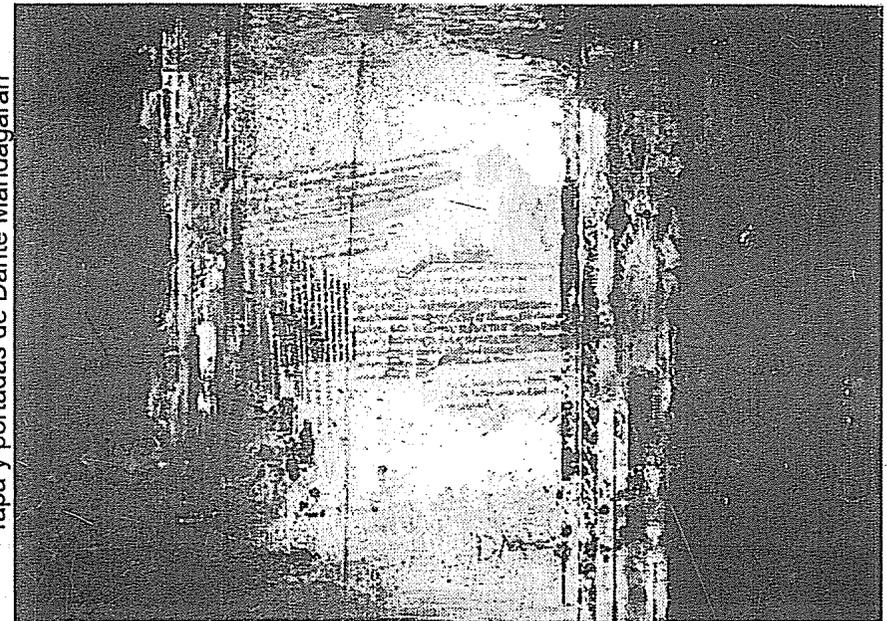


La Pecera

Nº 13 - Argentina - verano 2007-2008- ISSN 1666-8782

LA VERGÜENZA

Tapa y portadas de Dante Mandagarán



Dossier: *La Vergüenza* por O. Picardo/ *La Prueba del Dolor* por Mónica Bueno/ *Antología de textos* (sel. O.P.) **El Otro lado:** P.P.Pasolini «*Estamos todos en peligro*» (Última entrevista) Trad. y notas de Esteban Nicotra **Homenaje:** Roberto Juarroz por Héctor Freire/ Joaquín Giannuzzi por Leonor Fleming **Ensayo:** *Llamemos las cosas por su nombre*, por Miguel Loreti/ *Sátira y parodia: Las armas de la polémica en los 40*, por Roberto Ferrol/ *Roberto Bolaño: Dos cuentos argentinos*, por Susana Ramírez / *Servir de Padre: Facundo y Víctor Hugo*, por Francisco Aiello

12 Relatos inéditos de Peter Greenaway **Encuesta a la poesía argentina:** Boccanera/ D'Anna **Poemas inéditos** de Alejandro Nicotra y Lisandro González **Traducciones:** *Algunas malas traducciones* por Hernán Isnardi / Linda Hogan por Mágara Averbach / Víctor Hugo por Rodolfo Alonso y René Char

La Pecera

Nº 13 Primavera / verano 07 - \$ 20



*«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: *El sentimiento de vergüenza***Arte:** *Dante Mandagarán***Dossier:** *La Vergüenza* por O. Picardo/ *La Prueba del Dolor* por Mónica Bueno/ *Antología de textos* (sel. O.P.)**El Otro lado:** *P.P.Pasolini «Estamos todos en peligro»* (Última entrevista) Trad. y notas de Esteban Nicotra**Homenaje:** *Roberto Juarroz* por Héctor Freire/ *Joaquín Giannuzzi* por Leonor Fleming**Ensayo:** *Llamemos las cosas por su nombre*, por Miguel Loretil/ *Sátira y parodia: Las armas de la polémica en los 40*, por Roberto Ferro/ *Roberto Bolaño: Dos cuentos argentinos*, por Susana Ramírez / *Servir de Padre: Facundo y Víctor Hugo*, por Francisco Aiello**12 Relatos inéditos** de Peter Greenaway**Encuesta a la poesía argentina:** Boccanera/ D'Anna**Poemas inéditos** de Alejandro Nicotra y Lisandro González**Traducciones:** *Algunas malas traducciones* por Hernán Isnardi / Linda Hogan por Mágara Averbach / Víctor Hugo por Rodolfo Alonso y René Char**Estanterías.**

La Tapa de este número y las ilustraciones interiores en las portadillas son del artista Dante Mandagarán.

El sentimiento de vergüenza

«Nada dicen los derechos del hombre de los modos de existencia inmanentes del hombre provisto de derechos. Y la vergüenza de ser hombre no sólo la experimentamos en las situaciones extremas descritas por Primo Levi, sino en condiciones insignificantes ante la vileza y la vulgaridad de la existencia que acecha a las democracias ante la propagación de estos modos de existencia y de *pensamiento-para-el-mercado*, ante los valores, los ideales y las opiniones de nuestra época. La ignominia de las posibilidades de vida que se nos ofrecen surge de dentro. No nos sentimos ajenos a nuestra época, por el contrario continuamente contraemos con ella compromisos vergonzosos. Este sentimiento de vergüenza es uno de los temas más poderosos de la filosofía. No somos responsables de las víctimas, sino ante las víctimas.»

*¿Qué es la filosofía?
Gilles Deleuze y Félix Guattari*

Editor: Ricardo Martín/ **Director:** Osvaldo Picardo / **Jefe de Edición:** Héctor Freire / **Asesores y colaboradores:** Marta Ferrari, Marcela Romano, Fernando Scelzo, Leonardo Huebe (Mar del Plata); Carlos Spinedi, Roberto Ferro (Bs.As.), Esteban Nicotra (Córdoba), David Lagmanovich (Tucumán), Roberto Barcellona (Rosario), Abel Robino (París) / **Director de Arte:** Pablo Hansen / **Diseño y diagramación:** Gonzalo José Bartha **PARA SUBSCRIPCIONES Y VENTA DIRECTA:** Héctor Freire: Tel 011-155-1631523
hector.freire@topia.com.ar / recursoscreativos@yahoo.com.ar / www.lapeceralibros.galeon.com

LA PECERA recibe toda su correspondencia y giros en Tucumán 3340, PB, E/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 lapeceralibros@gmail.com. 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, La Pecera 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.

