfosis, utiliza en tres partes la etimología de la palabra «tira hacia arriba», una en el último sintagma. Y el personaje en su lucha con la palabra cargada de muerte «tira hacia abajo» constantemente y «tira una vez más.»

Para concluir esta lectura diré que la combinación o disposición arbitraria de objetos de uso cotidiano, tales como un urinario, podían convertirse en arte por deseo del artista; esta es una de las operatorias vanguardista, no de otra cosa se trataban los ready-made de Duchamp. Cortázar utiliza «ese otro cadáver viviente» de la vanguardia para resemantizar la prenda pulóver y en su oficio de eximio traductor inglés hacerla funcionar desde las unidades mínimas con significado que integran la palabra, para convertirla en un Golem asesino, con brazos y cuerpo, pero que carece de cabeza y por lo tanto no se le puede borrar la mortal palabra escrita en la frente.

EL NACIMIENTO DE LA «ODISEA», DE NIKOS KAZANTZAKIS

por Carlos Spinedi

«Creo que toda mi alma, toda la llama y la luz que he podido
hacer brotar de la materia de que estoy amasado,
se expresan en la Odisea; mis restantes obras son secundarias.»

N. K

I

Nikos Kazantzakis (1883-1957), pese a que su intensa actividad intelectual como-ensayista de temas políticos y religiosos, dramaturgo, corresponsal extranjero, cronista incansable de sus viajes, notable traductor del y al griego moderno, etc. le valiera un considerable prestigio y reconocimiento en el mundo de las letras de la primera mitad del siglo XX, recién alcanzó una notoria popularidad gracias a tres novelas, cuyas versiones cinematográficas lograron gran suceso de público:

«Vida y hechos de Alexis Zorbas» (1943), llevada a la pantalla por M. Cacoyannis en 1964; «Cristo nuevamente crucificado» (1948), filmada por Jules Dassin en 1957, bajo el título de «El que debe morir» y la polémica «La última tentación de Cristo» (1951), dirigida por M. Scorsese, estrenada en 1988.

Kazantzakis era- antes que nada y sobre todo- un poeta. Tal condición tiñe toda su obra, tanto la escrita en verso como en prosa. La «Odisea, una continuación moderna» es para él la obra fundamental de su producción literaria; en la cual proyectó lo mejor de su imaginación y para la cual reservó buena parte de su energía creadora, concibiéndola para que no quedara atada a la suerte de la proteica, circunstancial y tormentosa actividad política, social y cultural de su autor, que él sabía condenada, en buena parte, al inevitable olvido.

Escuchémosle sentenciar: «Desde el punto de vista de la forma poética y del contenido filosófico, la Odisea representa la cúspide más elevada que yo he podido alcanzar tras los esfuerzos de toda una vida al servicio del espíritu»² Solamente por ello se puede comprender que hiciera el sacrificio de dedicarle a Kimón Friar, seis meses de su vida, ya herida de muerte por la enfermedad, para asistirlo en la traducción al inglés de la «Odisea»; publicada en Nueva York, recién al año siguiente de su muerte, ocurrida en Friburgo (Alemania).

II

El Ulises que vuelve desde Troya a su Itaca natal, no es ya el mismo que partió de ella, muchos años antes hacia la legendaria ciudad. Aquel taimado y feroz guerrero de la *Ilíada*, tenido por sus contemporáneos como el más astuto de los hombres, había dejado su lugar a ese navegante que enfrentara con tanto éxito a ciclopes, lestrigones y sirenas; y que sin duda se parece más al Ulises aventurero que Dante hace hablar, en el Canto XXVI de su *Infierno*:

...ni la filial dulzura, ni el piadoso
respeto al viejo padre, ni el cariño
que alegría debió dar a Penélope

vencer pudieron todo el ardimiento
con que yo quise ser del mundo experto
y de los vicios y el valor humano³

El rey aqueo se transformó así en el aventurero por excelencia; aquel que se atreverá más allá de las columnas de Hércules, en franco y fatal desafío - al tabú que condenaba de antemano a quienes se arriesgaban más allá del mundo conocido; -para los griegos- del Mediterráneo.

Nada dice Homero, en su *Odisea*, sobre la vida y la muerte de Ulises después de su azaroso y triunfal regreso a Itaca, dejando un vacío que los antiguos no se privaron de llenar; como en el caso de la citada hipótesis del Dante, quien no hizo más que rescatar una vieja tradición latina; existen muchas otras que no cabe aquí recordar, pero digamos sí, que Kazantzakis ubica la partida de su héroe en el punto donde Homero lo abandona.

Eliminados los odiosos pretendientes; honrado ya Laertes, el venerable padre; restablecida su autoridad y la de Telémaco, su prudente hijo; consolada Penélope, la esposa sin par; este nuevo Ulises asfixiado, tal vez, por una tranquilidad provinciana, demasiado insípida para quien conociera días de incomparable gloria y también el cálido amor de Circe y de la ninfa Calipso, vuelve a hacerse a la mar, y se entrega a su suerte, desafiando otra vez al destino. Desde el comienzo, el poeta cretense anuncia su propósito con total claridad: cantará los pesares y tribulaciones del renombrado Ulises! que, como el lector de esta auténtica *Odisea* podrá apreciar, no es otro que él mismo.

III

Al concluirse, en 1932, la tercer versión, el original de la *Odisea* de Kazantzakis, alcanzaba los cuarenta y dos mil versos, volcados en mil novecientas ochenta y cuatro páginas manuscritas. El autor de «*La última tentación de Cristo*» había comenzado su obra ocho años antes, imaginando que ocuparía un número simbólico de 33.333 versos, decaheptasilábicos⁴, repartidos en

XXIV cantos, la misma cantidad de cantos en que se dividen los 12.008 versos de la *Odisea* homérica. Cuando en 1938, después de catorce años de trabajo Kazantzakis puso fin a la quinta y definitiva versión -algunos estudiosos hablan de siete - el poema volvió a la cifra inicial prevista de 33.333 versos.

Para aventar cualquier posible impresión de facilismo o falta de rigor en la versificación, volvamos a escuchar las quejas del poeta: «*Día y noche pienso en la Odisea. ¡ Dios mío, qué imperfecciones! ¡ Qué versos horribles, qué vergüenza! Es un trabajo terrible, duro, agotador. Ya viste -le dice en una carta a Eleni, su mujer y confidente- la historia del primer verso. Cuánto sufrí para llegar a su forma definitiva, y ahora está lleno, maduro y da impresión de soltura. Debo sufrir así para los 33.333 versos que formaran la Odisea. Para ello tengo necesidad de paz y de montaña, de otro modo no saldré vivo de mi empeño.*»⁵

IV

Ulises -u Odiseo, según se lo prefiera - se ha convertido en la figura central de tres libros paradigmáticos de la literatura de Occidente: a saber: la clásica «*Odisea*», de Homero; el «*Ulises*» de James Joyce; y la «*Odisea*» que nos ocupa. A estas tres obras, además del protagonista, las une un tema común, - me atrevería a decir - único: el viaje. Una travesía que recuerda a los ritos de pasaje, en los cuales el iniciado no debe detenerse, cualesquiera fueren los obstáculos y peligros que parezcan interponerse en su camino - muchas veces más imaginarios que reales- so pena de ser condenados a no madurar, a quedar excluidos del juego para siempre.

Este tema del viaje nos remite a Kavafis. No podemos dejar de advertir, entre las raíces de la *Odisea* del cretense, una lectura atenta, y la vez inspiradora, del poema *Itaca*, publicado en 1911, trece años antes que la nueva epopeya comenzara a ser volcada al papel. El erudito Kazantzakis debió conocer muy bien la poesía de Kavafis, no sólo por la frecuentación de sus poemas, sino también porque su primer esposa Galatea, ya había publicado en 1910, un importante artículo sobre el alejandrino⁶ y porque él mismo alcanzó a entrevistarle, en 1929.

Aunque por su título el poema *Itaca* pareciera referirse al héroe homérico, no hay tal; en ningún momento se alude a él. Alguien que no haya leído el texto homérico, no sabría de la existencia de Ulises; el punto de contacto con Kazantzakis radica en que Kavafis incita al lector a gozar del viaje antes que llegar a Itaca, la meta prefijada; porque aunque *Itaca* pueda aparecer como el puerto de arribo de nuestra existencia, el verdadero objetivo de ésta es vivir lo más plenamente posible. Kazantzakis va más allá aún: «*Fue entonces cuando comprendí, alabado seas tú, destructor de patrias, que Itaca no existe; no hay más y una barca minúscula como el cuerpo del hombre, y en ella el Espíritu como capitán.*»⁷

V

Paul Valery, con su habitual agudeza, señaló alguna vez que todo poema extenso, consiste en un cierto número de fragmentos de una narración, unidos por trozos de poesía. Esta fina observación le cuadra bien a nuestro poema. Pero, precisamente, ¿cual es el núcleo temático que encierra la *Odisea* de Kazantzakis?

Lino Politis, historiador de las letras griegas modernas, lo resume así: «*el poema empieza después del regreso de Odiseo a Itaca y constituye un nuevo recorrido del héroe insatisfecho. Va primero a Esparta, donde rapta a Helena, después a Creta, donde una conspiración destrona al rey, y a Egipto (donde de nuevo hay una revolución obrera), escapa de allí y vive como un asceta en una montaña, y llega a la «plena libertad». Se encontrará con Manayís (personificación de Buda), al capitán Uno (Don Quijote), y a un pescador virgen (Cristo); al final va navegando hasta el Polo donde encuentra la muerte y la liberación de la materia*»⁸ señalando que es muy difícil sintetizar las ideas del poeta, pues muchas veces chocan entre ellas, dado que la línea central del pensamiento de Kazantzakis, es la negación: la confrontación de una meta ya alcanzada con una nueva negación; la lucha no como un medio «para», sino como un fin en sí mismo; la libertad como la negación de la idea de la libertad.

A su vez, el traductor al español de la *Odisea* del cretense, Prof. Miguel Castillo Didier, destaca que en su peregrinación, el moderno Ulises «*atravesará tres edades, tres continentes, conocerá hombres que representan todas las cosmovisiones posibles y, liberado de mitos y esperanzas, irá a morir en una barca solitaria entre los hielos antárticos.*»⁹

Para Kazantzakis Ulises es, a su vez, un símbolo que deberá ser interpretado por las épocas futuras; un verdadero mito. Cree que «*tener la mirada cretense no quiere decir rechazar las civilizaciones occidental, oriental o de la Grecia antigua: significa hacer la síntesis de todo esto, sin olvidar la aportación de lo nuevo y vivir entonces una vida nueva, más extensa, más heroica y más consciente... Sin embargo, durante algunos segundos, en un momento de gran tensión, con ocasión de una crisis que dura el tiempo de un relámpago, un negro relámpago, todos los moldes se rompen y todo desaparece.*»¹⁰ Y así poder retomar -ya sin los obstáculos de una realidad cristalizada- el ascenso hacia la cúspide del espíritu humano. Kazantzakis acusado de nihilista por quienes no lo leían, rechazaba tal imputación confesándose, sin ironía, como «un optimista trágico.»

VI

Contra lo que pudiera esperarse la primera edición de la *Odisea* - 300 ejemplares in folio- se lanzó en el mismo año en que fue concluida; es decir en 1938; gracias al generoso cheque de una mecenas norteamericana.¹¹ Kazant-

zakis se desentendió de la corrección de pruebas, la cual recayó en nuestra conocida Eleni y una amiga, Eleni Anastassiú. Si se tiene presente las dimensiones del libro y la complejidad de su original, no es difícil imaginar el infierno que tal tarea suponía. La escasez de fondos sólo les permitía dos correcciones por página y debían trabajar más de ocho horas por día, para reducir al mínimo las jornadas y así no encarecer el costo; amén de lidiar con la censura. Cuando consultaban sus dudas al autor este respondía, angelicalmente: «*¿Te es tan difícil corregir un verso, añadir o quitar algunas sílabas o cambiar una palabra por otra?*»¹² Finalmente la obra terminó de imprimirse con no menos de 300 erratas que debieron ser raspadas y corregidas a mano, ejemplar por ejemplar.

La presentación de la edición príncipe de la *Odisea*, en una librería de Atenas, fue un inesperado éxito, pese al escándalo que intentaron promover los enemigos políticos del poeta cretense y al alto precio del libro. De los ciento cincuenta ejemplares que se pusieron ese día a la venta, el público adquirió cien, muchos más de los que esperaba el autor. Kazantzakis comentó después: «*La Odisea vive en adelante su vida independiente: ha sido cortado el cordón umbilical*» y agregaba: «*si puede que sobreviva; no intervengo más.*»¹³

La posteridad la consideró digna de sobrevivir a su autor. Lamentablemente éste - aunque pudo imaginarlo - no conoció el éxito de su *Odisea*. No alcanzó a ver la primera edición comercial en griego, ni publicada la ya aludida traducción de Kimon Friar.¹⁴ En la actualidad existen versiones de la misma en todos los idiomas cultos, incluyendo el chino. En español contamos con la ya citada traducción - hoy prácticamente inhallable- del helenista chileno Miguel Castillo Didier, publicada por Planeta de Barcelona, en 1972

VII

Kazantzakis fue en esencia un hombre moderno, de clara raigambre fáustica; podemos decir que nada humano le era ajeno. Profundamente comprometido con su tiempo fue un luchador sin tregua por la causa de la libertad (cabe recordar que al momento de su nacimiento en el siglo XIX y hasta avanzado el siglo XX, su amada Creta permaneció sometida al dominio turco).

En la persecución de ese ideal de libertad sus entusiasmos fueron muchos, así como también las frustraciones. De allí sus contradicciones, que nacieron - muchas veces- de su incansable empeño por conciliar lo inconciliable y que le valieran tanto la incomprensión como la enemistad, en su momento, de las derechas y las izquierdas.

Pero Kazantzakis no se engañaba: sabía que la síntesis de ideas a veces antagónicas que -verdadero sincretismo intelectual- intentaba plasmar en obras como la *Odisea*, no era más que una forma dinámica de pensamiento, sin una pretensión de verdad atemporal, destinada a confrontar con las ideas de las generaciones venideras.

Y en esa capacidad de confrontar y provocar el nacimiento de nuevas formas de pensar y de sentir, radicaba su esperanza: creía descubrir en la fuerza que encierra la negación contenida en toda afirmación, el motor que impulsa al espíritu humano en su ancestral e incontenible búsqueda de la libertad y la justicia.

No quiero terminar sin transcribir una exhortación de Kazantzakis, contenida en uno de los versos más hermosos de su *Odissea*: «*Floreced, mentes, desde la raíz, para que llegue el ruiteseñor y cante.*»¹⁵

NOTAS:

1) Kazantzakis, Nikos- Carta a Börjes Knös, del 21/VI/54- en «Kazantzakis, el disidente», de Eleni Kazantzakis- pág.425-Editorial Planeta- Barcelona-1974.

2) Kazantzakis, Nikos- Carta a Börjes Knös, del 17/VI/47- en «Kazantzakis, el disidente» -op. cit.- pág. 377.

3) Alighieri, Dante - La Divina Comedia - Infierno- Canto V/ v. 94/99- Traducción de Angel J. Battistesa- pág.365 -Asociación Dante Alighieri-Bs. As. -1984.

4) Kazantzakis explica así su elección del metro poético para su poema: «El verso de diecisiete sílabas ha sorprendido a muchos de nuestros poetas... acostumbrados al verso neogriego de quince sílabas. Pero ese verso venerable me pareció demasiado manoseado pues le falta aliento. No puede contener el alma ardiente contemporánea que sufre y combate para romper los cercos que la ahogan y crear un ritmo más largo y profundo. Esas dos sílabas añadidas dan a la epopeya amplitud inesperada, majestad y, al mismo tiempo, violencia disciplinada.»- en «Kazantzakis, el disidente»- op.cit.- pág. 377

5) Kazantzakis, Nikos- Carta a Eleni Samios, del 21/III/1929- en «Kazantzakis, el disidente» op. cit.-pág. 171/72-

6) Kazantzakis, Galatía - Notas Estéticas - Revista Grammata Nº 4/5 - Atenas- 1911.

7) Kazantzakis, Nikos- Obras Selectas Tº III - Carta al Greco- Traducción de Delfin Leocadio Garasa- pág. 581- Editorial Planeta - Barcelona- 1968.