Dante Mandagarán

Nacido en Olavarría en 1940. Arquitecto. Desde 1995 ha realizado numerosas exposiciones colectivas, compartidas e individuales. Ha sido invitado para participar en salones. Ha obtenido distinciones, entre éstas el Primer y el Tercer Premio en el Salón de Bellas Artes Museo León Sempere; primera mención XX Salón Provincial Pequeño Formato del Museo Bellas Artes de Tandil; mención especial en las Jornadas de Diseño y Comunicación Visual, FBC CCMdP; mención de honor Salón de Artes Plástica Fogolar Furlán. Ha sido seleccionado en distintas muestras.

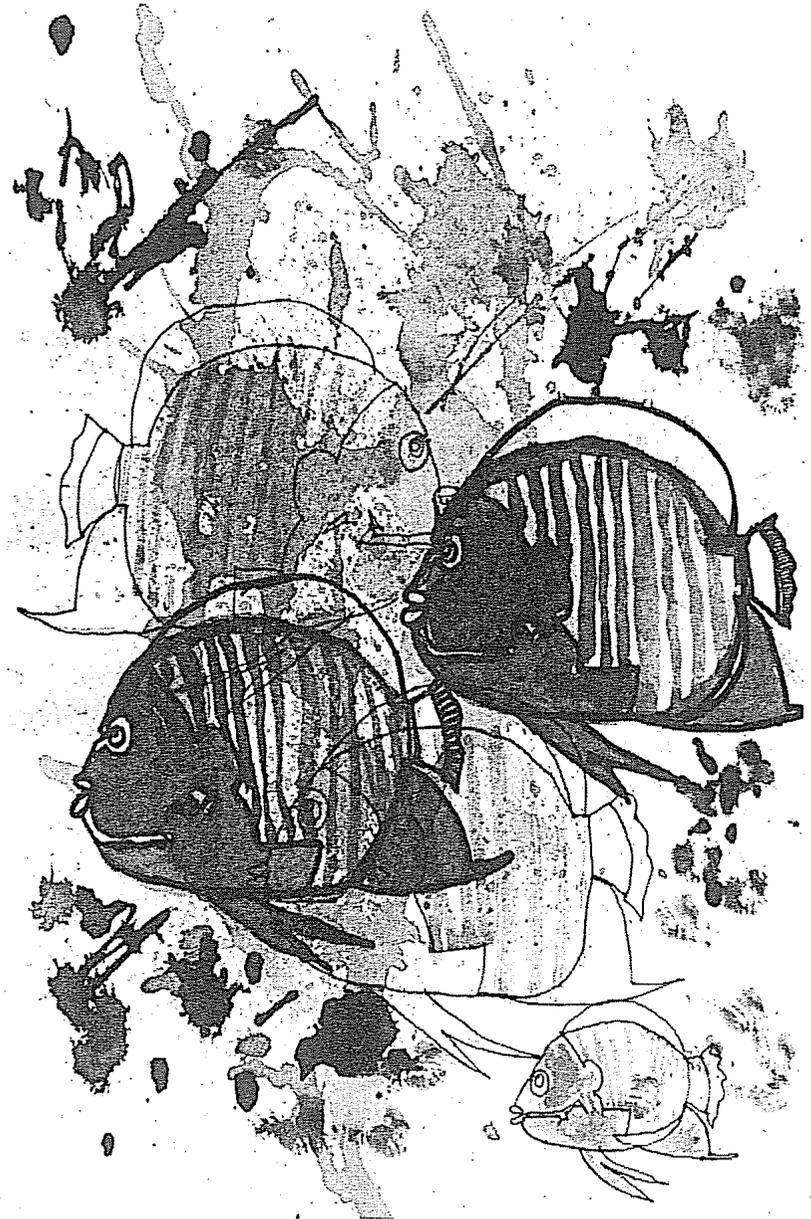
Es indudable que los aprendizajes formativos en distintas profesiones van perfilando modos de andar por el mundo, maneras de interactuar con lo visual y percepciones de mayor o menor sensibilidad. Para los arquitectos, como Mandagarán, estas experimentaciones sensoriales con materiales e imágenes vinculadas a la plástica los conduce a producir, tarde o temprano, arte visual como complemento de su obra arquitectónica. De hecho, algunas de ellas lo son.

Su producción artística gira en torno a la pintura y al dibujo en ocasiones dando resultados a partir de la combinación de ambas disciplinas.

Podemos pensar «entre texturas y estructuras» a la mayoría de sus obras, al menos las de sus últimos años: texturas que son respuesta a constantes búsquedas de juegos de experimentación con la materia, esa que ha poblado su lugar de trabajo desde siempre sobre el tablero, por sobre la documentación proyectual: lápices, tintas, marcadores, pigmentos en distintas versiones, ni hablar de soportes, todo papel sobrante ha sido resignificado, reutilizado olvidando su procedencia. Materiales que han sido mezclados de tantas maneras, casi con cierta especulación alquimista en tiempos de exploración visual. Por su parte temas como la composición, el orden, ciertos equilibrios organizativos fueron gestando una imagen con una estructura también cercana a su otra profesión: la de arquitecto.

Recordar alguna serie de obras como «Textos intrusos» de reciente producción, nos conduce a esos modos de andar por el mundo como decía al inicio. Recuperaciones tipográficas a modos de inscripciones casi ocultas como modo de almacenamiento sensorial de los recuerdos de viajes por otras geografías, entre lo urbano real e imaginario, fragmentos de escrituras publicitarias, graffitis desdibujados por el tiempo, textos que asoman para redescubrir sensaciones. En otras series también hay escapes hacia la figuración, a una realidad transfigurada por recursos cercanos a la caricatura, y es ahí, donde una cuota de humor produce reflexión o descanso para manifestarse en una sonrisa cómplice.

Pablo Hansen



Notas de artista

por Dante Mandagarán

Arquitectura y arte

Actualmente, mi trabajo es el de arquitecto, y lo desarrollo en programas ejecutivos.

Mis tareas y trabajos anteriores siempre estuvieron relacionados con la arquitectura. Me inicié como dibujante con los estudios de arquitectura, ya desde el segundo año de la universidad. Luego fui docente universitario en el área del diseño y de la historia del arte y la arquitectura. Todo eso ha dejado sin duda, influencias en el desarrollo de mi obra.

Actualmente, mi día transcurre cada vez más ligado a la pintura, al dibujo, y en términos amplios al arte en general.

He ido reconociendo la necesidad de disciplinarme. Así sean algunas horas, muchas o pocas, pero con continuidad y ocupado gran parte del día a esta tarea. Si no pinto o dibujo, me informo, leo, observo, pienso, preparo algo de la producción.

La Caricatura

Desde muy chico tuve la oportunidad de concurrir a un taller de pintura y dibujo en mi ciudad natal, aprendiendo de manera tradicional, con naturalezas muertas, lápices de color, acuarelas... Pero yo quería hacer rostros, y ahí descubrí a Manteola, un gran dibujante al pastel. Todo mi conocimiento entonces, se limitó a observar y reproducir tapas de una revista de moda...

Luego me cautivó el dibujo humorístico y la indagación en revistas de la época fue lo que me llevó a estudiar a Cale, Osqui, Garaycochea, Segui y algunos más a quienes admiraba. Así surgieron mis primeras caricaturas, rostros y cuerpos de mis compañeros, maestros, profesores, y la posibilidad de publicarlos en el diario local, mientras cursaba mi secundario.

Desde entonces dibujé y pinté, sin conocer técnicas, ni materiales, ni soportes, ni disciplina, sólo estimulado por mis ganas de producir y expresarme. Trate de descubrir formas, texturas, composiciones, pero en forma desordenada.

Maestros y amigos

Si tuviera que hablar de mi primer maestro diría que fue la observación, mis profesores de Plástica en la facultad de Arquitectura, y mi decisión de concurrir, ya de grande, durante un período corto, al taller de Villar Errecart.

También fui a clases de figura con modelo organizadas por Gustavo Mena. Recibí consejos de Daniel Baino, después de su paso por el taller de Nigro. Y fundamentalmente recibí el apoyo, rigurosas críticas y aliento de mi mujer y de mi hija.

Los salones en que participé y me juzgaron han alentado mi permanencia y perseverancia, asimismo invitaciones, charlas, clínicas, lecturas y cambio de opiniones con alguno de mis colegas.

Artistas que siempre he tenido en cuenta son Klee, Mondrian, Miró, Alonso, Abot, Kuitca, Sara Grilo, y tantos que mi memoria visual recuerda.

Tengo muchos amigos artistas. De ellos espero muchas veces críticas y sugerencias, las que acepto y me hacen bien. De ellos no considero que existan influencias directas, aunque no lo puedo afirmar.

Equilibrio en el devenir

Mi estética sigue el programa de la composición y del equilibrio, el dibujar básicamente a través de la mancha y del color. Pintar me alegra, me divierte, es un juego para mí. Tardo bastante en dar por finalizado un trabajo, recién cuando lo firmo siento que concluye y rápidamente retomo el siguiente.

No he explorado otros géneros, por ahí tímidamente un poco, en la escultura.

Mi ansiedad le gana a los tiempos de espera, quizás por eso utilizo con más frecuencia el acrílico o las tintas. Trabajo en más de una propuesta a la vez. Cuando hay una idea, comienzo, pero no sé donde voy a llegar. Hay disparadores, pero no un final. Este es incierto y si no me convence vendrán varias capas encima. Nunca tiré o rompí un trabajo, siempre, creo que existe la posibilidad de

una segunda o tercera vuelta, y aún tampoco me satisface el haber construido la «obra». Una vez realizada, sólo conforma ese momento, y algún tiempo mas, luego ya queda ahí, en otra realización, para que alguien la juzgue y comencare con «otra nueva».... Siento que es sólo una actualización de un devenir creativo.

La mente en la mano

Desde mi punto de vista no encuentro razones para que mi obra deba pertenecer o reflejar un particular, como el amor, el tiempo, la realidad social.... Creo sí en la sensibilidad, en el reflejo de un estado de ánimo, expresado a través de trabajo, dedicación y algún material a mano, y dejo que la coordinación mente-mano, actúe y lo exprese.

Mis exploraciones en alguna serie no van mas allá de cuatro o cinco obras, luego...seguirán otros caminos que darán origen a nuevas series.