8) Politis, Lino-Historia de la literatura griega moderna-Traducción de Goyita Núñez-pág.283-Ediciones Cátedra-Madrid-1994

9) Castillo Didier, Miguel-Poetas Griegos del siglo XX- pág. 332- Monte Ávila Editores-Caracas-1981.

10) Kazantzakis, Nikos- Carta de Aim. Hurmuzios, del 24/X/ 1943- en «Kazantzakis, el disidente» op. cit.- pág. 339

11) Se trata de Miss Josephine Macleod.

12) Kazantzakis, Eleni- Kazantzakis, el disidente- pág. 289- Editorial Planeta - Barcelona- 1974.

13) Kazantzakis, Nikos- Carta a Stamos Diamantaris, de 3/III/ 1940- en «Kazantzakis, el disidente» op. cit.- pág. 314.

14) Kazantzakis, Nikos- The Odyssey, a modern sequel- Introducción, Synopsis and Notes by Kimon Friar- 826 págs- Simon and Schuster- New York- 1958

15) Verso 61 del Prólogo de la *Odissea* de Kazantzakis.

«TÚ NO TIENES MARÍAS QUE SE VAN»⁽¹⁾

por Ana Arzoumanian

«Y despertando José del sueño,
hizo como el ángel del Señor le había mandado,
y recibió a su mujer.
Y no la conoció hasta que parió a su hijo primogénito.»
San Mateo, Capítulo I, vs 24 y 25.

Un amante, José, retrae su cuerpo y sueña con un ángel. Un apóstol escribe sobre el sueño de un hombre enamorado. José despierta y recibe a su mujer. Pero el cuerpo erógeno, escrito, y por lo tanto político, desconoce esa piel estirada por el peso que la inunda. «Y no la conoció hasta que parió a su hijo.» Así termina el primer capítulo del libro de la generación de Jesús.

Un texto, dos cuerpos, ¿tres? O un cuerpo que sólo se identifica una vez que cumple con la política: el hecho sagrado, social, literario, de traer un hijo al mundo. Tres hombres, José, Jesús y San Mateo; una mujer virgen concebirá y parirá un hijo que es declarado con nosotros Dios. Relación privilegiada del texto con la sexualidad y lo institucional. Libro de la generación o de la construcción de un yo sometido a las alternativas del deseo, y a las reglas integradas del acto fundacional.

Entre tanto, San Mateo, escribe. El José lector del sueño ama el cuerpo de una María que sólo se vuelve escrita cuando aparece su obra: el hijo. María, su vientre pleno, sus pechos hinchados, su rostro teñido de un latido que la inquieta, lleva un cuerpo dentro de su cuerpo.

¿Quién en este relato es el verdadero escritor? ¿Y si el galileo fuese quien diera una versión de ese pathos que sólo se hace político en la medida de la traducción? Detengámonos un instante en ese momento en que María es recibida, en los ojos de María frente al brillo de los ojos de su amado que no la conoce. El verbo recibir alude a tomar, coger, concebir, conceptual, concepto.

José la recibe. Y la acción nombrada por el escritor recorre la pulsión topológica del viaje de un cuerpo; itinerario que va del deseo al mandato, recorrido espiralado que inaugura la función jurídico religiosa del precepto.

La pálida desnudez de María cuando su esposo no la conoce hasta el momento de parir. Preposición con que se expresa el lugar en que termina la abstinencia de lo negado: hasta; circunstancia en que la palabra expone los accidentes de la conjugación.

Un cuerpo hombre sabe cuando nombra. ¿Y ella? De sus vísceras, el hijo. La escritura de su historia aliviará el dolor de ese instante; ese tiempo en que su cuerpo estuvo fuera de toda epistemología.

Proximidad, acumulación, adherencia. Del cuerpo como representación nos acercamos al otro significado del verbo conocer, aquél que sugiere el trato sexual; piedra de toque que distingue, discierne, diagnóstica.

El predicador no le da la palabra a ella y aparta el cuerpo de él: transversalidad narrativa que es signo político. La carne, página sobre la cual se inscribe la historia de María hace leer una pedagogía de la reproducción. La voz queda subsumida en la primacía del hijo. Discursividad que instituye conductas y pensamientos. El parto de la virgen como semiosis de nacimiento, de la obra, de cosa creada.

¿Y ella? Registro de un nombre propio suspendido en los límites de la socialización. La María de San Mateo no habla y no sueña, o no habla porque no sueña. Privada de una figuración de sí misma en lo informe de la materia onírica. Cuando comienza a soñar, habla- escribe; cuando intenta escribir, sueña. Composición que pone en escena el teatro emblemático del pronombre personal. Sin discípulos, sin catedrales ni escuelas, sin campus ni fábricas; estética textual cuyo idioma no recluta a su alrededor.

La dislocación se produce por la irrupción de una forma hostil a la medida. Inclusión de otras perspectivas donde sueño, ensoñaciones y deseos son la forma de hablar del otro negado, excluido.

Habla y escribe, María; y por soñar, escucha. Siglo tras siglo la metáfora del hijo admite la consistencia de lo que permanece a su imagen y semejanza. Del dicho al interdicto se ejecuta el modelo rector en un mapa donde todo se marca. Hablar de lo indeterminado, de la diversidad volcánica; residuo o abismo, es contar la historia de una María desnuda, cuerpo que está más allá de la producción, cuerpo inconsumible.

Se estremece. José despierta, la recibe y no la conoce. Ella lo acaricia, la boca que recorre el cuerpo de José dice:

«campesino, pero también mariner; arraigado, pero desarraigado; fuera de su tiempo, de su idioma, de su país, aunque desembarcado hace mucho de otros lugares. Errante y anclado, verazmente contradictorio... venido de fuera y llegado de aquí, fuera llegado, venido de aquí»

Así le hubiera hablado la María que lee a Michel Serres, así, dibujando constelaciones en cada una de sus manos.

De eso se trata. Arrancarse de tradiciones territoriales y lingüísticas, des-

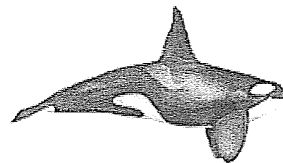
Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

prenderse de las linealidades genealógicas y de los encadenamientos sintácticos de decires constituidos. Concebir un nuevo cuerpo de escritura, o quizás otorgarle a ese cuerpo tan antiguo un tono de resonancias múltiples y no necesariamente filiales y generacionales. De manera tal de trastocar las nociones de imperio, ya sea el dominio de Roma, o las encarnaciones fantasmáticas de la mundialidad europea o americana. El cosmopolitismo, la economía de tráfico unidimensional, se nombran en literaturas estatutarias. Al margen, el inmigrante, los refugiados, des- integrando la idea de lo transnacional son las marías que se van.

Tiembla. José despierta. Ella lo acaricia. Escribe, y escribe que se estremece y que José despierta y ella lo acaricia.

Acercate. Un poco más. Te escuché hablando entre sueños. Se siente un fresco brumoso a esta hora de la noche en la aldea. Abrazame. Decí, María.

(1) Los dados eternos de César Vallejo



La Pecera

HEROES DE PAPEL MONEDA

por Gustavo Valle
(desde Venezuela)

El billete es el fetiche más manoseado del mundo moderno. No hay objeto con el que tengamos un contacto físico más inmediato y frecuente. Comparado sólo con la ropa que vestimos, los billetes (también las monedas) son el santo y seña de las sociedades del mundo. No importa el sistema económico ni la religión que se practique, no importa el lugar geográfico o la cultura: el papel moneda está en todas partes; es el objeto más codiciado y al tenerlo en las manos su acción poderosa se multiplica. Como el tacto predomina en su universo de intercambios, goza de una sensualidad ilimitada que roza con lo obscuro. Antes era un cheque contra valor oro, pero ahora es intrínsecamente valioso. Es pura representación, puro objeto metafórico y, sin embargo, es riqueza en sí mismo. Un billete de cien dólares hoy en día es una imagen más poderosa que un lingote de oro. Y no por ser más valioso, sino porque iconográficamente tiene mayor impacto. Dentro del mundo de imágenes y representaciones en que vivimos, el papel moneda participa activamente. Como metáfora del dinero (que a su vez no es más que un concepto) ha hecho cada vez más compleja su red interna de signos. Antes era concebido como un documento, algo muy parecido a un giro bancario, un cheque, un certificado, un contrato entre dos partes, pero ahora es un espacio de gran despliegue visual donde los técnicos han sido desplazados por los diseñadores. Cada vez se hace más hincapié en el billete como objeto estético e incluso artístico. Los países parecen competir para ver cuál tiene el billete más hermoso. William Morris estaría encantado de ver cómo en el rubro mercantil, el arte ha penetrado la cotidianidad más rabiosa. Paisajes, retratos, monumentos y esculturas son trasladados al papel moneda para su ilustración e identificación. Los gobiernos de los países ven en esto una oportunidad para mostrarse culturalmente, reforzar la identidad y fundar memorias colectivas. ¿Qué imágenes serán las seleccionadas?, ¿qué retrato, qué paisaje, qué escultura, qué monumento? Estamos hablando de una reproducción auténticamente masiva. Se trata de un medio de pago que también funciona como volante. Las máquinas de hacer dinero se ponen en marcha para emitir billetes, y cada tanto vuelven a colocar en manos de todos nosotros las mismas imágenes en una repetición que sólo conduce al vértigo o al hábito. Convivimos con el dinero, pero más específicamente con la materialidad del papel moneda. Es decir, convivimos con las imágenes que los identifican e ilustran, y nos habituamos a ellos casi sin darnos cuenta.

En Venezuela los billetes han servido principalmente como medio para ilus-

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

trar la gloria de nuestros héroes militares. Casi todas las imágenes que aparecen son las del rostro de un prócer de nuestra violenta épica criolla. Bolívar está en casi todos los billetes en una especie de reiteración delirante de su figura: joven, viejo, con bigotes, con rulos, con canas, de cualquier forma. También Antonio José de Sucre y José Antonio Páez reflejan en sus miradas la gravedad de sus campañas, y se asoman en algunos billetes viendo al infinito. Casi sin darnos cuenta hemos convivido durante años con militares y próceres en nuestros bolsillos. Salvo la honrosa excepción de Simón Rodríguez y José María Vargas (y de Andrés Bello en el extinto billete de cincuenta) era «normal» ver a generales y mariscales ilustrando nuestro dinero. Están allí las charreteras, las condecoraciones, las bandas, todos los símbolos de la cultura castrense, donde además podemos adivinar, como una extensión fantasma, la bota, el sable y la pólvora.

Aparte de una evidente falta de creatividad, esto revela una fatiga iconográfica. Que yo recuerde nunca hubo una discusión pública acerca de los motivos o figuras que serían seleccionados para ilustrar nuestros billetes. Dé alguna forma todos asentíamos ante algo que nos parecía que estaba bien, o peor: nos era totalmente indiferente, pues la raíz de toda indiferencia es la conformidad acrítica. En el mejor de los casos, nuestra capacidad de respuesta era apenas de carácter estético, y sólo destacábamos la belleza del billete, sus colores, su diseño, o nos burlábamos de cierta imagen afeminada de Bolívar o de la insignificancia material de los «tinoquitos». A pesar de su importancia estratégica (un billete además de instrumento de pago es una herramienta casi propagandística) jamás se debatió acerca de esto, como tampoco se ha debatido sobre la casposa idea de que toda plaza principal debe llevar el nombre de El Libertador y en su centro una estatua ecuestre o un busto de Bolívar.

Se trata de una consecuencia más del culto excesivo a nuestros héroes independentistas. Si convenimos en que la cultura de la violencia es el rostro más real de nuestra sublimada epopeya, entonces es evidente que los venezolanos hemos crecido en una sociedad cuya estructura mítica justifica el uso de la violencia militar. Le debemos a la guerra el nacimiento de nuestra nación, y esta es una deuda que a los ojos de una sociedad moderna puede resultar conflictiva. No cabe duda de que la independencia es nuestro mito fundacional, pero la reiteración fatigosa de las figuras de ese mito, nos ha distanciado de otro tipo de representaciones igualmente necesarias. Es como si nuestro archivo de imágenes se hubiese reducido sustancialmente y sólo echáramos mano de las imágenes pertenecientes a un hecho específico en una época remota. Esto trae como consecuencia el empobrecimiento de lo que podríamos llamar nuestra «galaxia» de imágenes nacionales, y por lo tanto nuestro ser nacional, antes que enriquecerse y hacerse complejo, se simplifica a un paseo solemne entre los mármoles de los panteones.

Antes de la llegada del Euro, los billetes españoles reproducían los rostros de

La Pecera

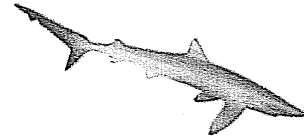
Benito Pérez Galdoz, Ramón María del Valle Inclán, Rosalía de Castro y José Clemente Mutis: un narrador, un dramaturgo, una poeta y un eminente botánico el siglo XVIII que registró en sus dibujos la heterogeneidad de la flora sudamericana. Sor Juana Inés de la Cruz asoma en el billete mexicano de 50 pesos. En Brasil, el billete de 20 cruzeiros está ilustrado con el rostro del poeta Mario de Andrade, y en Uruguay el billete de cinco pesos está dedicado al gran pintor y hacedor de juguetes Joaquín Torres García. Yo me pregunto ¿Por qué no están Vicente Emilio Sojo o Juan Antonio Pérez Bonalde en nuestro papel moneda? ¿O Arturo Michelena o Armando Reverón? ¿O Francisco Narváez o Carlos Raúl Villanueva? Me entretiene imaginar billetes venezolanos con las imágenes de Teresa Carreño o Teresa de la Parra, o incluso —aunque esto ya sería una provocación para los nacionalistas más recalcitrantes— con imágenes del bogotano José de Oviedo y Baños, del soldado español Juan de Castellanos o del sabio alemán Alexander Von Humboldt quienes, a pesar de ser extranjeros, hicieron un gran trabajo por la construcción de nuestro ser y el registro de nuestra geografía. Sospecho que detrás de estas exclusiones habita la firme convicción de que el billete es una especie de Olimpo en el que sólo merecen estar los héroes incuestionables, y en Venezuela este privilegio parece ser exclusivo de los comandantes.

Resulta excesivo cargar en un simple billete la responsabilidad de un giro civil en nuestra iconografía cotidiana —en los programas de educación básica está sin duda la responsabilidad mayor—, pero se trata de un medio idóneo para familiarizarnos con otra cosa que no sea la epopeya militar independentista. El venezolano de hoy en día no se identifica exclusivamente con las figuras de la gesta patriótica (y de ser así estamos en presencia de un anacronismo peligroso y decadente.) Tampoco el londinense del siglo XXI dialoga a diario con el genio militar del almirante Nelson. Nuestros grandes mitos militares han llenado por mucho tiempo nuestro imaginario con sus campañas gloriosas, sus miradas adustas y sus espléndidos uniformes. Quizás ahora haga falta alimentar nuestro archivo de imágenes, no sólo con héroes, sino con escritores, poetas, docentes, pintores, arquitectos, científicos, escultores, músicos, y esto sería una forma de perfilar una imagen, no sólo de nación emancipada sino también abonada, con personajes que no sólo contribuyeron a liberarla sino también a construirla. Es decir, comenzar a familiarizarnos más con nuestro también importante legado civil, y hacer de nuestra imagen de nación algo más complejo, pleno de opciones diversas y rico en referencias más allá de las militares. Hoy más que nunca se hace necesario descansar de la epopeya: el renacimiento de sus cultores actuales nos obliga.

Nuestros billetes son un espejo de nuestras preferencias y de la lectura que hacemos de nuestra propia cultura, y en ese espejo podemos ver desde hace muchos años una repetición de motivos que ha conducido a una pérdida de significados. Esto además evidencia la necesidad de una revisión aún más

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

profunda de nuestra hagiografía patrioter, que traería como resultado un cambio estructural necesario: sustituir la idolatría manipuladora por conceptos menos ciegos, y cultivar la admiración hacia nuestros personajes civiles modernos. A través de esto podríamos poco a poco construir, junto a los mitos militares del siglo XIX, los mitos civiles del siglo XX. Pero esto es una tarea enorme y para ello haría falta mucho más que unos billetes devaluados.