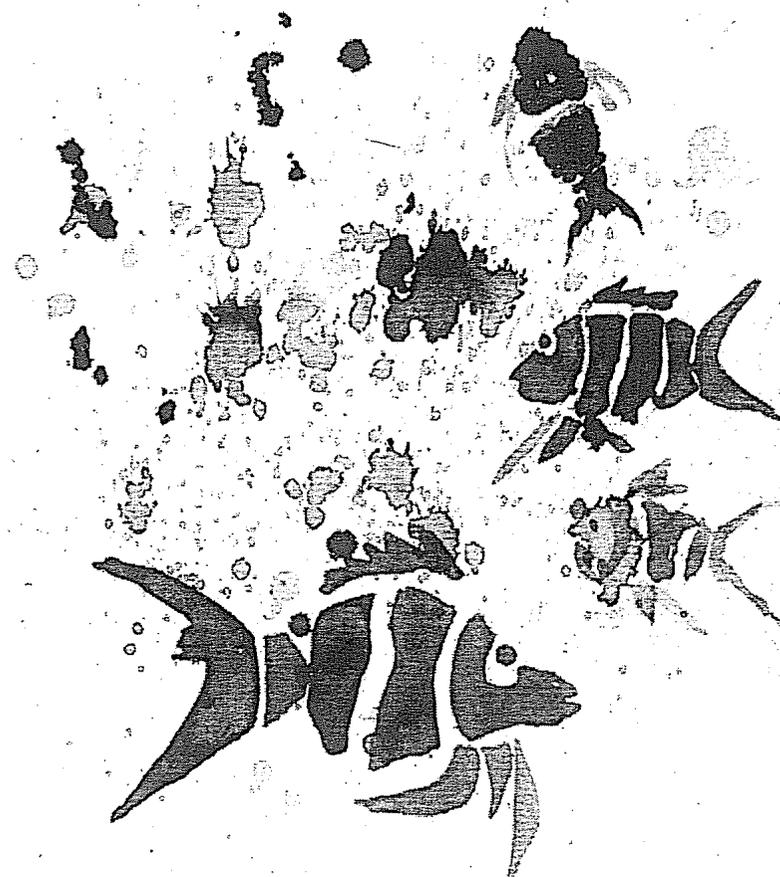
A pesar de haberme disciplinado en los últimos tiempos, no obstante mi obra se aproxima más a una generación de placer que al rigor de una profesión.

Por eso sigo pintando, para mi juego.

Y seguiré pintando, aunque solamente sea para los míos.

EL OTRO LADO

P. P. Pasolini



«Estamos todos en peligro»

La última entrevista a Pasolini¹

Traducción y notas de
Esteban Nicotra

Son las cuatro y cuarto del sábado por la tarde. En el portero eléctrico del edificio de la calle Eufrate, en el Eur, está escrito «Dr. P. Pasolini». Es una casa extraña, un extraño lugar para vivir, porque tiene dos caras. Miro al frente y veo, arriba de aquel cartelito, el edificio confortable, sin estilo y sin gusto que es este condominio del Eur, el barrio residencial más codiciado de Roma. Me pongo de espaldas al edificio, y más allá de la calle veo aquel vacío extraño y angustiante que circunda a Roma. Un vacío que no es ni ciudad ni campo. Lo verde son matas no árboles, pasan calles que no se ven. La campiña de Fiumicino está justo allí adelante, sin una fisonomía, como la periferia de Roma y sus desolados misterios.

En la calle desierta hay dos motociclistas jóvenes, uno con mameluco azul y esplendor de cierre relámpago, ambos con casco y la visera oscura sobre la cara. Los dos motociclistas van y vienen como si compitieran a ver cual se mantiene más tiempo en equilibrio evitando acelerar. Me acerco con el auto dos veces. Dos veces seguidas las caras ocultas por el casco no responden las preguntas sobre la calle y el número. Aceleran levemente, dos muchachos que manejan bien. Cuando salgo, dos horas más tarde, veo todavía el mameluco azul, la moto, las piernas firmes y separadas, lejos, en medio de la calle. Pero ya está oscuro, es un fragmento de imagen encuadrada por los faros, mientras retrocedo con el auto, con el miedo enorme de fallar, de caer hacia atrás en el vacío, en el punto donde Roma termina.

Adentro, en el primer piso, al fondo de una escalera oscura, de un piso oscuro (en los condominios respetables se ahorra la luz) está Pasolini. Me espera, sentado de costado, bien abrigado en el salón gélido, un ambiente desproporcionado que en los

condominios se llama 'salón de reuniones'. Pasolini está sentado en un sillón, y el sillón sobre una *moquette* que no es lo bastante grande como para cubrir todo ese mármol. Al costado, hay un enorme hogar apagado. La única diferencia parecen los libros, tantos libros sobre la mesita baja y por el suelo, como una trinchera provisoria. Adelante hay un librito español (*Conversaciones con P. P. Pasolini*²). Él tiene en mano *La desaparición de Majorana* de Sciascia³. En el libro español, abierto, por un gesto brusco pareciera, que ha forzado su lomo, alcanzo a leer el final de una pregunta: «Ternura, nostalgia, violencia, aventura, soledad, aversión, odio, por momentos, sin embargo también dulzura... ¿Son estos los sentimientos que le vienen del recuerdo del padre?».

Y el inicio de una respuesta: «Sí, un poco de todo. Debo admitir que hay en mí una gran contradicción, la nostalgia, pero también el malestar...».

Comenzamos a hablar.

«Es bello, es bello el *Majorana* de Sciascia. Es bello porque ha visto el misterio pero no nos lo dice, ¿comprendes? Hay una razón para esa desaparición. Pero él sabe que en estos casos una investigación no resuelve nunca nada. Es un libro bello justamente porque no es una indagación sino la contemplación de una cosa que no se podrá nunca aclarar».

Pasolini está en su grueso *pullover*, en sus botas, en los huesos duros de su cara, en las manos que abre y cierra inadvertidamente, como un ejercicio, está en su cuerpo bien atento y en guardia. Es allí donde es necesario buscarlo y sacarlo de la cueva, y en esos ojos siempre en guardia, no obstante la amistad, la dulzura y la sonrisa. No está en la casa, ni en los objetos, que se han ido acumulando alrededor, en su otra casa que está concluyendo, junto al mar, o en aquella campiña, que dicen parece un castillo. Está circundado de objetos que podrían desaparecer de pronto, sin tocarlo.

Estando con él se comprende que sus artículos, sus *Escritos corsarios*⁴, incluso en los momentos de más intensa paradoja son absolutamente sinceros. Tocaba las cosas como un prestidigitador, haciendo aparecer lo que quería, persuadido de que no existen. Alguien debía saber que sólo golpeándolo físicamente, con toda la violencia posible, se podía acabarlo. El cerebro obtuso que ha respondido al impulso de un loco mandato (¿madurado dentro o

fuera de él? No nos lo dirán nunca) debía haber percibido la fuerza de aquel desafío.