La Pecera

«Manos por Hermanos»

- El 70,4 % de los argentinos son pobres.
 - Más de 2.500.000 niños viven bajo la línea de indigencia.
 - El 40 % de los pobres (hasta 5 años) tiene un coeficiente intelectual un 20 % inferior a los no pobres.
- Sólo 3 datos para contarte lo que seguro ya sabés, lo que seguro ves todos los días frente a tu casa cuando con impotencia ves a un niño buscando su cena entre la basura.

HOY PODES AYUDARNOS A CAMBIAR ESTA REALIDAD

La Asociación Civil Manos por Hermanos es una institución sin fines de lucro que NO recibe dinero del Estado y está formada íntegramente por voluntarios. En este momento apadrinamos a más de 1.500 chicos de cuatro comedores y dos escuelas del Gran Buenos Aires, en zonas donde esos «datos» dejan de ser números, para convertirse en una dolorosa realidad.

Nuestros objetivos son:

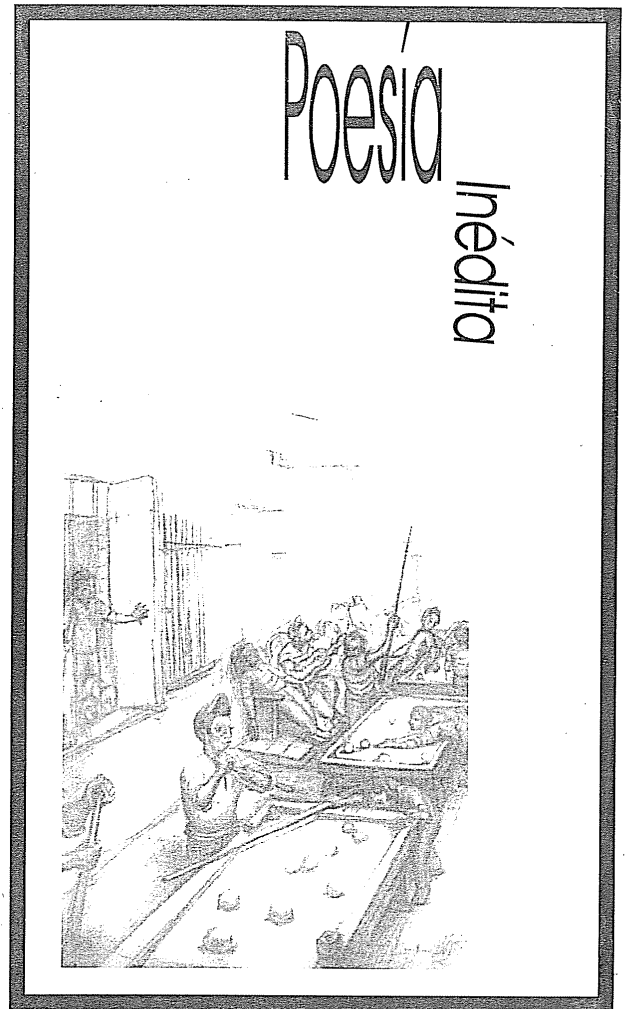
1. Luchar contra el hambre y la desnutrición
2. Fomentar todo lo que tenga que ver con la educación y escolarización de los chicos
3. Desarrollar micro emprendimientos productivos para los padres y adolescentes

Estamos convencidos de que no alcanza con repartir comida. Hay que cortar el círculo vicioso de la pobreza, y para eso es imprescindible una mejor educación para nuestros chicos y volver a la cultura del trabajo digno.

Pero no podemos hacerlo solos, te necesitamos a vos!. Tu ayuda, por pequeña que parezca, es la que hace que un chico pueda empezar a cambiar su vida. Sólo te pedimos que nos conozcas haciendo www.vvxyz.com.ar/ale/h/h/index.htm para ingresar a nuestro sitio web.

También te invitamos a que te sumes a los cientos de amigos que reciben nuestro Boletín «Manos a la Obra», a través del cual te informamos mensualmente de todas las actividades que desarrollamos.

Por favor: si querés contactarte con nosotros, contestá únicamente a info@manosporhermanos.org



RODOLFO HÄSLER

Nació en Santiago de Cuba en 1958 y desde los diez años reside en Barcelona. Ha editado los siguientes libros: Poemas de arena (1982), Tratado de licantrópia (1988), Elleife (premio Aula de Poesía de Barcelona, 1993), De la belleza del puro pensamiento (premio de la Oscar B. Cintas Foundation de Nueva York, 1997) y Paisaje, tiempo azul (2001).

TOULOUSE

A mi madre

Se trataba de hacer creer al pueblo que la guerra era inevitable para destruir el mal, para restablecer la paz y la justicia. Eso debió pensar mi noble antepasado Raymond de Sarlabous, par del rey, vencedor de la batalla de Marignan en 1515 y defensor de Le Havre antes de que sus descendientes abandonasen para siempre la ciudad de Toulouse y pasasen a administrar las tierras que les habían sido asignadas, en 1700, a modo de compensación en lo que entonces se conocía como Saint-Domingue, actual Haití, la colonia más próspera de Francia. Durante varios siglos mis antepasados franco-haitianos fueron dueños y señores de grandes extensiones dedicadas al cultivo del café, disfrutaron de una existencia fastuosa, hablaron con propiedad la lengua de la razón y se hacían traer de la metrópoli absolutamente todo lo material que disfrutaban por la gracia de su majestad y de un sistema esclavista cuyos beneficios parecían no tener fin. Facturaban toneladas de café de Por-au-Prince y Cap-Haïtien con destino a Burdeos, La Rochelle y Nantes. La apreciada bebida era el alma de los refinados salones rococó, ya que la moda turca lo había convertido en algo indispensable en la vida diaria de cualquier aristócrata elegante. Los músicos componían marchas turcas, los salones se decoraban con muebles otomanos y el mencionado capricho agilizaba el comercio, asentando las rutas hacia la lejana China de donde llegaban finísimas porcelanas para su consumo. El café fue una de las causas que hizo despertar la curiosidad por todo lo desconocido y recóndito en un mundo cada vez menos ancho. A pesar de

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

todo, y por inverosímil que pueda parecer, los Sarlabous fueron unos ilustrados, como era costumbre entre la mayoría de plantadores antillanos. Sus propias ideas pusieron sus cuellos muy cerca de la hoja del machete y abandonando a toda prisa sus haciendas incendiadas y saqueadas y junto a otros miles que milagrosamente salvaron el pellejo fueron a instalarse a Santiago de Cuba. La obsoleta y mezquina vida social española conoció el cambio impuesto por los recién llegados, testigos perennes del Ancien-Régime, y con nuevos aires, sus maneras, su distante y amable refinamiento, su café, su música, prosperaron en el barrio de Tivoli convirtiéndose en criolla burguesía, y hoy sus apellidos son inseparables de uno de los fenómenos sociales y culturales más brillantes y fructíferos de la idiosincracia cubana.

LA HABANA

*(en la casa de Lezama Lima)
A Reina María Rodríguez*

Qué impresionante silencio en la angosta saleta,
en el exacto lugar donde la voz atronadora
reclamaba cada tarde su café, en fina taza china,
colado y servido con amor de madre. Remedio certero
para aplacar el ritmo entrecortado, entre risotada y risotada,
y recomendar a Góngora, leer cada día a los franceses,
los de la rosa. Adorando a Casal, maldiciendo a Virgilio,
logró ensalzar las sombras ante la oscura ventana,
oh los mayas, Ariosto, la impertérrita herencia española.
La ventana ahora clausurada es un tokonoma del vacío.

BERNA

A mi padre

Desde arriba contemplo a la bestia dentada
y recuerdo que en la infancia jugaba con una réplica
en peluche, mucho menos imponente,
presente en la formación de todo niño alpino.

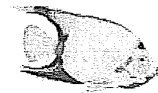
La Pecera

El foso es la salida del laberinto medieval,
 un camino sinuoso de piedra arenisca ocre
 en la que han sido labradas las agujas más sorprendentes
 y las ventanas de las viviendas.
 En una de ellas, mi padre, que ahora es mi hijo,
 tocaba la viola con método insistente
 mientras yo aprendía el dialecto gótico de mis antepasados.
 Los almacenes subterráneos de patatas y manzanas,
 los barriles de mosto campesino, las sedes de los gremios
 y sus emblemas, la cigüeña azul, el devorador de niños,
 la carpa dorada o el ojo de la aguja
 acaban en la rueda de la muerte que acucia a los berneses
 junto al símbolo del oso, el animal.
 Desde la altura de la nieve desciendo a la casa de las bestias,
 y apoyado en el borde, me asomo a ver sus fauces.

BARCELONA

Desde hace tiempo dejé de proveerse
 de perfumes en la avenida de Pedro I de Serbia
 para, de un modo delicado,
 conjurar el olvido.
 Se acabaron las raras esencias,
 creaciones únicas pensadas para desconcertar,
 marcarse el vientre con una vaporosa gota
 de agua de olor y que el olfato
 a tu cabeza se fijase.
 Ya no existe tanta delicadeza y es de otro modo
 como ahora ante los demás se ofrece.
 Son las manos las que detentan el poder,
 son ellas las que lo convierten en Pakistán
 bajo el peso de la transformación,
 una y otra vez, al responder a su reclamo.
 Hoy, día lluvioso y casi negro, se compadecerá de ti.
 El paladar arde apostando fuerte esta tarde,
 y cosa extraña, no deja de fumar cigarrillos negros.
 No se adentra demasiado por la izquierda de las Ramblas

cuando da con la puerta del local.
 La calle es estrecha y el personal, malcarado
 y de mirada torva, sabe que se llama Pakistán
 y en silencio le cede el paso.
 El espectáculo «Somos todos unos indocumentados»
 acaba de dar comienzo y mientras zapatea,
 los hombros casi imperceptibles,
 cimbreado la cintura tensa y separando
 los brazos del tronco hacia lo alto,
 gira las muñecas así y asá, y el olor que despide,
 tan acre ahora, mezcla de sexo, escalofrío
 y la humedad del deseo, le otorga la categoría
 de macho empapado en su sudor.
 Tu corazón es una de sus paradas,
 cuando las hojas de la antigua camelia
 se han caído todas ya. Detente y festejemos,
 no sabes cómo te felicitan.



ESTEBAN MOORE

(Buenos Aires, 1952) Poeta, traductor y periodista. En poesía ha publicado: *La noche en llamas* (1982); *Providencia terrenal* (1983), *Con Bogey en Casablanca* (1987), *Poemas 1982-1987* (1988), *Tiempos que van* (1994), *Instantáneas de fin de siglo* (Montevideo, 1999), *Mención Honorífica, Premio Municipal de Poesía de Buenos Aires*, *Partes Mínimas* (Mar del Plata, 1999), *Partes Mínimas y otros poemas* (Buenos Aires, 2003. Segundo Premio Fondo Nacional de las Artes). En 2004 el Fondo Nacional de las Artes publicó una selección de su obra, *Antología poética, en la Colección Poetas argentinos contemporáneos*.

«MIRÁ ESO, PRONTO NO LO VOLVERÁS A VER»

el sol arde en los rastrojos de trigo
rebota en la ruta — forma espejismos en la distancia
estabamos entrando en la curva anterior al cruce de la laguna
la cupé se inclina decidida en el peralte
repentinamente mi padre comienza a bombear los frenos
antes de clavarlos
las cintas chillaron en las campanas
y casi me golpeo contra el parabrisas
cuando con un volantazo firme
bajó a la banquina poceada
casi gritando: «Mirá eso, pronto no lo volverás a ver...»
Eran Martín Gálvez y Degregori —el viejo— como lo llamaba don
Cancela
reseros de oficio
montados en caballos bien mantenidos —un colorado de troncos
negros y un tobiano
—que por su buena rienda nunca tendrían necesidad de
ser sofrenados en la luna
/aún recuerdo los grandes cojinillos y los recados

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

cargados

—encerado —poncho—bota de vino y lazo en la asidera
nada de prendas de plata
—sólo la rastra de Gálvez y el cabo de plata en la cintura
Degregori usaba una faja negra que sostenía una cuchilla
marca cocodrilo
reconocida por su filo y «especial para la faena»
como sabía decir/
Arreaban por la cuneta una tropa de vacas gordas —30 y pico o quizás
40 —algunas machorras en el lote
«las llevan a lo de Cardoner...
hoy —hay remate especial...»
dijo mi padre al tiempo que levantaba su brazo para saludarlos
luego de ser correspondido
se calzó con firmeza el panamá de ala angosta
acarició dos o tres veces con la punta de la bota
el acelerador de la Chrysler —una baturé descapotable del 36 — 6
en línea —con radiador de aceite
y llantas de rayos — que rugió ronca antes de morder
nuevamente el concreto de la 205
primera —segunda —el bramido del motor flotaba puro
en la mañana caliente
tocó la palanca de cambios —punto muerto —aceleró en vacío
—antes de enganchar la directa
me da un golpe de vista y comenta satisfecho que estaba tirando
los cambios sin usar
el
embrague
clava los ojos en el cemento y el cielo de nuestro horizonte inmediato...
.....y nos perdemos hacia el futuro

MUJERES TOMANDO EL TÉ

Las cinco mujeres sentadas alrededor de una mesa
plena de masas y confituras y blancas tazas de tibia porcelana
humeante
conversan exhibiendo una exasperada amabilidad
el múltiple y repetido lenguaje gestual — la inflexión y el volumen

La Pecera

de las voces
 que pueden ser oídas en toda la confitería
 las muestran seguras de sí mismas
 En ellas todo es brillo
 los rostros cubiertos de maquillaje -las cabelleras recién
 peinadas
 el metal de las pulseras -los collares -las gargantillas -los muchos anillos
 -los relojes
 la tela de la ropa -brillan
 brillan las carteras y el calzado -que despiden aroma a recién
 comprado
 que se mezcla con los dulces perfumes derramados en la piel madura-
 brillan también los labios pulposos
 y los pechos escotados descubren una abundante firmeza
 de reciente adquisición

Estas mujeres
 que con un vigor inusual lanzan sus frases en simultáneo
 ¿conocerán de su hombre secretos de guardar?

CARTA A MARCO POLO / VENECIA ?
 a Horacio Spinetto

Estimado Marco:

Es mi deseo que esta breve misiva
 lo encuentre bien y en buena salud
 lo imagino navegando los canales
 de su tan amada Venecia

Aquí el otoño se va asentando
 ayer la niebla cubrió la ciudad
 hoy las nubes ocultaron el sol

Por estas latitudes no hay grandes noticias
 Se anuncian cortes de gas y electricidad
 ¡Imagínese! el precio de los calentadores
 ha aumentado bárbaramente y también
 el del combustible y la leña

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

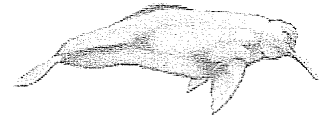
La avenida Corrientes como siempre
 con sus grandes librerías, cines y teatros
 y por supuesto: la pizza de Güerrín

Marco amigo algún día tiene que visitarnos
 Ud. que ha recorrido el mundo:
 conoce China, Persia, Armenia, Trebisonda
 ha observado según relata
 el atardecer en el estrecho de Ormuz
 nunca ha caminado las calles de La Reina del Plata

No pierda más tiempo ni busque destinos exóticos
 acá tenemos lugares mágicos como El Gato Negro
 un comercio de especias y ahora también café y restaurante
 en cuyo salón se cruzan el Oriente y el Occidente
 donde el perfume de los condimentos y saborizantes
 curries asiáticos, pimientas del caribe, chiles, ajíes
 mesoamericanos
 se mezcla con el aroma de los mejores cafés y té

Marco querido no joda más deje de deambular por el mundo
 aproveche las ofertas del mes de Aerolíneas Argentinas y
 vengase urgente
 le aseguro que el universo se ve distinto desde la mesa de un
 café porteño

*?Texto leído en el Café Gato Negro, Corrientes 1669- durante el acto de
 imposición de la placa que conmemora su declaración como Lugar de
 Interés Cultural por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.*



La Pecera

VICTORIA LOVELL

Nació y vive en Rosario. Profesora en letras. Coordina el Taller Literario para Jóvenes de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario desde 1990. Publicó De cobre y barro, 1981; Máscaras de familia, 1991; Jardines cerrados al público, 1999.

PLIEGUES

1-

April is the cruellest month.
No, it's May.
May be.
No engendra lilas la tierra nuestra
donde estamos, pisamos desechos de un paraíso.
Pífanos y clarines arrojados en bolsas negras.
«Oíd, mortales», enlutado crujir.

No engendra lilas esta memoria
claudica que vaga como constelaciones del sur
hacia el mar de todo cieno.

2-

Mayo es el mes más cruel.
Recuerda lo que soy la matriz de mi nombre
mi propia matriz.

Me apostrofa, abofetea.
Me he perdido en un vocativo que enmudece.

Inmensa rajadura en lo profundo,
del mundo, de la muerte?

MACEDONIA

Lo trágico desteje un punto
ese agujero de espumadera*
por donde Bellamuerte cae.

*a menor materia mayor valor

Tan absurda como Eterna
corta trocitos de antinomia
el mundo fue inventado antiguo
cita a su lector.

NUSQUAM

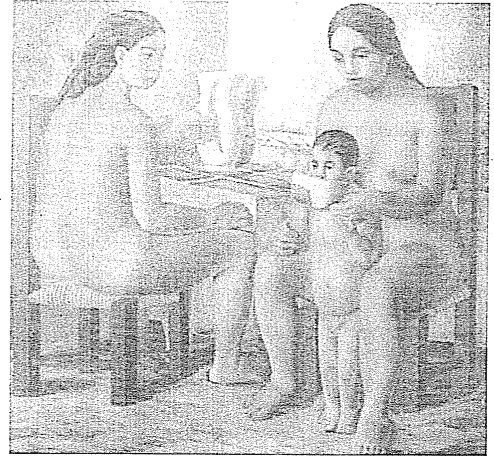
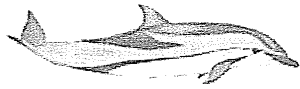
Una línea, tal vez no hay paladar
para la lengua
demasiado escabechada
repite el gusto.
Eructar con beneplácito del público,
nada sabe mal entre los desechos posmodernos.
Una línea lanzada no importa cómo
un horizonte al menos

para cuando amanezca
entre los pliegues pringosos de los párpados.
Una raya, una imagen lineal donde sostenerse
una barra de trapecio, una sogá.
Cada cual a lo suyo
el melancólico a la horca
quien no se atreve hace equilibrio en esta línea.

CÉSAR VALLEJO EN ISLA NEGRA

Con el trago quality beer
 salobre espuma trago
 en la isla
 donde asoma en crepusculario
 aquel otro aparecido
 que no ha dejado – como el maderamen-
 ni un día jueves de morir
 porque no está presto el mascarón
 para esa distancia
 esa en la que lava tu lavandera
 sus venas otilinas.

Ambos huérfanos en el curso de otra rosa
 otro soplo sobre los velámenes
 esa prosa del morir.



Tradu^Cciones

PASOLINI, TRAS UN PRESAGIO DE REALIDAD

La libertad estilística por Pier Paolo Pasolini

Traducción de Esteban Nicotra

En el número 5 de *Officina*, hace un año, apareció un escrito nuestro, «El neo-experimentalismo», que quizás, por ser un poco informe y demasiado nuevo todavía, se ha prestado a diversas interpretaciones. Quien lo ha criticado, convalidado o simplemente citado no ha tenido bien presente lo siguiente: que nuestro escrito no es exhortativo, sino sólo descriptivo. Por lo tanto, aquel nuevo término de neo-experimentalismo ha terminado por ser identificado con una especie de programa poético de *Officina*, o al menos, con una definición que secunda los objetivos de la revista. En el mejor de los casos (véase una breve nota de Cusatelli en *Palatina*, n° 1) se ha considerado ese artículo como una caracterización, terminológica al menos, de la poesía de la post-guerra. Pero esto tampoco es justo, porque no nos parece que se pueda negar la existencia objetiva, y por lo tanto también nominal, de los neorrealistas o de los post-herméticos. El neo-experimentalismo se define en suma —lo repetimos— como una zona franca, en la que el neorrealismo y el post-hermetismo coexisten fundiendo sus áreas lingüísticas: una especie de fondo común que, gradualmente, colorea con una tinta que ya no es más simplemente neutra, un conjunto conspicuo de la poesía escrita en estos últimos años. Nosotros nunca hemos realizado ninguna identificación entre espíritu innovador y experimental: el neo-experimentalismo, como hemos tratado de demostrar, tiende más bien a ser un epígono, no subversivo, con respecto a la tradición estilística novecentista. Y, en efecto, en nuestra descripción de ese terreno común hemos tratado sobre todo de redefinir la extensión de los campos específicos, en los que los diversos neo-experimentalistas operan de acuerdo a una elección anterior a la estilística y, más o menos confusamente, ideológica: un «compromiso social», como se suele decir, o de alguna manera expandido sentimentalmente con respecto a la «vida de relación», predominante en los neorrealistas, y un espíritu, aunque no confesionalmente religioso, predominante en los post-herméticos. A estos se debe agregar un grupo exiguo de «experimentadores» puros, predeterminados, cercanos por lo tanto, en la pasión lingüística preconstituida de su psicología, a la creación, si no propiamente innovadora, al menos subversiva y anárquica. Sólo la «descripción» de estos últimos podía ser entonces identificada, en parte, como una auto-descripción. No por casualidad, con el jovencísimo Ferretti, en el grupo —al menos en sus orígenes— incluíamos a Leonetti e, implícitamente, a nosotros mismos. Para probar lo que decimos, véanse los

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

textos antologizados. Dentro de la común definición de neo-experimentalismo, adviértase la diversidad de líneas: el novecentismo de Arbasino, Sanguineti y Pagliarani, que refracta el orden en el que se había organizado la experiencia de Eliot y Pound, renovando la mecánica de los post-montalianos con un epigonismo enérgico; el «compromiso» de Rondi y Diacono, el primero en una línea de conformismo católico sociológicamente herético, el segundo en una línea de conformismo marxista conmocionado por el desorden de la existencia; y finalmente, el experimentalismo puro de Ferretti, expresión necesaria de una angustia que no tiene otro desahogo que la anarquía estilística.

El neo-experimentalismo, por lo tanto, no es más que una denominación útil para definir un tipo de experimentación, en especial aquella que quizás con un esfuerzo historiográfico prematuro, nos parece que corresponde a estos últimos diez años de historia de la literatura, y que todavía condiciona el presente. Hemos visto de qué modo este neo-experimentalismo implica una aceptación de las normas estilísticas precedentes: voluntariamente en los post-herméticos, involuntariamente en los neorrealistas. Los primeros al ejercer sobre aquellas normas una especie de adaptación a la novedad y a la mayor libertad de su pasión; los segundos adoptando aquellas normas para expresar contenidos sólo aparentemente nuevos, en cuanto al tono, himnico, profético, fraternizante, etc., permanecen en un fondo lírico-religioso, no expresan una renovación de ideas salvo de un modo genérico e intuitivo y, por lo tanto, no puede dejar de reasumir rasgos estilísticos del novecentismo superado.

Más allá de este experimentalismo históricamente actual, como tradición reciente y persistente del novecentismo (y a este punto no tememos más el tono programático y exhortativo de quien enuncia las intenciones de su propio trabajo) se presenta, con una violencia que trasciende el ámbito literario, la necesidad de un verdadero y propio experimentalismo, no sólo gradual e íntimo, anclado en una experiencia interior, no sólo vuelto hacia sí mismo, o a la propia pasión inexpressada, sino hacia nuestra misma historia.

Ahora bien, ha habido un período de nuestra historia en el cual la única libertad que quedaba parecía ser la libertad estilística, lo que implicaba pasividad en el frente externo y actividad en el frente interno. Pero no podría tratarse más que de una libertad ilusoria si, en realidad, la involución antidemocrática fascista era un efecto de la misma decadencia de la ideología burguesa, liberal y romántica, que había llevado a la involución literaria de una búsqueda estilística autónoma, de un formalismo únicamente imbuido sólo de conciencia estética. La elusividad, vía típica de resistencia pasiva ante las coacciones de la realidad, asumía así las formas de la totalidad estilística, clasicista, con construcciones subordinadas, con una gramaticalidad exasperada, «ordenada desde arriba», hasta con respecto a las más superficiales y ya convencionales connotaciones semánticas. Y lo mismo se puede decir con respecto a las experiencias literarias opositoras que, entre nosotros, tienen como punto de partida al Pascoli pregramatical y realista, cuyo esfuerzo lingüístico era un ensanchamiento léxico más que un cambio estilístico.

La Pecera

Sin embargo, esta serie de rasgos, formados por partenogénesis en los primeros años del siglo, daba a quien iniciara su aprendizaje entre los años '30 y '40 —y, en parte, aún hoy— el sentido de una extrema libertad estilística: una lengua fundamentalmente selecta y exquisita, clasicista en sustancia, con derivaciones sin embargo, de connotaciones semánticas, de *pastiche*, de pregramaticalidad pseudo-realista. Pero eran audacias convalidadas y, en verdad, no había invención, por más escandalosa y anormal que fuera, que no estuviera prevista. El inventor, en suma, como en toda fase de «cristalización», en un cierto momento se había individualizado y vuelto consciente de una suerte de especialización, que se mezclaba casi de un modo habitual a su misma inspiración y, a su vez, tenía como objeto inmediato la poesía, la poesía pura. El salto entre esa lengua que era totalmente invención *a priori*, «lengua para la poesía», y la lengua instrumental, era incolmable. Por eso se deducía una identificación entre lo poético y lo ilógico, entre lo poético y lo absoluto: el poetizar era un acto místico, irracional y exquisito. Por lo tanto, como en toda comunión estrictamente jergal, la invención no era nunca una innovación, lo desusado se reinsertaba siempre y de cualquier modo en la norma.

Repetimos, en semejante tipo de trabajo, no se podía dejar de tener la conciencia, embriagadora, de ser extremadamente libres, casi como si no hubiera un límite para la cadena de las invenciones. Era incluso posible inventar un sistema lingüístico completo, una lengua privada (según el ejemplo de Mallarmé) encontrándola, quizás ya materialmente lista, y con qué esplendor, en el dialecto (según el ejemplo, *in nuce*, de Pascoli).

Pero en aquella libertad no había ni elección, ni sufrimiento. Y era capaz de incidir en la creación hacia una sola dirección, la interior: y en esto la coacción de aquella libertad era rigurosa. No había ni una fisura para lograr siquiera concebir una orientación diversa. Toda la lengua —quizás por primera vez en la historia de la literatura italiana— estaba en sincronía, en sus diversos géneros: la cristalización lingüística era perfecta. Sólo que la sincronía entre prosa y poesía se había logrado llevando toda la lengua al nivel de la poesía, y la prosa ya no tenía posibilidad de existencia. Ni siquiera aquella prosa que fuera un «momento» de la poesía. La historia ya no existía, y el mundo interior era, en definitiva, una prisión. Dentro de esta norma estilística que preveía también —mejor aún, sobre todo— la libertad estilística, no había por lo tanto solución de continuidad para las invenciones: era cómodo, oportuno, fértil, quedarse allí, con la garantía, según la frase de D'Annunzio citada por Contini (a propósito del Carducci boloñés estilista de glosas) de que el «estilo» posee una inefable, interna y «resistente virtud vital» propia.

No obstante hemos renunciado a esto. La misma pasión que nos había hecho adoptar con violencia facciosa e ingenua las normas estilísticas que imponían libres experimentaciones inventivas, nos hace ahora adoptar una problemática moral, por la cual el mundo que había sido antes pura fuente de sensaciones expresadas a través de una racionante y exquisita irracionalidad, se ha convertido ahora en objeto de conocimiento, si no filosófica, al menos ideológica: e

impone, por lo tanto, experimentaciones estilísticas radicalmente nuevas. Con esto se entiende que hemos salido de una posición segura, cuya ambición de absoluto, de *dérèglement* garantizado, se reintegraba de algún modo en la historia, aunque más no sea por inercia: y hemos arriesgado teniendo en cuenta todas las contingencias y las vulgaridades que la lucha por la expresión de un mundo actual y problemático puede arrastrar consigo.

Entonces, pese a esta renuncia a la seguridad de un mundo estilísticamente maduro, refinado e incluso dramático —en la interioridad del alma— (y del cual, por otra parte, no podemos dejar de ser usufructuarios), ninguna de las ideologías «oficiales» a través de las cuales se puede interpretar la «vida de relación» y, quizás, ponerla en contacto con la vida interior, nos domina. Es una independencia que cuesta terriblemente caro, en cuanto queramos, como se suele decir, *haber elegido*. La base laica y crociana, adquirida por medio de una lucha violenta contra lo irracional y lo dogmático que persisten en toda naturaleza herida y presa fácil de la angustia, no es sino una base para futuros arrepentimientos, recaídas, exaltaciones. La adopción de la filosofía marxista se debe en origen a un ímpetu sentimental y moralista, y es, por lo tanto, permeable continuamente al resurgir del espíritu religioso y, naturalmente, católico, que ella presupone etc., etc.

En el «experimentar» que reconocemos entonces como nuestro (y que nos diferencia del actual neo-experimentalismo) persiste una instancia contradictoria o negativa. Es decir, una actitud ambigua, problemática y dramática, que coincide con aquella independencia ideológica a la que se hacía mención, que requiere un continuo, doloroso esfuerzo por mantenerse a la altura del presente no poseído ideológicamente, como en el caso de un católico, un comunista o un liberal: y esto, además, implica una cierta gratuidad de este experimentar, un cierto exceso, de todos modos: la actitud experimentalista superviviente.

Pero en este punto incide también una instancia positiva, es decir, la identificación del experimentar con el inventar, con la anexa oposición crítica e ideológica a las normas precedentes, o sea, una operación cultural (véanse los diversos *Análisis* de A. Romano) que precede idealmente al obrar poético.

De todo esto se pueden deducir dos corolarios que han marcado en mayor medida nuestro discurso:

1) También el estilo es una forma de posesión o, como suele decir la terminología marxista, un privilegio, con la típica falta de conciencia del hecho que caracteriza toda posesión o privilegio material adquirido por pertenecer a una clase dominante (en este caso dominante ideológicamente, a través de sus filosofías, desde la revolución francesa al historicismo, y por lo que nos corresponde en mayor medida, el irracionalismo, que es el aspecto literario exquisito, de aquella falta de conciencia o reflexión del propio privilegio cultural y estilístico).

2) Ya que, en el inconsciente heredero de las normas sociales, filosóficas o estilísticas, el mundo se había reducido a ser objeto de poesía y, por lo tanto, de una aparentemente ilimitada libertad lingüística, está claro que después de la

crisis, y de la renuncia a aquel mundo completo y cerrado—conquistador hasta el infinito, sólo en la interioridad—la lengua que había sido *llevada toda al nivel de la poesía*, tiende a ser *rebajada toda al nivel de la prosa*, es decir, de lo racional, de lo lógico, de lo histórico, que implica una búsqueda estilística exactamente opuesta a la precedente.

Como consecuencia de lo dicho deriva una reasunción, probablemente imprevista, de modos estilísticos pre-novecentistas, o tradicionales en el sentido corriente del término, en cuanto reintegrados ya naturalmente en los confines del lenguaje racional, lógico, histórico, incluso instrumental.

Tales modos estilísticos tradicionales se convierten en medios de un experimentar que para la conciencia ideológica es, en cambio, absolutamente, anti-tradicionalista, de modo tal que pone en discusión, con violencia, por definición, la estructura y la superestructura del estado, y condena, con un acto probablemente tendencioso y pasional, la tradición que, desde el Renacimiento a la Contrarreforma, al Romanticismo, ha acompañado la involución social y política, hasta el fascismo y la situación actual. (Véase la polémica anti-petrarquista que atraviesa toda la elaboración cultural de *Officina*. Y, a propósito de la readopción natural de cierto lenguaje tradicional individualizado en los «géneros», véase una aguda nota de E. Pagliarani en *Ragionamenti*, n. 9).