«Tengo las vidas de un gato» decía Pasolini. Y entonces reía ofreciéndose al riesgo de vivir con una especie de alegría que quizás era su única alegría. Temía la protección de sus objetos, temía la protección de la ideología, incluso la protección de los pensamientos sabios, del buen sentido. Rompía en todo momento la cobertura para sentir cara a cara la soledad y el riesgo, dos cosas que concordaban con él profundamente. Todo, lo dicho y no dicho, parecía expresar en él esta idea fija: de todos modos no hay nada que hacer, no escaparás. Y entonces ¿para qué protegerse, para qué adaptarse a los subterfugios de las cosas hechas a medias, a medias dichas, a medias aceptadas? Jugaba con el privilegio (del cine, del éxito) como el mago Houdini con cadenas cada vez más duras, baúles cada vez más hundidos y riesgos cada vez más 'inevitables'. En este juego terrible se convertía en un profeta. Un extraño profeta, ágil, en guardia, justamente porque estaba desarmado y separado de toda forma de protección y de alianzas.

Has hecho el filme sobre la República de Salò⁵ justo antes del delito del Circeo⁶.

Sí, y ahora me da impresión mirarlo; a mi filme primero lo pensé como una intuición, que por más terrible que sea tiene la paz y la armonía de las cosas pensadas. Después, trabajé, el cine es técnica, escena tras escena, un encuadre después del otro, ese trabajo es una enorme rutina, dilata los tiempos, te muele con detalles, estás en la cadena de montaje de tu mismo producto. Después lo miras, ves lo que ha sucedido. Lo que ha sucedido es 'también' lo que has hecho y querido. Pero hay algo que ves por la primera vez. Yo sentí desagrado y miedo.

¿Has hecho el filme pensando en 'aquella' Salò, en la oscura historia de entonces, o tus pesadillas sobre esta violencia son posteriores, algo que viene después?

¿Pero no ves que los asesinos del Circeo buscaban desesperadamente un uniforme, un disfraz? Qué hubieran dado vaya a saber qué con tal de tener en mano una orden, una razón, una idea que diera sentido a su masacre. No lo sabían, pero estaban ya disfrazados. Disfrazados de modernos asesinos.

Pasolini hablaba, eran cerca de las cinco, mientras llegaba la noche, volcándose cada vez más dentro de sí, con los ojos cada vez más brillantes, con esa especie de desesperada felicidad de quien

sabe más porque vive en la parte iluminada del mundo —la racionalidad, la imaginación, la creación, el debate, las polémicas, las confrontaciones de la inteligencia— y la zona oscura en la cual se ve de cerca, sin las máscaras, un rostro verdadero y tremendo. Pasolini se había dedicado, como a una obsesión, a la descripción de aquel rostro. Lo veía acercarse. Era, de modo misterioso pero verdadero, el identikit de su o de sus asesinos.

Pasolini hablaba, respondiendo atento, puntilloso, a las preguntas de una larga entrevista para *Tuttolibri*. Y mientras tanto parecía constatar en sí mismo, en su ser vivo, testigo desesperado de cosas que sabía sólo él, la única garantía, el único signo.

«Yo digo que vuestras objeciones son erróneas porque no se han dado cuenta que de los códigos de la mala vida, como de aquellos a los que llaman 'política', ya ha sido excluida la humanidad. Hoy 'se debe matar', ustedes no tiene idea cuántos creen en esto. La muerte es un comportamiento de masa».

Pero no era triste. No lo angustiaba aquel panorama vacío de la ciudad que termina frente a sus ventanas, en los arbustos de Fiumicino. Pasolini se levanta, coloca con cuidado a un lado las páginas que hemos escrito. Y marcha a hacerse matar. Faltaban seis horas y treinta y cinco minutos para la masacre.

Pasolini, tu has dado, en tus artículos y en tus escritos, muchas versiones de lo que detestas. Has iniciado una lucha, solo, contra tantas cosas, instituciones, sugerencias, personas, poderes. Para ser más claro diré «la situación», y tú sabes que quiero decir el escenario contra el cual, en general te bates. Ahora te hago esta objeción. La «situación» con todos los males que tú señalas, contiene todo lo que te permite ser Pasolini. Quiero decir: tuyo es el mérito y el talento. ¿Pero los instrumentos? Los instrumentos están en la «situación». Editoriales, cine, organización, incluso los objetos. Supongamos que el tuyo sea un pensamiento mágico. Haces un gesto y todo desaparece. Todo lo que detestas. ¿Y tú? ¿Tú no quedarías solo y sin medios? Quiero decir medios expresivos, quiero...

Sí, comprendo. Pero yo no sólo lo intento, a ese pensamiento mágico, sino que creo en él. No en un sentido mediúmnic. Sino porque sé que golpeando siempre sobre el mismo clavo puede incluso derrumbarse una casa. Un buen ejemplo, en pequeño, nos lo dan los radicales, cuatro gatos locos que llegan a movilizar la

conciencia de un país (y tú sabes que no están siempre de acuerdo entre ellos, pero justamente ahora estoy por partir, por ir a su congreso)⁷. En grande el ejemplo nos lo da la historia. El rechazo ha sido siempre un gesto esencial. Los santos, los eremitas, pero también los intelectuales, los pocos que han hecho la historia son aquellos que han dicho no, otra que cortesanos y asistentes de cardenales. El rechazo para funcionar debe ser grande, no pequeño, debe ser total, no sobre este o aquel punto, debe ser «absurdo», sin sentido común. Eichmann, querido mío, tenía mucho sentido común. ¿Qué le ha faltado? Le ha faltado decir que no, arriba, en la cima, al principio, cuando lo que hacía era sólo administración ordinaria, burocracia. Quizás incluso ha dicho a sus amigos: a mí ese Himmler no me gusta para nada. Habrá murmurado, como se murmura en las editoriales, en los diarios, entre los subalternos y en la televisión. O bien se habrá también rebelado porque este o aquel tren se paraba una vez al día por las necesidades y el pan y el agua de los deportados cuando hubieran sido más funcionales o más económicas dos paradas. Pero no ha trabado jamás la máquina. Entonces los discursos son tres: cuál es, como tú dices, «la situación», y por qué se debería pararla o destruirla y de qué modo.

Bien, describe entonces la «situación». Tú sabes muy bien que tus intervenciones y tu lenguaje tienen un poco el efecto del sol que atraviesa el polvo. Es una imagen bella, pero se puede también (o comprender) poco.

Gracias por la imagen del sol, pero yo pretendo mucho menos. Pretendo que tú mires alrededor y te des cuenta de la tragedia. ¿Cuál es la tragedia? La tragedia es que no hay más seres humanos, hay extrañas máquinas que chocan unas con otras. Y nosotros, los intelectuales, tomamos el horario ferroviario del año pasado, o de hace diez años y después decimos: pero qué extraño, pero estos dos trenes no pasaban por allí, ¿cómo han ido a estrellarse de esa manera? O el maquinista ha enloquecido o es un criminal o hay un complot. Sobre todo el complot nos hace delirar. Nos libera de todo el peso de confrontarnos solos con la verdad. Qué bueno sería si mientras estamos aquí hablando alguno en el sótano está planificando eliminarnos. Es fácil, es simple, es la resistencia. Nosotros perderemos algunos compañeros y después nos organizaremos y eliminaremos a ellos, uno a uno, ¿te parece bien? Sí, lo sé que cuando transmiten por televisión *Arde París*⁸ todos están

allí con las lágrimas en los ojos y un deseo loco de que la historia se repita, bella, limpia (un logro del tiempo es que «lava» las cosas, como las fachadas de las casas). Simple, yo de acá, tu de allá. No bromeamos con la sangre, el dolor, el esfuerzo que también entonces la gente ha pagado por «elegir». Cuando estás con la cara aplastada contra esa hora, ese minuto de la historia, elegir es siempre una tragedia. Pero, admitámoslo, antes era más sencillo. Al fascista de Salò, al nazi de las SS, el hombre normal, con el auxilio del coraje y de la conciencia, logra rechazarlo, también de su vida interior (donde la revolución *siempre* comienza). Pero ahora no. Se te acerca uno vestido de amigo, es gentil, amable, y «colabora» (supongamos, en la televisión) ya sea para sobrevivir, ya sea porque no es para nada un delito. El otro —o los otros, los grupos— se acercan o te vienen encima, con sus chantajes ideológicos, con sus sermones, con sus prédicas, sus anatemas y tú sientes que son también amenazas. Desfilan con banderas y con *slogan*, ¿pero qué los separa del «poder»?

¿Qué es el poder, según tú, dónde está, cómo lo descubres?

El poder es un sistema de educación que nos divide en dominados y dominadores. Pero atención. Un idéntico sistema educativo que nos forma a todos, desde las llamadas clases dirigentes, hasta a los más pobres. Es por eso que todos quieren las mismas cosas y se comportan del mismo modo. Si tengo en mis manos un consejo de administración o una maniobra de la Bolsa, los uso. O si no una palanca. Y cuando uso una palanca realizo mi violencia para obtener lo que quiero. ¿Por qué lo quiero? Porque me han dicho que es una virtud quererlo. Yo ejercito mi derecho-virtud. Soy un asesino y soy bueno.

Te han acusado de no distinguir políticamente e ideológicamente, de haber perdido el sentido de la diferencia profunda que debe existir entre fascistas y no fascistas, por ejemplo entre los jóvenes.

Por esto te hablaba del horario ferroviario del año pasado. ¿Has visto alguna vez esas marionetas que hacen reír tanto a los niños porque tienen el cuerpo de un lado y la cabeza de la parte opuesta? Me parece que Totò⁹ lograba hacer un truco de este tipo. Bien, así yo veo a la tropa de intelectuales, sociólogos, expertos y periodistas con las intenciones más buenas: las cosas suceden aquí y ellos miran para allá. No digo que no existe el fascismo. Digo: dejen de hablarme del mar mientras estamos en la montaña. Este es un

paisaje diverso. Aquí existe el deseo de matar. Y este deseo nos liga como hermanos siniestros de un fracaso siniestro de todo un sistema social. Me gustaría también a mí si todo se resolviera con aislar la oveja negra. Yo también veo las ovejas negras. No veo tantas. Las veo todas. Este es el problema, le he dicho a Moravia: con la vida que hago pago un precio. Es como uno que baja al infierno. Pero cuando regreso —si regreso— he visto otras cosas, más cosas. No digo que deben creerme. Digo que cambian de discurso siempre para no afrontar la verdad.

¿Y cuál es la verdad?

Lamento haber usado esa palabra. Quería decir «evidencia». Déjame poner las cosas en orden. Primera tragedia: una educación común, obligatoria y errada que nos empuja a todos dentro del circo del tener todo a cualquier precio. En este circo somos empujados como una extraño y oscuro ejército en la que algunos tienen cañones y otros las palancas. Entonces una primera división, clásica, es «estar con los débiles». Pero yo digo que, en un cierto sentido todos son los débiles, porque todos son víctimas. Y todos son los culpables, porque todos están listos para el juego de masacrar. Con tal de tener. La educación recibida ha sido: tener, poseer, destruir.

Entonces déjame volver a la pregunta inicial. Tú, mágicamente derribas todo. Pero tú vives de libros, y tienes necesidad de inteligencias que lean. Por lo tanto, educados consumidores del producto intelectual. Tú haces cine y tienes necesidad no sólo de grandes plateas dispuestas (en efecto, tienes en general mucho éxito popular, es decir, eres «consumido» ávidamente por tu público) sino también de una gran máquina técnica, organizativa, industrial, que está en el medio. Si quitas todo esto, con una especie de mágico monaquismo de tipo paleo-católico y neo-chino, ¿qué te queda?