Por lo tanto, los componentes que es posible individualizar en nuestra actitud ideológica (no encontramos otra definición, por ahora, a nuestra actividad poética) pueden parecer contradictorios y casi de cualidad diversa: actitudes concentradas y superpuestas, exigencias nuevas sobre pasiones sobrevivientes. Estratificación que no negamos, pero:

1) El espíritu filológico que llega a nosotros a través de la lección continiana, si bien reducido en nuestro caso a pura y violenta aspiración, casi a inspiración (¿no se podría agregar, en efecto, nuestro trabajo—nuestra antología de la poesía popular, los estudios bibliográficos de Leonetti, los cuentos eruditos de los «tiempos del Rey Gioacchino» de Roversi— como apéndice del «estilismo de los glosadores emilianos» de los que habla, justamente, Contini a propósito de Carducci?), ese espíritu filológico, por lo tanto, que se formó antes de la crisis, antes del '45, era una exigencia poética de claridad científica, una ilógica e inquieta presunción de lógica: flotaba entonces, en efecto, sobre una cultura poseída como un bien hereditario, como un derecho, como hemos dicho antes. Que ahora persista, siempre bajo el signo de la espléndida inteligencia continiana, es un hecho sólo aparentemente monótono: en realidad, aquel espíritu filológico se convierte ahora en instrumento de una cultura diversa, perdiendo gradualmente sus (ay, estupendas) sugerencias, y haciéndose portavoz de este espíritu lógico e historiográfico del cual había sido sucedáneo en los años desesperados de la primera formación. Su finalidad, como ya hemos escrito otra vez en esta revista, es la de abolir desde el origen toda forma de «posicionalismo», con una verificación continua, con una lucha constante contra la tendencia facciosa latente: haciendo que «el periscopio se adapte constante-

mente al horizonte» y no al revés.

2) Este mismo espíritu filológico preside, por lo tanto, también a la actitud política, a la difícil, dolorosa e incluso humillante actitud de independencia, que no puede aceptar ninguna forma histórica y práctica de ideología, y que al mismo tiempo sufre, como de un remordimiento, de un oscuro e irracional trauma moral, por exclusión de toda praxis o, en general, de la acción. No por nada, por sobre el amado y odiado Croce, por sobre Gobetti, por sobre cualquier otro, domina en nuestra vida política el espíritu de Gramsci: del Gramsci «encarcelado», tanto más libre cuanto más segregado del mundo, fuera del mundo, en una situación, pese a su gusto, leopardiana, reducido a puro y heroico pensamiento.

3) Por lo tanto, el experimentalismo estilístico, que no puede dejar de caracterizarnos, no tiene nada que ver con el experimentalismo novecentista—inocua búsqueda a priori de novedades convalidadas—sino, persistiendo en aquel poco de filológico, de científico o, en general, de consciente que la búsqueda «no poética» paralela no puede dejar de aportar, presupone el mismo una lucha innovadora no en el estilo, sino en la cultura, en el espíritu. La libertad de indagación que el mismo requiere consiste sobre todo en la conciencia que el estilo, en cuanto fin y objeto de vocación, no es un privilegio de clase: y que, por lo tanto, como toda libertad, es infinitamente dolorosa, incierta, sin garantías, angustiante. Nos defendamos de todo misticismo, y por lo tanto, también de ese coraje por el coraje mismo, del pensamiento estoico: pero sepamos que, al final, la serie de experimentaciones resultará un camino de amor, amor físico y sentimental por los fenómenos del mundo, y amor intelectual por su espíritu, la historia: que nos hará estar siempre «con el sentimiento, en el punto en el que el mundo se renueva».

(1957)

Nota: Este texto fue publicado originariamente en la revista «Officina» n° 9-10, junio de 1957, después incluido por P.P. Pasolini en su libro *Passione e ideologia*. Garzanti. Milán, 1960.



PIER PAOLO PASOLINI

Traducción de Esteban Nicotra

Corría en el crepúsculo fangoso

Corría en el crepúsculo fangoso,
detrás de grúas torcidas, de andamios
mudos, por barrios impregnados
con el olor del herrumbre y de harapos
asoleados, que dentro de una costra
de tierra, entre casuchas de latones,
desaguaderos, alzaban sus paredes
nuevas y ya arruinadas contra un fondo
de lívida ciudad.

Sobre el asfalto
derruido, entre penachos de pastizales acres
de excrementos y baldíos de barro
negro —que la lluvia excavaba
con tibiezas infectas— las enormes
filas de ciclistas, los quejumbrosos
camiones de madera, se perdían
cada tanto, por centros de suburbios
donde ya algún bar mostraba círculos
de blancas luces, y bajo la lisa
pared de una iglesia se desesperaban,
viciosos, los muchachos.

En torno a rascacielos
populares, ya viejos, los marchitos
huertos y fábricas erizadas de grúas
se estancaban en un febril silencio;
pero un poco más allá del centro iluminado,
a un costado de aquel silencio, azul
una calle asfaltada parecía
inmersa en una vida sin memoria,
tan intensa como antigua. Aunque raros,

brillaban los focos de una agria luz
y las ventanas todavía abiertas,
blancas de telas tendidas, palpitaban
íntimas de voces. En los umbrales
estaban las ancianas y con sus ropas
casi de fiesta, y límpidos, bromeaban
abrazados los muchachos, con hembras
más precoces que ellos.

Todo era humano
en esa calle, y allí estaban apiñados
los hombres en ventanas y veredas,
con sus harapos, con sus luces...

Parecía que incluso en su más íntima
y miserable habitación, el hombre
sólo acampara allí, y de otra raza fuera,
aferrado a su barrio bajo un viento
pegajoso y polvoriento y no fuera
Estado el suyo, sino una confusa
pausa.

Y aún quien pasaba y miraba
sin la urgente necesidad inocente,
buscaba, como extraño, una comunión,
al menos en la fiesta del pasar y mirar.
Sólo la vida alrededor: pero en ese mundo
muerto, para él, había un presagio de Realidad.

N.T.: Este poema que hemos traducido, «Correvo nel crepuscolo fangoso», del «grupito de viejas poesías» que el poeta había pensado titular *Poesia con letteratura*, perteneció hasta la muerte del autor a sus poesías inéditas. Fue publicado después en el volumen *Le poesie* de Garzanti en noviembre de 1975 en la sección «Poesie inedite» y luego en el segundo volumen garzantiano de sus poesías completas *Bestemmia -Tutte le poesie-*, Milán, noviembre de 1993. Pier Vincenzo Mengaldo ha escrito sobre este poema el memorable ensayo «Lectura de una poesía de Pasolini».

JOSÉ AUGUSTO SEABRA EN EL CORAZÓN DEL TEXTO

por Rodolfo Alonso

Decir de José Augusto Seabra (nacido en Vilarouco, Portugal, 1937) tan sólo que recientemente fue embajador de su país en la Argentina, sería quedarse muy corto con respecto a su rica y sintomática personalidad. Exiliado político en su juventud, después de conocer en carne propia la cárcel y hasta la tortura de la dictadura salazarista, al recuperarse la democracia con la luminosa y legendaria «revolución de los claveles» volvió a su país, donde se reintegró a la vida pública como diputado de la Asamblea Constituyente y de la Asamblea de la República, llegando a ser Ministro de Educación (1983-1984).

Poeta, ensayista, catedrático (en Oporto y en París, como profesor invitado en La Sorbona Nueva), fue embajador en la India y en Rumania, y también en la Unesco (1986-1993), donde fundó la excelente colección «Archivos» y cuyo Consejo Ejecutivo integró, por expresa decisión de sus miembros, entre 1991 y 1993.

En 1961 publicó su primer libro de poemas: *La vida toda* (Oporto), y a partir de allí dio a luz una obra lírica honda y contenida, nunca excesivamente prodigada pero con títulos tan significativos como *Tiempo táctil* (Lisboa, 1972), *El ángel* (Oporto, 1980), *Gramática griega* (Oporto, 1985), *Enlace* (en indiscernible comunión con su esposa Norma Tasca, Oporto, 1993), *Sombras de nada* (Lisboa, 1996), *Amar al Sur* (Porto Alegre, 1997), *Conspiración de la nieve* (Bucarest, 1999) u *Oxímorons* (Oporto, 2001), entre otros, y dentro de la cual para mi gusto resaltan los agudos, precisos, luminosos poemas de *Desmemoria* (Oporto, 1977). Y también los textos tan tocantes de ese entrañable «diario poético» que es *La luz de Creta* (Lisboa, 2000), la isla fundacional de la mitología y de la razón mediterránea a la cual vuelve ineludiblemente, desde hace mucho tiempo, verano tras verano.

En medio de un contexto tan rico como es el de la fecunda y dignísima poesía portuguesa, una de las muy pocas de Europa que no ha logrado ser disminuida por el posmodernismo global imperante, Seabra se permite allí —porque puede— el difícil pero fecundo camino de continuar los desafíos de Mallarmé (quien supo aludir, en un poema, a la «música del silencio», y también afirmar que «ese ritmo, cuando es perfecto, debe surgir antes de la idea que de la palabra»). En lo cual, como bien advirtió el mismo Seabra, no dejaba de coincidir Fernando Pessoa, para quien «La poesía es una música que se hace con ideas, y por eso con palabras».

Su obra también incluye numerosos ensayos, especialmente alrededor de Pessoa, que ya fue tema de la tesis para su doctorado en La Sorbona, realizada bajo la dirección de Roland Barthes. En tal sentido, se destacan entre otros su *Fernando Pessoa o el poetodrama* (editado en Brasil, 1974, y luego en París, 1988, con su propia versión francesa), su *Poética de Barthes* (Oporto, 1980) o su magistral edición crítica de *Mensaje*, el único libro que Pessoa publicó en vida, junto con sus

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

Poemas esotéricos (Madrid, col. Archivos Unesco, 1993), y *El corazón del texto*, nuevos y lúcidos ensayos pessoais (Lisboa, 1996). Y sería injusto, por lo menos, no aludir a su importante tarea de traductor, donde se destacan *Mitologías*, de Roland Barthes (1972) y el tan bienvenido *Poemas de Stéphane Mallarmé* leídos por Fernando Pessoa (Lisboa, 1998).

Hombre de una incansable actividad intelectual, dirige la excelente revista «Nuevo Renacimiento», donde se destaca tanto el rigor intelectual como el respeto por la pluralidad de las lenguas y la diversidad, frutos sin duda de la indudable, casi orgánica personalidad radicalmente democrática de José Augusto Seabra como intelectual, como ciudadano y como artista. Un ejemplo que, en los difíciles tiempos que corren, abrumados por la banalidad y la demagogia, se nos vuelve más fraternalmente contagioso.

HOMENAJE A LOS PRESOCRÁTICOS

Traducción de Rodolfo Alonso

EL APEIRON DE ANAXIMANDRO

Diste lo Ilimitado. Así trazaste
la geografía ciega del principio
del Ser abierto al tiempo de engendrarse
y corromperse siempre. Persististe
presente ante lo Mismo, recreado
de lo que es en origen, dividido
por dioses en la sombra, insaciables.

EL SOL DE HERÁCLITO

Avanzas contra el viento,
tamaño pie de hombre,
con tus dedos violentos,
tu zancada enorme,
irrumpiendo en el vientre
de la materia anónima,
estallando en el centro
del círculo de fuego:
sereno combatiente
en la lucha del logos.

La Pecera

LOS NÚMEROS DE PITÁGORAS

La proporción amaste, calculando
la armonía de lo Oculto: reuniste
dioses y números, en ese arte
oblicuo que enseñaste. Así la Pitia
oiste y al silencio te exiliaste.

LAS SANDALIAS DE EMPÉDOCLES

Arrastrabas la púrpura esquiva
en tu manto alargado de palabras
y sandalias de bronce derretías
en tus pies fatigados, como lava
escurriendo en la tierra constelada
donde cuatro elementos se fundían.

LA PALOMA DE ARQUITAS

Descubriste del cubo la armoniosa
música en que mediste intervalos,
montando la mecánica ingeniosa y
celestes en la paloma que soltaste
libre de gravedad donde reposa
el movimiento. Y casi calculaste
el vuelo imaginario y luminoso.

LAS CABALLAS DE PARMÉNIDES

Del Ser no concebías lo que no
fuese el ser en sí mismo, tan redondo
e inmóvil, como esfera y razón.

Dejándote arrastrar sólo hacia donde
las caballas giraban. ¿Ni en tal caso
hacendón? ~~hacendón?~~

LOS DIENTES DE ZENÓN

¿Con qué dientes mordiste, oh Eleata,
la oreja del tirano, cuando ignaro
te humillaba y la lengua recortaste,
si sabías con arte manejar
tu flecha tan fija y afilada
moviéndose en el aire envenado
donde el Ser sólo es estar adonde está?

LA MIEL DE DEMÓCRITO

Seguiste el movimiento de los átomos
danzando turbulento en el vacío.
Y te arqueaste a la fuerza del deseo
que engendra el cuerpo en otro divisible.
Mas no gozaste otra cosa que la miel
diluída en el alma hasta la muerte.

LA PIEDRA DE ANAXÁGORAS

Una piedra cayendo te perdió
entre muerte y exilio. Mas sabías
que está todo en todo y el Intelecto
ordenaba lo que en él se movía
y separaba, único y discreto
como el sol abrasado que caía
apedreándote con furor celeste.

THE WANDERER

Traducción de Fernando Scelzo

El investigador del inglés antiguo (...) está obligado a trabajar a menudo por conjetura, hasta que algún otro adivine mejor, y quede agradecido por un ocasional rayo de luz.

Durante el siglo V d.C., los ataques de los diferentes pueblos germánicos a las Islas Británicas tuvieron fin, con el asentamiento definitivo de los invasores. Los anglos, jutos, frisios, sajones, y otros, impusieron sus costumbres, su lengua y sus historias, a las distintas tribus celtas y bretonas, olvidadas por el casi aniquilado imperio Romano. Al asentarse los distintos pueblos invasores, unificaron parcialmente sus costumbres y sus lenguas. A pesar de su carácter 'barbaro', estos pueblos poseían una destacable literatura, compuesta principalmente de elegías y épicas, que reflejaban sus costumbres de pueblos guerreros; los temas incluían además la tristeza del destierro, el temor y la fascinación por el mar, y el paso del tiempo sobre el mundo y sus habitantes.

Borges inicia su descripción de las elegías anglosajonas con *El Vagabundo*, a la que describe como la «más famosa, ya que no la más admirable»². Este poema es el ejemplo por excelencia del lamento elegíaco anglosajón. El poeta se lamenta por su soledad, ha perdido a su señor, añora sus compañeros y su mundo, que poco a poco va dando muestras de desgaste. En su exilio, el vagabundo va encontrando consuelo: la nobleza del guerrero está en soportar sus penas mientras busca un nuevo hogar, aceptando lo transitorio del mundo, la naturaleza del destino, y el consuelo del mundo celestial. A medida que el poeta transita los caminos del destierro, recorre las diferentes etapas de su búsqueda, tanto interna como externa. Medita sobre la situación del desterrado vagabundo, sueña con su antiguo hogar y despierta de tal ilusión, comprende la naturaleza del destino y acepta la pérdida del pasado. Tras aceptar la transitoriedad de la vida, encuentra consuelo en la meditación, la sabiduría, y en la plegaria.

Uno de los elementos importantes del poema es el recurso del *ubi sunt*, donde el exiliado se pregunta dónde habrán ido el caballo y el jinete, el noble señor, las salas de los banquetes. Es de vital importancia además el concepto del destino, que toma diferentes significados a lo largo del poema: el destino fijo, como fuerza movilizadora del mundo; el destino elegible, como fin glorioso del guerrero. Como en muchos poemas anglosajones, *El Vagabundo* concluye con un 'agregado' cristiano – también presente al comienzo, en este poema – de los monjes copistas, donde se interpolan las ideas sobre el Hacedor, y el consuelo del 'Padre en los cielos'.

El Vagabundo hace excelente uso de imágenes para transmitir el estado de soledad, destierro y melancolía. El mar, las tormentas de nieve y granizo, las

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

olas vagabundas, las fantasmales gaviotas contrastan con los antiguos festines en hogares de hidromiel, los tesoros del señor, los guerreros hermanos, las sangrientas batallas. Los *kenningar* utilizados describen: el corazón (el 'cofre del pecho', 'la caja de tesoros'), al señor ('dador de tesoros', 'generoso con el oro', 'amigo del oro'), entre otros.