A mí me queda todo, es decir, yo mismo, estar vivo, estar en el mundo, ver, trabajar, comprender. Hay cientos de modos de contar las historias, de escuchar las lenguas, de reproducir los dialectos, de hacer el teatro de títeres. A los otros les queda mucho más. Pueden resistirme, cultos como yo o ignorantes como yo. El mundo se vuelve grande, todo se convierte en nuestro y no debemos usar ni la Bolsa, ni el consejo de administración, ni la palanca, ni cazarnos. Mira, en el mundo que muchos de nosotros soñábamos (repito: leer el horario ferroviario del año pasado, pero en este caso

digamos incluso de muchos años antes) existía el patrón infame con la galera y los dólares que le caían de los bolsillos y la viuda enflaquecida que pedía justicia con sus párvulos. El mundo de Brecht, en definitiva.

Es como si tuvieras nostalgia de aquel mundo.

¡No! Tengo nostalgia de la gente pobre y verdadera que luchaba para abatir a ese patrón sin convertirse en ese patrón. Porque estaban excluidos de todo, nadie los había colonizado. Tengo miedo de estos negros en rebelión, iguales al patrón, también ladrones, que quieren todo a cualquier costo. Esta oscura obstinación por la violencia total no deja ya ver «de que signo eres». Cualquiera que es llevado moribundo al hospital tiene más interés —si todavía tiene un soplo de vida— en lo que dirán los doctores sobre sus posibilidades de vivir, que en lo que le dirán los policías sobre la mecánica del delito. Ojo que yo no hago ni un proceso a las intenciones ni me interesa ya la cadena de causa-efecto, primero ellos, primero él, o quién es el jefe-culpable. Me parece que hemos definido eso que tú llamas la «situación». Es como cuando en una ciudad llueve y se han obturado los desagües. El agua sube, es un agua inocente, agua de lluvia, no tiene ni la furia del mar, ni traiciona como las aguas de un río. Pero, por una razón cualquiera no baja sino que sube. Es la misma agua de lluvia de tantos poemitas infantiles y de las musiquitas de «cantando bajo la lluvia». Pero sube y te ahoga. Si hemos llegado a este punto yo digo: no perdamos más tiempo en poner una etiqueta aquí y otra allá. Veamos donde se descarga esta maldita represa antes de que quedemos todos ahogados.

Y tú, por esto, querías sólo pastores sin escuela obligatoria, ignorantes y felices.¹⁰

Dicho así parece una estupidez. Pero la llamada escuela obligatoria fabrica a la fuerza gladiadores desesperados. La masa se hace más grande, como la desesperación, como la ira. Supongamos que yo haya lanzado una *boutade* (sin embargo no lo creo). Díganme otra cosa. Se comprende que añoro la revolución pura y directa de la gente oprimida que busca sólo liberarse y ser dueña de sí misma. Se comprendé que me imagino que todavía podría llegar un momento así, en la historia italiana y en el mundo. Lo mejor que pienso podrá incluso inspirarme una de mis próximas poesías. Pero no lo que sé y lo que veo. Quiero decir más allá de mis dientes: yo bajo al infierno y sé cosas que no inquietan la paz

de los otros. Pero estén atentos. El infierno está subiendo hacia ustedes. Es verdad que viene con máscaras y con banderas distintas. Es verdad que sueña su uniforme y su justificación (a veces). Pero es también verdad que su deseo, su necesidad de delinquir, de agredir, de matar, es fuerte y es generalizada. No permanecerá por mucho tiempo la experiencia privada y riesgosa de quien, cómo decirlo..., ha tocado «la vida violenta». No se ilusionen. Y ustedes son, con la escuela, la televisión, la mediocridad de los medios, ustedes son los grandes conservadores de este orden horrendo basado en la idea de poseer y destruir. Dichosos ustedes que están todos contentos cuando pueden poner a cada delito una etiqueta. A mí, ésta me parece otra de las tantas operaciones de la cultura de masa. No pudiendo impedir que sucedan ciertas cosas, se encuentra paz fabricando estanterías clasificatorias.

Pero abolir debe, forzosamente, decir crear, si no eres un destructor también tú. Los libros, por ejemplo, ¿qué fin tendrán? No quiero representar la parte de quien se angustia más por la cultura que por la gente. Pero esta gente salvada, en tu visión de un mundo distinto, no puede ser más primitiva (esta es una acusación frecuente que se te hace) si no queremos usar la expresión «más avanzada».

Que me hace estremecer.

Si no queremos usar frases hechas, una indicación debe sin embargo haber allí. Por ejemplo, en la ciencia ficción, como en el nazismo, se queman siempre los libros como gesto inicial de exterminio. Cerradas las escuelas, cerrada la televisión, ¿cómo pueblas tu pesebre?

Creo que ya se lo expliqué a Moravia¹¹. Cerrar, en mi lenguaje, quiere decir cambiar. Pero cambiar de un modo tan drástico y desesperado como drástica y desesperada es la situación. Lo que impide un verdadero debate con Moravia, pero sobre todo con Firpo, por ejemplo, es que parecemos personas que no ven la misma escena, que no conocen la misma gente, que no escuchan las mismas voces. Para ustedes una cosa sucede cuando es crónica, lista, escrita, compaginada, cortada y titulada. ¿Pero qué hay debajo? Aquí es necesario el cirujano que tenga el coraje de examinar el tejido y decir: señores, esto es cáncer, no es algo benigno. ¿Qué es el cáncer? Es una cosa que cambia *todas* las células, que las hace crecer a *todas* de un modo increíble, más allá

de toda lógica precedente. ¿Es un nostálgico el enfermo que sueña con la salud que tenía antes, aunque antes era un estúpido y un desgraciado? Primero que todo el cáncer, digo. Bien, antes que nada será necesario hacer no sé cual esfuerzo para tener la misma imagen. Yo escucho a los políticos con sus formulitas, a todos los políticos y me vuelvo loco. No sé de qué país están hablando, están lejos como la Luna. Y también los literatos. Y los sociólogos. Y los expertos de todo tipo.

¿Por qué piensas que para ti ciertas cosas son mucho más claras?

No querría hablar más de mí, tal vez ya he dicho demasiado. Todos saben que a mis experiencias las pago personalmente. Pero también están mis libros y mis películas. Quizás yo sea el que esté equivocado. Pero sigo diciendo que estamos todos en peligro.