Estructuralmente, el poema consta de 115 versos, sin división de estrofas; cada verso presenta cuatro acentos, con cesura entre medio. En la mayoría de las líneas se aprecia aliteración consonántica, aunque a veces es posible encontrar aliteración vocálica (cualquier vocal acentuada). En general dos consonantes acentuadas aliteran con la primera acentuada luego de la cesura, pero esto no es un patrón rígido. También se aprecian aliteraciones por pares – el primer acento con el segundo, y el tercero con el cuarto; o el primero con el tercero y el segundo con el cuarto –, aliteración de sólo dos acentos, y otras variaciones. Esta elegía es también rica en recursos estructurales. No faltan reiteraciones, paráfrasis, paralelismos, anáforas, y polisíndeton, además de los ya mencionados *kenningar*.

El vagabundo es conservado en el *Exeter Book*, o Códice Exeter, donado a la biblioteca de la Catedral de Exeter por su primer obispo, Leofric, poco antes de su muerte. Este manuscrito es considerado la mayor colección sobreviviente de poesía anglosajona. Con excepción de *Beowulf*, la mayoría de los poemas épicos y alegorías cristianas se encuentran en este MS. También se destacan una colección de cientos de acertijos o adivinanzas, una versión en verso del Padre-nuestro, dos poemas en los que el *yo lírico* es una mujer, y dos poemas anglosajones únicos: *Deor*, ya mencionado, que posee un estribillo, y *The Riming Poem*, que posee rima.

En el manuscrito original, no existe una clara división entre cada verso, poema, ni título alguno. Los nombres usados actualmente corresponden a la convención creada por los editores modernos. La división y titulado de cada obra se dio inicialmente por Benjamín Torpe, en 1842. La división definitiva pertenece a Krapp y Dobbie, en 1936. Si bien el escrito data del año 975 d.C., la composición original de *El Vagabundo* es de una época anterior, aunque su fecha exacta no ha podido determinarse. La edición más comúnmente usada de este poema, editada en anglosajón ('intermedio') pertenece a *Seven Old English Poems (Siete poemas del inglés antiguo)*, de John C. Pope, publicada en 1981.

La lectura de los relatos anglosajones requiere traducción y adaptación desde un primer momento. Los textos de los manuscritos deben ser reeditados en grafías modernas, así como también capitalización, puntuación, separaciones de párrafos y palabras, etc. Las convenciones de los escribas no sólo eran distintas a las nuestras, sino además, inconsistentes, a veces con errores y mal interpretaciones³, aún en el mismo texto. Pasadas las dificultades para acercarse al texto original, el traductor deberá entrar en la fase más difícil, antes de la traducción propiamente dicha, que definirá su trabajo a seguir. ¿Se pretende hacer una traducción literal, palabra por palabra, o un nuevo texto paralelo al original, en la nueva lengua? ¿será una traducción en prosa o en verso? ¿se mantendrá la sintaxis original como hipérbaton, o se adaptará a la sintaxis

La Pecera

castellana? ¿se buscará mantener algún tipo de recurso estilístico del original, como la métrica o la aliteración? Estas y otras preguntas son los primeros problemas a resolver antes de empezar. Para esta traducción de *El Vagabundo* he elegido hacer una versión en verso, tratando de acercarme al original lo más posible, sin que el poema deje de tener sentido en la lengua española. Así, los cortes de verso y la sintaxis se han mantenido dentro de lo posible: la 'traición' al texto original, siempre que la hubiera, ha sido a favor del producto final como un nuevo poema. Aunque *mantener* la aliteración de cada verso es una tarea absurda, debido a la gran diferencia entre el vocabulario de ambas lenguas, he tratado de mantener cierta recurrencia de consonantes, en la medida de lo posible. Esto ha significado a veces, al momento de traducir, preferir una palabra o una estructura a otra en función de lograr un efecto sonoro.

La elección del vocabulario ha regido los mismos principios. Aquellos vocablos anglosajones que admiten múltiples significados han sido traducidos lo más fielmente según la interpretación del poema, el efecto sonoro a lograr, las restricciones métricas, etc., tratando de lograr un equilibrio entre la forma a seguir y el sentido y belleza del poema original. Tal como señalara Tolkien⁵ para la traducción de *Beowulf*, aunque en menor medida, se presenta un problema al intentar traducir ciertos términos anglosajones para los cuales la lengua poseía un rico sistema de sinónimos y construcciones relacionadas. Por ejemplo, la palabra anglosajona *hyge* puede ser traducida como 'corazón', 'mente', 'pensamiento', 'espíritu', 'coraje', 'alma'. De manera similar *ferð* expresa las ideas 'alma', 'espíritu', 'mente' en el sentido de 'vida'; *sefa* expresa 'entendimiento, comprensión' a la vez que 'mente', 'corazón', 'espíritu'. También *môd* (inglés moderno *mood* 'humor, ánimo') expresa estas ideas, indicando además 'disposición', 'parte interior del hombre'. *Breost* (ingl. *breast*, pecho), literalmente 'pecho', expresa *naturalmente* 'corazón', 'mente'. Esto se debe a que el anglosajón presenta gran flexibilidad para adaptar palabras a nuevos usos. Por medio de sufijos y prefijos es posible crear nuevas palabras o matices: un adjetivo podía con facilidad transformarse en sustantivo e incluso, en verbo. Asimismo, podían crearse nuevos términos que intensificaran la idea de los originales. Si, como ya vimos, *môd* y *sefa* expresaban ideas similares, la unión de ambas daba una idea más profunda de ambos términos, significando 'mente', 'comprensión', 'entendimiento'. La acuñación de nuevas ideas también era posible a través de este método de una manera simple y directa: añadiendo a *môd* las palabras para amor, cuidado y preocupación se obtenían *môdlufu* (cariño, afecto) y *môdcaru* (pena).

Una de las dificultades más comunes para la traducción de este tipo de poesía es el de las palabras compuestas⁷ y *kenningar*. «Resulta obvio que el traductor que se las tenga que ver con estas palabras dudará entre nombrar simplemente el objeto que se aluda [...] o resolver la combinación por medio de una frase. En el primer caso, conserva el carácter del compacto del original, pero pierde su color; en el segundo, conserva el colorido, pero incluso aunque no lo falsifique o lo exagere, relaja y debilita la textura.»⁶ Muchas veces, la elección del segundo camino se vuelve aún más problemática en castellano que en inglés. Esta última lengua permite naturalmente palabras compuestas, que

muchas veces se asimilan a las utilizadas en anglosajón. El clásico *kenning* *swanrad* es en inglés «swam-road», mientras que en castellano es necesaria la estructura 'la senda del cisne', versión inclusive de la traducción literal 'el camino del cisne'. Existe además otro problema que Tolkien pasa por alto: salvo quizás para el entendido, algunos *kenningar* no resultan tan transparentes o evidentes para nosotros en su significado. Y muchas veces es necesaria una glosa, en cuyo caso el colorido poético puede atentar contra el entendimiento directo del poema. Incluso en los diccionarios algunos *kenningar* aparecen ya traducidos, perdiendo todo sentido poético a favor de la claridad en la traducción. Las versiones modernas varían en su preferencia de cómo traducir los *kenningar*. Algunas traducciones, tanto del *Vagabundo*, como de otros poemas anglosajones prefieren, en general, nombrar el objeto referido a traducir por medio de una frase similar, al no contar con las ventajas del idioma inglés en este caso. Para la presente versión, he decidido la paráfrasis por medio de una frase que se acerque tanto al sentido como a la forma original; prefiriendo la imagen poética a la brevedad textual.

La presente versión se ha realizado siguiendo como modelo la traducción al inglés moderno en verso de Jonathan A. Glenn – a mi gusto la más equilibrada entre 'versión moderna' y 'traducción literal'. He tratado de no perder de vista el original anglosajón, dentro de mis habilidades y limitaciones, ayudado de un diccionario de anglosajón y de glosas electrónicas al poema. También la conocida versión en prosa de E. T. Donaldson ha sido de gran utilidad, así como otras versiones electrónicas más 'literales'. La única versión al castellano que he podido consultar – además de los fragmentos en la obra de Borges sobre las literaturas germánicas – ha sido la traducción en prosa de Jaime Rest.⁷

Quizás como mera curiosidad, este poema será de interés para el lector familiarizado con la obra de J. R. R. Tolkien por ser éste uno de las tantas fuentes directas del escritor. En *El Vagabundo*, el mundo es llamado *middan-gearð* «tierra media», la 'morada intermedia'. El término, utilizado por Tolkien para dar nombre al mundo de *El Señor de los Anillos*, no es propio de este poema ni de la lengua anglosajona⁸; aparece también en el poema *Cristo* del poeta anglosajón Cynewulf. Son, en cambio, las líneas 91-4 las más importantes en este caso – no sólo por introducir el tópico *ubi sunt* – ya que en *El Señor de los Anillos*, «Las dos torres», uno de los personajes principales, Aragorn, «pronuncia el verso *¿Dónde están ahora el caballo y el caballero?*» cuyo origen son los versos citados del poema anglosajón.⁹

La relación entre el poema y el relato de Tolkien se fue desintegrando con las diferentes reescrituras de su novela, pero su mención no deja de tener importancia acá. Dice un crítico, sobre éste y otros préstamos del escritor a la literatura anglosajona, que «Tolkien estaba tratando de ir *más allá* de la traducción, de 'reconstruir'». ¹⁰ Y a la hora de traducir este poema, ¿a qué otra cosa mejor podemos aspirar?

Notas.

¹ Sweet, Henry. *The Student's Dictionary of Anglo-Saxon*. Reino Unido: OUP, 1896. pp. vii (trad. mía)

² Borges, J.L. *Literaturas Germánicas Medievales*, Buenos Aires: Emequé, 1996. p.38.

«La gran dificultad con la lexicografía Anglo-sajona es que para nuestro material tenemos que basarnos únicamente en un limitado número de descuidados y comúnmente mal editados manuscritos – no hay ninguna larga serie de críticos, gramáticos y lexicógrafos para ayudarnos.» Sweet, *op cit.* (trad. mía)

³ Tolkien, J.R.R. *LOS MOUNSTROS Y LOS CRÍTICOS y otros ensayos*. Ed. Christopher Tolkien. España: Minotauro, 1998.

⁴ Diferencio acá los *kenningar*, que son sustantivos, de las palabras compuestas o compuestos descriptivos adjetivos (y algunos sustantivos) como por ejemplo *modcearig* 'triste' (lit. dolido de espíritu).

⁵ Tolkien, *op cit.* p. 77

⁶ Jonathan A. Glenn (University of Central Arkansa) <http://faculty.uca.edu/~jona/texts/wanderer.htm>. La versión de 'canónica' versión de Donaldson se encuentra en la *Norton Anthology of English Literature*; la de Jaime Rest pertenece a *Poesía Medieval Inglesa*. Buenos Aires: Centro editor de América latina, 1970. Una muy útil traducción textual se puede encontrar en www.anglo-saxons.net; y otras cuatro diferentes versiones (todas en inglés), además de un completísimo glosario en <http://research.uvsc.edu/mcdonald/wanderweb/> (*The Wanderer Project*)

⁷ El *Middgard* en la literatura nórdica.

⁸ Tolkien, Christopher. *La traición de Isengard*. Minotauro: España 1994. p. 521. En la nota al texto citado (p. 528) Christopher Tolkien aclara: «un eco del poema en Inglés Antiguo conocido como *The Wanderer*, línea 92: *Hæwr cwom mearg? Hæwr cwom mago?*». El *rohitrco*, lengua ficticia del mundo de Tolkien en la que canta Aragorn, fue construido en base al anglosajón.

⁹ Shippey, T. A. *El Camino a la Tierra Media*. España: Minotauro, 1999. p. 154.



EL VAGABUNDO

El hombre solitario a menudo ruega misericordia, 1
la gracia del Creador; aunque desolado,
por sendas marinas mucho tiempo deba
agitar con sus manos el mar congelado,
poner pie en los caminos del destierro. Fijo está su destino. 5
Así habló el que vaga por la tierra, lamentando penurias, 5
cruelles matanzas, la caída de los seres queridos:
Seguido debo, solo ante cada amanecer,
lamentar mi suerte. Entre los vivos
ninguno queda ahora, a quien me atreva
el alma descubrir entera. 10
Sé que bien es cierto: está en la nobleza
del hombre sujetar con firmeza su espíritu,
cuidar *el tesoro de su pecho*, creer en lo que quiera.
Nunca la mente abrumada soporta su destino,
ni el corazón agobiado consigue ayudar. 15
Así, quien busca renombre a menudo retiene
la melancolía en *el cofre de su pecho*.
Así, a menudo deshecho por problemas, privado
del hogar, lejos de nobles parientes,
mi corazón debí sujetar con cadenas,
desde que la tierra al *generoso con el oro* sumiera
hace tiempo en la oscuridad, y yo, deshecho
desde entonces, loco, desolado por el frío,
sobre las vagabundas olas, me lancé en busca de un palacio,
buscando un *dador de tesoros*, donde tarde o temprano 25
pudiera encontrar en salas de hidromiel quien
de los míos supiera, o consuelo me ofreciera
como amigo, y me rescatara con su alegría. Sabe
quien la prueba, qué cruel es la pena, qué amarga
compañera, para aquel que pocos amados posee. 30
Los caminos del exilio lo reclaman, sin oro entretejido,
helada la *caja del alma*, sin frutos de la tierra.
Recuerda él los palacios de guerreros y el recibir tesoros,
cómo en su juventud, *el generoso con el oro*
lo acercó al festín. ¡La alegría ha desaparecido! 35
Sabe así, quién debe dejar de lado
toda enseñanza de su amado señor,
cuando pena y ensueño al unísono
al deshecho y solitario vagabundo a menudo atan.



Se imagina entonces que su señor 40
 lo abraza y besa, y en su regazo yacen
 mano y frente, como otras veces en días
 de antaño disfrutara los regalos del trono.
 Cuando el hombre desterrado una vez más
 despierta, ve ante sí leonadas olas, 45
 gaviotas en baño, sus plumas extendidas,
 la escarcha y la nieve en granizo fundidas.
 Profundas se vuelven del corazón sus heridas,
 dolor lo dulce – la pena renace
 con la memoria de los amigos poblando su mente; 50
 con gozo los saluda, ansioso contempla
 a sus compañeros en armas. ¡Una vez más, se alejan sobre las aguas!
 Navegantes espíritus que ya no traen
 voces ni viejas canciones. Vuelve la preocupación
 al que frecuentemente envía, infortunado, 55
 sobre la atadura de las olas, su pensamiento.
 E ignoro entonces porqué mi espíritu,
 no se ensombrece cuando contemplo la vida
 de nobles guerreros en este mundo;
 cómo abandonan los aposentos, 60
 magníficos señores. Así, esta Tierra Media,
 un poco cada día, se derrumba y cae.
 Ningún hombre puede decirse entendido hasta tener
 su ración de inviernos en este mundo. El sabio debe ser paciente,
 ni colérico ni impulsivo al actuar o al hablar, 65
 ni muy débil en combate, ni muy imprudente,
 ni muy temeroso ni muy tranquilo, ni muy ávido de riquezas,
 ni de alabanzas propias, hasta que logre una clara visión.
 El guerrero deberá esperar, cuando hace un juramento,
 hasta que, decidido, con claridad vea, 70
 a dónde los pesares de su corazón desean llevarlo.
 El hombre sagaz sabrá percibir cuan fantasmal será,
 cuando todas las riquezas de este mundo sean devastadas,
 como ahora por varios rincones de esta Tierra Media,
 los muros quedan golpeados por el viento 75
 cubiertos por la escarcha, derruidos edificios.
 Se derrumban los muros de vino, el regente recae,
 de sus sueños privado; los valientes caídos todos,
 antes magníficos junto al muro. La guerra masacró a unos,
 tomados en travesía; otro por un ave fue llevado, 80
 alto por el océano; otro el lobo gris
 compartió con la muerte; otro, noble héroe



de triste rostro, en un túmulo fue enterrado.
 Destruyó así esta noble morada, el antiguo Creador
 hasta que, vacíos de las voces de sus moradores, 85
 las viejas ruinas de gigantes quedaron inertes.
 Aquel que sabio meditó sobre este recinto de piedra
 y sobre esta melancólica vida profundo piensa,
 prudente en espíritu, reteniendo en lejana memoria
 múltiples matanzas, y estas palabras pronuncia: 90
 ¿Qué habrá sido del caballo? ¿Qué del guerrero?
 ¿Qué del dador de tesoros? ¿Qué habrá sido de las salas de banquetes?
 ¿Dónde están los placeres de los salones?
 ¡Ay de la copa reluciente! ¡Ay del guerrero en su armadura!
 ¡Ay del esplendor del príncipe! Cómo este tiempo perece,
 oscuro bajo el *manto de la noche*, como si nada hubiera sido! 95
 Se alza ahora en lugar de los queridos compañeros,
 un monstruoso muro, con formas de serpientes manchado.
 Caballeros vencidos por la fuerza de lanzas de fresno
 armas hambrientas de sangre, famoso ese destino;
 y estas paredes de roca, por tormentas castigadas, 100
 nieve en continua caída, corsario del invierno
 atando la tierra; cuando la oscuridad cae,
 las sombras de la noche se cierran; desde el norte desplegadas
 duras granizadas en odio a los hombres.
 Todo este mundo terrenal con penurias cargado, 105
 la naturaleza del destino define el mundo bajo los cielos.
 ¡En él la riqueza es fugaz, en él la amistad es fugaz,
 en él el hombre es fugaz, en él la mujer es fugaz,
 todo en el marco de esta tierra se vuelve vacío!
 Así habló el prudente de espíritu, sentado solo con sus secretos. 110
 Bueno es quien mantiene su convicción, y quien su cólera nunca
 destierra de su corazón, hasta saber de antemano la cura,
 un héroe que procede con bravura. Bien habrá para aquel que busca piedad,
 consuelo del Padre en los Cielos, donde la protección nos espera.



Editorial Martín

www.editorialmartin.com

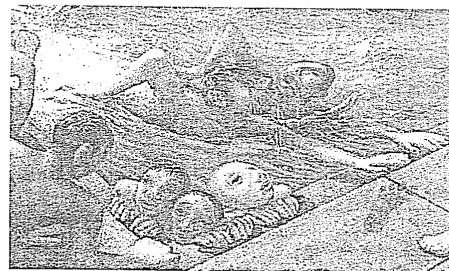
Números atrasados a la venta

LA PECERA Nro 7- Otoño 2004: Homenaje a J.O.G. - nigma de la mirada por H. Freire. - Sobre la insignificancia. Castoriadis. por Una lectura errónea: J.O. Giannuzzi por O. Picardo / Arte. - Daniel Bano / Dossier. - Literatura del Paraguay por Mario Castells / Ensayos - El eYago 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)

LA PECERA Nro 6 verano 2003: Dossier: Panorama de la poesía griega contemporánea. / TRADUCCIONES - Dirs Grünbein / CINE El Nuevo Cine Argentino. / ENSAYOS Los Papeles de Dedalus, por F. Cermelo / A propósito de H.D. (Hilda Doolittle) por D. Lagmanovich / Cela: El levitador pertinaz por R. Ramos Signes / Fijman o La Poesía en los Límites por H. Freire / La lengua de la inmigración en la literatura argentina contemporánea, por I. Magnani / El arte del coleccionista: Manuel Puig, por A. Bocchino / Alejandro Schmidt: las geografías del poeta, por C. Gazzera y M. C. Marengo - HOMENAJES Jorge Calvetti - RELATOS Un cuento de Calvetti: Romerito / Dos Cuentos de Antonio de Alcántara Machado (1901-1935) (Trad. de A. de Llano y M.I. Arizabalaga) / L'île delle lonely criaturas, por G. Blanda - POESÍA INÉDITA César Cantoni Leonardo Martínez. Esteban Nicotra. Gustavo Valle

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 Arnaldo 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. / Figuras del Tiempo, por Roberto Ferro. / Obras incompletas: El caso Bartlebooth-Perce. por Fernando Cermelo. / La nación de papel puertorriqueña por Rosario Ramos González. Tres ficciones policíacas 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.

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004



Estantería

Lengua y herida
de Antonio Gamoneda (Selección y prólogo de
Vicente Muleiro. Ed. Colihue, Bs. As. 2004)

La aparición en Argentina de *Lengua y herida* de Antonio Gamoneda (Selección y prólogo de Vicente Muleiro. Ed. Colihue, Bs. As. 2004) invita a otra manera de leer la poesía española contemporánea. Su obra huye de las convenciones generacionales que lo pudieran asimilar a los poetas del 50, y lo más extraño es que creó un lenguaje que en los años 80 lo cruzó con una nueva generación de la poesía española. Su experimentalismo seco lo fue invistiendo de una vanguardia «clásica» y finalmente lo convirtió en un bolsón de vieja novedad para la actualidad. Una de las posibles explicaciones para este rescate del pasado, tal vez consista en lo señalado por V. Muleiro, en el prólogo de esta cuidada edición: el «pensamiento musicalizado» que Gamoneda ejecuta con maestría. Pero esa música poco tiene que ver con los artilugios de un metro convencional o del lirismo. Su arquitectura se apoya en la reescritura y en las variaciones que terminan por hacer oír los ritmos con que se disuelve la experiencia y su expresión. Este español me deja la sensación de que cada uno de sus libros constituyen un único Libro. Y este Libro no termina; está en pleno desarrollo de corrección, como una vivencia de lo escrito, como una infinita vuelta a lo originariamente imaginado y rectificado. Es una idea que confiesa Mallarmé, en su conocida carta a Verlaine: aquel deseo de escribir el Libro, el libro

La Pecera

absoluto que fuera a la vez original y copia, expresión y fundamento del mundo. Sin embargo, Gamoneda sabe que «todos los signos están vacíos» y que la palabra está amenazada por la falta de sentido. Por eso puede escribir que «finalmente, purificados por el frío, somos reales en la desaparición».

Oswaldo Picardo

**La otra vida (1952-2002),
Antología de Rodolfo Alonso (Común Presencia
Editores, Bogotá, 2003, 69 pgs., con ilustraciones
del pintor Iván Rickenmann)**

Rodolfo Alonso ha cumplido sus bodas de oro con la poesía. Cincuenta años dedicados a lo improbable—capturar con palabras la belleza del mundo, la fugitiva sensación de vida— no es poca cosa. En un momento así sólo cabe el reconocimiento a la trayectoria de una larga fidelidad, cosa que con justicia ha hecho la editorial colombiana Común Presencia en 2003 al publicar la antología que nos ocupa: *La otra vida* (1952-2002). El itinerario poético de Rodolfo Alonso, que abarca la totalidad de la segunda mitad del siglo XX, se inició, como es sabido, siguiendo los pasos del neohumanismo francés liderado por René Char. Vale decir: los primeros poemas de nuestro poeta vieron la luz a la sombra de uno de los más generosos y confiados desafíos que se han hecho nunca a favor de la poesía. Ello explica, naturalmente, la contraposición absoluta que plantea el primer libro del poeta argentino desde su título mismo: *Salud o nada*. ¿Quién podía pensar, en aquella época (1952-1954), que la triunfal antítesis planteada por ese encabezamiento habría de adquirir un sesgo trágico? La apuesta del joven poeta, como es obvio, era a favor de la «salud»; se daba por sentado que la banca de la «nada» carecía de fondos para contrarrestar el fervor del grupo nucleado en torno de la revista *Poesía Buenos Aires* (Aguirre, Bayley, Espiro, Iadarola, Móbili, Roitman, Trejo, Urondo, Vanasco y el mismo Alonso). Sin embargo, como vino a demostrarlo el tiempo poco después, la «nada» estaba provista de fondos ilimitados, y redobló la apuesta a favor de sí misma. La partida se fue haciendo insostenible. De ahí, justamente, que el último libro de Rodolfo Alonso (publicado en 2003) lleve el título de *El arte de callar*.

Estamos, queda claro, frente a una parábola poética que, por lo descubierto y esperanzado de su juego, de alguna manera es ejemplar. Al darse por sentado lo que en verdad una y otra vez hay que mostrar, probar y demostrar, la poética de Alonso se vio sometida a duros contrastes en los años ulteriores a su nacimiento. Digámoslo de otra manera: al identificarse la poesía escrita con la pujante fuerza de la poesía natural de la vida naciente, el hecho literario confió su persuasividad estética a algo que estaba más allá, o más acá, de la escritura: el puro vitalismo. En parte, más que de hacer poesía a partir de la tradición de la lengua, se trataba de señalarla como carnalidad fulgurante y palpable, apenas velada por la opacidad de la rutina cotidiana. La poesía estaba ahí, al alcance de la mano; era el presente mismo, puesto en combustión por las ilusiones juveniles; bastaba abrir los ojos para cambiar el mundo. El mundo de la época, sin embargo, los fue cerrando cada vez con mayor violencia. En la medida en que ese presente se transformaba en pasado—y el futuro dejaba de

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

ser promisorio— aquellas apremiantes indicaciones líricas fueron perdiendo vigor. Consecuentemente, la fe en la poesía se transformó en desesperación por la poesía. Fe y desesperación no son términos antitéticos, sino complementarios: se alimentan y se desgastan mutuamente, y, en cierto modo, encarnan la dinámica misma del crecimiento espiritual. Tal la parábola trazada por la poesía de Rodolfo Alonso, como se hace evidente tras la lectura de *La otra vida*.

En sus comienzos, el recurso fundamental de esta palabra fue la desnudez (la claridad enunciativa, la aseveración rotunda), una palabra que se afirmaba a sí misma señalando realidades tan irrefutables como la plenitud de la sexualidad y el centelleo del sol: «la nadadora negra está de pie en la orilla / y hace jirones de pelo con el viento // la que yo amo persiste en el invierno [...] // la que yo amo está cerca de mí / nuestra fuerza es la fuerza de los hombres / está en mis venas y en mis músculos / caliente como el pan como la sangre como el vino». La poesía toma la forma de una muchacha, de *La muchacha de las Islas Canarias*. A partir de ese momento, progresivamente, la palabra va pasando de la inocencia a la experiencia: la celebración le cede el paso a la admonición. Al fin, prima una aguda conciencia de la amenaza que pende sobre la posibilidad de la poesía: «Dulce pájaro, ¿cantas / todavía, entre ruinas, / tu propia lengua viva, / tu lengua universal? // ¿No te han cambiado el siglo, / las máscaras, los cables, / las usinas, la usura? / ¿La época no ha sido / de letal artificio? / ¿No ironizas, tú, eterno, / no parodias, no mimas, / sordo cantor intenso / asediado en tu rama? // No son vientos de fronda / ni tormentas feroces: / desnudo como un hacha / el tiempo te contempla.» La poesía se repliega de la existencia a la memoria, deja de identificarse con «la vida» y da origen a *La otra vida*: a la que pudo ser, a la que tal vez será.

Ricardo H. Herrera

**Las palabras preguntan por su casa.
La poesía de Luis García Montero
de Laura Scarano, Madrid: Visor, 2004, 250 pags.**

El libro que reseño supone el encuentro de dos voces, la del poeta (Luis García Montero, último Premio de la Crítica), con su obra aún en marcha, condicionada por el futuro; y la del crítico, voz de Mar del Plata, ciudad argentina donde Laura Scarano, sola o con otras colegas (Marta Ferrari, Marcela Romano), ha llevado a cabo una admirable labor de comprensión de la poesía española contemporánea. En su visión, la obra de Montero—como ella abrevia— recoge la herencia machadiana que pasa por Otero, Hierro, González y otros: una escritura realista, que quiere influir en el cuerpo social. El objetivo de su estudio no es el análisis exhaustivo, sino «la comprensión totalizadora de un proyecto de escritura verdaderamente renovador». Laura Scarano traza tres ejes fundamentales—que originan sendos capítulos— en la poesía de García Montero: los ritos de la intimidad (el tópic amoroso), el imaginario de la Historia y la intrahistoria, y las autoficciones del yo.

En el primer capítulo—y en parco resumen— analiza el acceso a la experiencia amorosa a través de los sentidos, para indicar después los moldes discursivos empleados por el poeta: diario, carta, dedicatoria, etc.; pero el amor no se vive en abstracto, sino sujeto a un topos espacio-temporal; el espacio, siempre urbano en

La Pecera

esta poesía, con un micro-espacio de mayor relevancia, la casa; y con el tiempo imprimiendo certeza humana a la experiencia. Aunque en todos los poemarios de García Montero pueden hallarse poemas amorosos, dos son los que desarrollan enteramente el tópico: *Diario cómplice* (1987) y *Completamente viernes* (1998). Lo íntimo se hace historia en el segundo capítulo, en el que Scarano analiza - a través de libros como *Las flores del frío*, *Habitaciones separadas* y *La intimidad de la serpiente*- la Historia y las microhistorias (la intrahistoria) que configuran una poesía de contenidos políticos y sociales. No son aspectos distintos, sino maneras de pensar la realidad. Las humildes historias individuales ayudan a dar sentido a lo social; por otro lado, en los personajes de estas historias mínimas alienta la Historia, «aquello colectivo que nos identifica». Canto y cuento es el poema. Laura Scarano analiza las estrategias del poeta para contar la vida (el monólogo dramático, el collage, con diferentes préstamos intertextuales, etc.) y para cantarla, bajo el modelo de la «canción», donde el poeta conjuga tradición y modernidad.

El capítulo tercero, por fin, expone «la escenificación ficcional del yo» en la poesía de Montero. El sujeto poético se ha convertido en un eje central del pensamiento contemporáneo, bajo impulsos como los de Bajtín, Foucault, la pragmática, etc. Es, para mí, el capítulo más sugestivo y es una pena no disponer de espacio para referirse a tal densidad conceptual, propia de todo el libro de Scarano, en el que la sabiduría teórica halla el correspondiente reflejo analítico.

José Enrique Martínez

Círculo en la plaza de Maximiliano González. Editorial Martín. Mar del Plata, 2003

Cuando se lleva a cabo la publicación de un libro se enfrentan varios riesgos: la cuestión que consiste en determinar si se ha logrado romper con la prolongación incompetente del silencio privado, y que eso que se dice (los relatos en este caso) puedan llegar a tener algún valor, básicamente estético. No menos importante es la suposición del lector desavisado de catalogar como «la gran obra» a un libro, que en principio como en el fondo es todo libro, una muestra de quien ha iniciado la tarea y la búsqueda sin pausa que implica la literatura, como una de las tantas formas del conocimiento y en especial del auto-conocimiento.

Sin embargo «Círculo en la plaza», ha logrado transformarse en su propia imagen, en escritura orgánica que expresa y establece momentos, gestos mínimos, vale decir en una escritura que busca en el devenir del discurso narrativo, el oculto fulgor de lo inefable. Donde uno de los elementos recurrentes es la configuración de un lenguaje hecho de golpes y fragmentos de lo real, que no quieren ofrecer respuestas fáciles, sino preguntas inteligentes. Tensiones y fuertes conflictos, que han sobrevivido a la disolución sin tregua de tantas incertidumbres que venimos padeciendo hace ya demasiado tiempo. Así, testigo, el narrador se desplaza a lo largo de la historia con su mirada, su palabra mordaz, y el fruto de tanto insomnio se vuelca en este libro, que como un espejo deformado refracta y provoca en el lector, la impresión y la certidumbre de estar atrapados en un mundo claustrofóbico, agobiante y por momentos decididamente irracional, en el cual entramos con un sentimiento

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004

de peligro y estremecimiento, para terminar con la cabeza inclinada, de rodillas, como el personaje que ilustra la tapa (recluso en su celda ante la torre central de vigilancia, por demás elocuente). Para no mirar, sino para ser vistos y controlados: ¿el panóptico de Bentham, Foucault, 1984 de Orwell, Kafka y su infinita postergación, la visibilidad como una trampa, el hombre como objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación.?

No es casual que los espacios que elige Maximiliano González para sus relatos sean verdaderos círculos cerrados, cercos (que es otra de las acepciones de la palabra círculo, aunque este esté ubicado en medio de una plaza), manicomio, cuartel, escuela, hospital, celda, pecera, TV, prostíbulo: guardias, reclusos, conscriptos, locos, habitan o mejor dicho sobreviven en estos espacios de control. Además, este el del libro, es un mundo sin finales morales, donde incluso los lectores experimentarán la sensación de que las fronteras o los círculos, detrás de ellos se cierran y ya no podrán salir.

«En este libro los personajes deambulan ciegos por diferentes ámbitos y lugares sin dar nunca con la puerta de la prisión en la que habitan. La evolución de esas creencias los lleva, a veces, a ingresar en círculos viciosos de los que difícilmente puedan salir o a verse insólitamente expulsados de sus habituales derroteros, por una fuerza centrífuga cuyo origen desconocen. Fuera de ese ámbito en el que siempre se encuentran bajo el techo protector de su creencia, tienden a desaparecer, a morir. En los oscuros corredores por los que erran, rara vez encuentran una luz que los oriente, tantean y se debaten en laberintos que ni siquiera adivinan.»(Leemos en la contratapa)

Nada es seguro, una vez transpuesto este espacio de lectura. No es el mundo tal como creíamos conocerlo, pero resulta inquietantemente más real para nosotros que nuestra propia casa. En relatos como *El intento* o *Veranda de noche*, la atmósfera familiar se torna desconocida (siniestra). Los actos son súbitos e improvisados, y los motivos son a menudo tan inexplicables que nos hemos de conformar con aceptarlos a ojos cerrados. Sus personajes son irracionales y aparecen vivos por su misma falta de razón. Lo que a su vez nos sirve para constatar como lectores, que nuestro mundo, no era tan ordenado como creíamos. Quizás porque como dice el acápito de Juan José Saer en el relato *La mano libre*, «de todo lo que compone al hombre, lo más frágil es lo humano».

En el prólogo que escribí para el primer libro de Maximiliano González «La garganta del sapo» (allá por el año 91), hacía hincapié que como en un espejo de obsidiana los relatos provocan la impresión ilusoria de una identidad perdida. Los planos de la realidad (representado-representación) tienden a ser abolidos o se hallan más próximos a las grietas de una sociedad impregnada de inquietantes sospechas. Y que el aislamiento es la fuente primordial de fracaso en estas narraciones, y que es curiosa la forma en que este «realismo mínimo» se toca con el absurdo. Y que el centro de esa inquietud (palabra muy apropiada, también, para calificar a este nuevo libro) se llama incomunicación. Y que esta consiste en la incapacidad del lenguaje para expresar la verdad de lo humano, o en la incapacidad del hombre para expresarse a través del lenguaje y de los gestos cotidianos. Y que los personajes se habían equivocado de rumbo y navegaban a la deriva a través de esa mortal monotonía en la cual las tempestades y las calmas eran lo mismo, y que el derrumbe era inexorable. Ahora, visto con una perspectiva de más de 10 años (que serán, sin duda por lo trágico, para la mayoría de los argentinos, inolvidables), esos relatos,

La Pecera



estaban anticipando, lo que todos ya sabemos como terminó. De ahí que este nuevo libro no sea más que una prolongación y profundización de esas mismas problemáticas. Incluso, creo, *Círculo en la plaza*, es impensable sin *La garganta del sapo*. Sin embargo, en este último libro publicado de González, lo que habíamos descubierto en su primer libro se torna más patético, más urgente, más trágico (y cuando digo trágico, digo en el sentido griego, intenso).

En textos como *Fuego Lento*, *Círculo en la plaza* (que da el título al libro), El soldado del general, constatamos que la razón es andar en incesante búsquedas de razones. Un recorrido a través de distintos círculos, circuitos o cercos: concéntricos, en los primeros ocho relatos, donde los personajes que tienen un mismo centro tienden, o concurren a cerrarse aún más. Y centrífugos en los ocho restantes, donde los personajes intentan huir, alejarse de su centro conflictivo y traumático, y tienden a evadirse, a «lanzarse» fuera. Aunque más no sea para entrar en otro círculo.

Y otra vez, Maximiliano González vuelve a articular sus narraciones -como lo había hecho anteriormente- en dos partes o momentos: vuelve a estructurar el libro en dos planos: representación de la realidad/ imagen de la representación en la «Garganta del sapo». Círculos concéntricos/ círculos centrífugos, en «Círculo en la plaza». Es como si el autor se dijera a sí mismo y nos dijera: «cuanto más escribo, más veo. Y desaparezco en lo que se escribe conmigo». En «Círculo en la Plaza» de Maximiliano González dentro y fuera constituyen una dialéctica, una geometría implícita del ser y el no ser, mejor dicho una tensión, un conflicto entre el ser o el deber ser. Y donde lo abierto y lo cerrado constituyen una sutil estructura de la denegación, que al decir de Beckett (en el relato *El intento*), «Nada es más real que nada».

Relatos como *La calle ciega*, *La TV del último pabellón*, *Tousa*, *El interno anterior*, *Carnaval*, terminan siendo sólo voces, fragmentos que reflejan una realidad cuyo ritmo está hecho de un doble movimiento: separación y reunión. Pluralidad y simultaneidad (anacronismo en «Círculo en la plaza», la roma antigua y la decadente y actual plaza once). Lectura y escritura (donde la cuestión de los epígrafes y citas de José Emilio Pacheco, Juan José Saer, Samuel Beckett, Julio Cortázar, Paul Auster, Rodolfo Walsh, más el cruce con cierto cine expresionista) conforman un ensamble de fragmentos, un tejido de relaciones íntimas, un abrazo de cuerpos, montaje, sacrificio. Comunión: Un Texto.

Por último tenemos uno de los elementos funcionales más importantes del libro y que constituye un aspecto orgánico, un mínimo común denominador dentro de la obra de González, que nunca es algo decorativo, y que invariablemente aparece en muchos de sus relatos: la fotografía. Las fotos como pruebas de que algo determinado sucedió. Su registro incrimina, suministran evidencias. Son experiencias capturadas para siempre. Hacen presente lo ausente. La fotografía, y yo agregaría el cine («ese sueño implicado», esas fotos en movimiento) son para González, un antídoto y un arma eficaz contra la rutina, la mediocridad y la muerte, una ayuda visual que potencia las posibilidades de la memoria, sostiene recuerdos, sensaciones, y estimula la imaginación. Nada más pertinente, para estos textos que componen el libro de Maximiliano González, y para estos momentos de tanto desasosiego, que nos toca vivir, hoy en la argentina, que uno de los significados más poéticos del término fotografía: «grafía, que a partir de un negativo, y en medio de la oscuridad se transforma en escritura de luz». Significado que nos lleva a recordar también,

Año IV-Nro. 8-Mar del Plata-primavera 2004



aquel emblemático verso de Eliot, a propósito de una de las metáforas más contundentes de la luz: «Cuanto más densa es la sombra y la oscuridad que nos rodea más real es su presencia».

Héctor J. Freire

Mía de Ana Arzoumanian, Alción editora, Córdoba, 2004

«Un poquito más y balancea. Lo hamaco tanto que si tiro fuerte de la cuerda sale volando», escribe Ana Arzoumanian.

Vuela como el niño del cuadro de Simone Martini, motivo de tapa de Mía, novela a dos voces con innumerables flexiones y tensión retenida: paradigma de La segunda caída.

Has thou know I Fashioned thee,
Child underground?
{¿Has sabido cómo te modelé,
hijo, bajo el suelo?} escribe Swinburne.

El niño abre una cueva en el cuerpo de la madre.
Madre es molde, modder, materia.
Mutter es mut: coraje.

«Resbalaré y lo haré caer por un barranco de tres metros. Respira aún. No llores. No tengo leche».

Así empieza la historia. Hambre y caída, respiración y falta.

«Dales Yahvé, ¿Qué les darás? ¡Dales seno que aborte y pechos secos!» Oseas, 9:14 El personaje infisionado en el interior, impenetrable por el exterior es, como todos los átomos, una ilusión. Marx y Freud sostenían que «Todos éramos miembros de un cuerpo.» Si todos somos miembros de un cuerpo, entonces en ese cuerpo único no hay macho ni hembra ni madre ni hijo.

Blake lo dice así:

«El pecado en el acto sexual no es el del amor sino el de la procreación. Padre y madre y no amante y amada, son quienes desaparecen del Paraíso más elevado. En la resurrección, Jesús es un Malquisedec, sin padre, madre o descendencia.»

Una vez más, Ana Arzoumanian sitúa el conflicto en el espacio prístino. Cuerpo erótico y cuerpo político confluyen en un decir poético, original por su estado de excepción. Mía está producida con un lenguaje que opera desde adentro y desde fuera del lenguaje, apunta simbólicamente a un estadio de la vida inmanente. El hijo sol héroe y la noche madre dragón pierden sus máscaras, se travisten, vagan entre luces y tinieblas. Los universos de ambos personajes convergen, discrepan, parodian con tintes críticos, lúcidos, no sólo dramáticos sino también trágicos, aquello que se espera del amor filial.

Lacan concluye Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis con este epígrafe que introduce el capítulo XX:

La Pecera

«Yo te amo,
 Pero, porque inexplicablemente
 amo en tí algo
 más que a tí
 el objeto a minúscula +,
 Yo te mutilo.»

La dystychia, el mal encuentro, es uno de los temas centrales de Mía. La pulsión con sus dientes de metal desgarran, cava fosas, suspende el devenir, muestra ese núcleo irreductible en el que la belleza no sólo es veladura sino amenaza, anticipo. El orden del caos reina con fulgor granate. El más acá de la amabilidad, la muerte del lugar común, del obligatorio sí porque sí y no porque no, imperan.

En tanto espejismo especular, esta novela denuncia lo que en el amor hay de engaño, privilegia aquello que llama al ocultamiento, opera sobre el hambre, el hambre de mutilar. De ese horror se defiende la protagonista cuando pregunta:

«¿Hay tetas? Y para qué. Es mejor no sentir la ventosa láctea. Cuajados grumos gruesos colman la llamarada, el alarido, la distancia del paladar. La mandíbula y tu lengua como codos, como vértebras, como caderas acalambadas. Tu lengua estirándose de rodillas en la contracción...»

Mía enfrenta a dos seres unidos por un imperativo lógicamente imposible: hacer coexistir la vida entre términos dispares, hacer coexistir aquello que sólo existe fuera de relación.

La primera hazaña, el desafío, el sueño infantil del quiero tener convertido en: Me hubiera gustado. La imagen en las pupilas, el apogeo de la niña en la mirada, la sensación de elegir un segundo nacimiento: Ahora yo soy él y nadie impedirá que conquiste los mares, sea aviador, torero, cantante, nadie me impedirá poseer a una, a otra, a otra mujer, besar su cuerpo y partir cada noche en el fuego azul de la espera con infinito agradecimiento por haber recibido de alguien más y más: pronunciar el nombre que no es un nombre y contiene a todos: Mamá.

En estado de trance, la voz del hijo en Mía pide, pide que le cuenten, que vuelvan a contarle, quiere estar en los lunares del traje de Carmen la cigarrera, en el furor, la danza y la risa, quiere perderse en el laberinto, en la espiral del palacio de las entrañas, busca el diente de leche y el anhelo de los minúsculos movimientos cotidianos, los roces:

«Yo tengo buen oído mamá. Te escucho por la humedad del traperío que colgás en el tendedero. Por el olor te escucho, por el olor cercado, impúdico de la madera de tus muebles que quedaron bajo el agua sucia inundada.... Me abandono a lo turbio, al rapto del pasillo, al tirón de la última puerta».

Leer es un vicio afiebrante, metastásico, polimorfo, una operación que implica riesgos, abre esclusas, privilegia escenas, transforma en propios los textos ajenos, inscribe en el mapa de los sentidos una secuencia siempre distinta y a la vez sobredeterminada por anteriores recorridos ficcionales y reales. Mientras leía esta novela experimenté la resonancia de varios textos: Los verbos auxiliares del corazón de Peter Esterházy (relato de la muerte de la madre contada por el hijo y relato de la muerte del hijo contado por su progenitora), Mi madre de Bataille («Proviene del terror que sentía cuando iba desnuda por los bosques, desnuda como los animales y gozaba temblando. Gozaba durante horas, repantigada en la podredumbre de las hojas: naciste de ese goce»), La Muerte de Gardel de Lobo Antunez (el ritmo, la

respiración heroínómana).

Mientras leía esta novela me acompañaron múltiples maternidades, modelos que testimonian decires, actos que sostienen una trama, consecuencia de la sensibilidad textual que Ana Arzoumanian sutilmente amalgama a los personajes. Desde la figura con vértice ciudadano que da a luz bajo código de monogamia, hasta la pesadilla apolítica de Clitemnestra: el palpar de una filiación exclusivamente masculina, el parto como empresa cívica, Zeuz y su cabeza fértil pariendo a Atenea, la diosa sin madre que renunciará a serlo por los lazos que la unen a su padre. El pretexto de excluir la maternidad femenina desplaza un peligro latente, protege, pero al mismo tiempo incita a violar la norma cívica. Eurípides lo materializa en Medea.

Para concluir, voy a evocar un poema de Mario Trejo, se llama El combate verbal: «Cuando las palabras no nos remiten a un código familiar y domesticado debemos leer en ellas los nombres de un planeta desconocido, nombres para llamar a seres animales y vegetales surgidos tal vez del silicio y no del carbono, piedras desmesuradamente pequeñas para imaginar su peso atroz, rocas ásperas a la vista y dulcemente verdes al tacto, colores que el arco iris ha olvidado.»

El combate, en la escritura de Mía, es cicatriz sobreviviente en el papel, secreto difícil de pronunciar, huella, asfixia, coágulo, inundación, tesoro, tropismo.

Poseción y ejército. Lo bélico arma, desarma, vuelve necrópolis la metrópolis.

Uno de los significados del vocablo Mía refiere a una tropa regular indígena al servicio de España en Marruecos, formada por cien soldados de infantería y otros cien de caballería.

Liliana Heer

Revoluciones, de Jean-Marie Le Clézio, ed. Gallimard, París, 2003.

«Al salir del cementerio de Cassis, Jean y Mariam pasaron en autobús por la nueva zona industrial de Coromandel (nacida de Export Processing Zones Act) e inmediatamente después, delante del cruce de Ebène. Jean miró el estrecho camino que se adentra en las cañas maduras, hacia el barranco. Marian estaba cansada por el sol y el viento del mar. Apoyó su cabeza sobre el hombro de Jean, durmiéndose tranquilamente entre los baches del camino. Estaba anocheciendo». Así termina la magnífica nueva novela de Le Clézio: *Revoluciones*. No trata de la vuelta al paraíso perdido de Isla Mauricio, sino de una toma de conciencia, como el autor nos lo explica en la contraportada de su libro: «No es el paraíso lo que se ha perdido sino el tiempo con sus revoluciones». De ahí el título, enigmático a primera vista, de esta novela.

Pero las revoluciones que se abordan en esta obra no son sólo filosóficas, son también reales, concretas y fundadoras. Es para huir de los excesos de la Revolución francesa que el ancestro de Jean-Eudes Marro abandona Francia para instalarse en Mauricio. Espíritu libertario y atípico para su época, consiguió crear, en las alturas

interiores de la isla, una granja donde la esclavitud y los trabajos forzados estaban prohibidos. La historia de este lugar solitario construido lejos de la corrupción y de las injusticias de la sociedad colonial es el centro de *Revoluciones*. Sin embargo, ésta es sólo una de las dimensiones de la novela de más de 550 páginas cuya fuerza reside en la hábil superposición de las épocas, de los lugares y de las generaciones. Con brío, Le Clézio ha mezclado las turbulencias de Mauricio y la quietud aburrida de la Niza de la postguerra, donde creció el héroe cuya imaginación fue solicitada tanto por los recuerdos de las revoluciones del pasado como por los ecos de las guerras de liberación contemporáneas.

Jean- Marie Le Clézio es indiscutiblemente uno de los más grandes novelistas franceses de nuestro tiempo. *Revoluciones* es su libro número 40. Es una obra profundamente preocupada por la búsqueda de pureza y de alternativa a los modelos sociales y humanos dominantes.

Tirthankar Chanda (Label, France)



Novedades

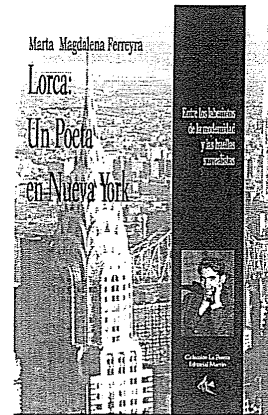


Colección



La Pecora

Editorial Martín



Editorial Martín

como