Pasolini si tú ves la vida así—no sé si aceptas esta pregunta—¿cómo piensas evitar el peligro y el riesgo?

Ya se ha hecho tarde. Pasolini no ha encendido la luz y se vuelve difícil tomar apuntes. Releemos juntos los míos. Después él me pide que le deje las preguntas.

Hay algunos puntos que me parecen un poco demasiado absolutos. Déjame pensar, déjame revisarlos. Y dame también el tiempo para encontrar una conclusión. Tengo algo en mente para responder a tu pregunta. Para mí es más fácil escribir que hablar. Te dejo las notas que agregó mañana por la mañana.

Al día siguiente, el domingo, el cuerpo sin vida de Pier Paolo Pasolini yacía en la morgue de la policía de Roma.

Notas

¹ Entrevista de Furio Colombo a P.P. Pasolini, realizada la última tarde del escritor, el 1 de noviembre de 1975 y publicada póstuma, el 8 de noviembre de 1975, en La Stampa-Tuttolibri, con el título: «Hoy son muchos los que creen que es necesario matar», después en Saggi sulla politica e sulla società con el título: «Siamo tutti in pericolo» («Estamos todos en peligro»). (Nota del traductor, de ahora en más N.T.)

² Se trata sin duda de la traducción del libro Entretiens avec Pier Paolo Pasolini

(1969), entrevistas de Jean Dufloy al escritor y cineasta, publicada en Barcelona en 1970. (N.T.)

Leonardo Sciascia, La scomparsa di Majorana, Einaudi, Torino, 1975. (N.T.)

³ Pier Paolo Pasolini, Scritti corsari, Garzanti, Milano, 1975. (N.T.)

⁴ Salò o le 120 giornate di Sodoma, último film Pasolini concluido en mayo de 1975. (N.T.)

⁵ La masacre del Circeo, ocurrida el 29 de septiembre de 1975, cuando

tres jóvenes de la alta burguesía romana, del barrio del Parioli y con contactos en la extrema derecha, secuestraron a dos jóvenes proletarias, Rosaria López y Donatella Colasanti, las torturaron y las violaron, matando a Rosaria y dieron por muerta a su amiga, las abandonaron en el baúl del auto y se fueron a comer. Los gritos de Donatella alertaron a la policía. Pasolini polemizó con Calvino sobre estos hechos en artículos en los diarios y la posición de Pasolini se puede leer en las páginas de Lettere luterane (Cartas luteranas). (N.T.)

Pasolini escribió una ponencia (después incluida en Lettere luterane) titulada «Intervento al Congresso del Partito Radicale», que fue leída en Florencia, en el congreso, el 4 de noviembre de 1975, dos días después de su muerte. (N.T.)

9 Paris brûle-t-il? (1966), film de René Clément. (N.T.)

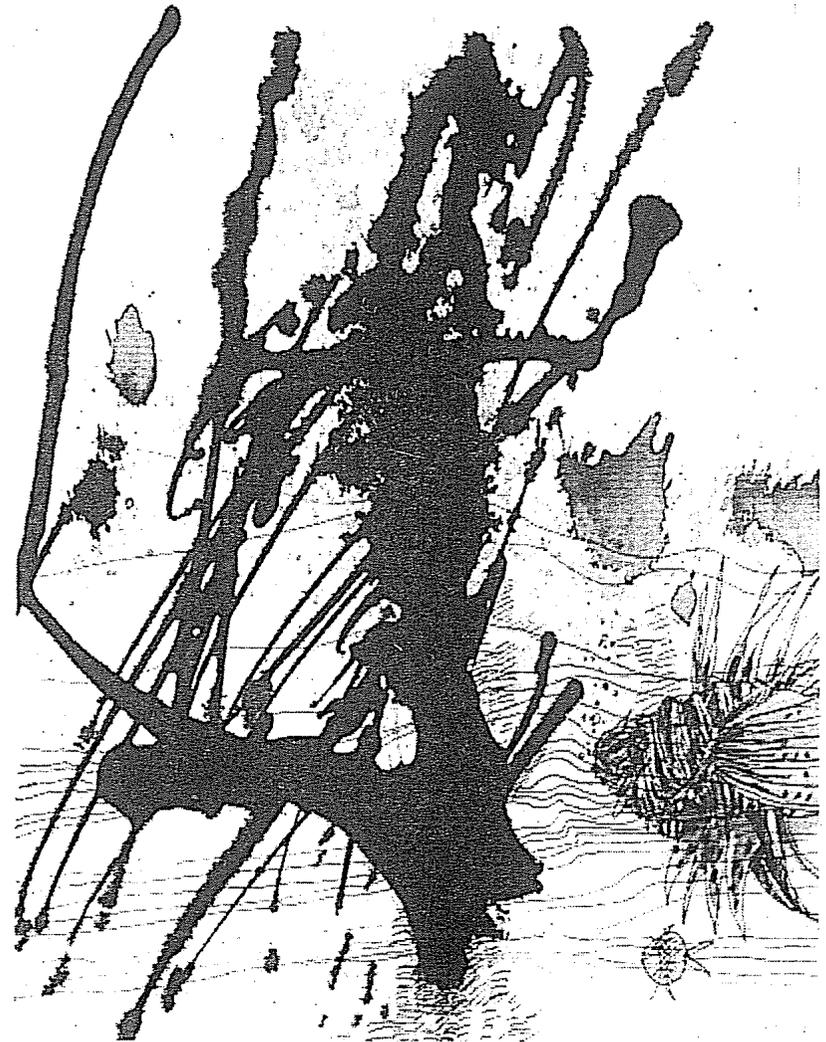
10 Totò (Antonio de Curtis, 1898-1967): famoso cómico napolitano actor de innumerables filmes, participó en algunos de Pasolini, el principal:

Uccellacci e uccellini, pero también en La terra vista dalla luna, Che cosa sono le nuvole?. (N.T.)

11 Colombo alude al artículo pasoliniano «Aboliamo la Tv e la scuola dell'obbligo» publicado en el «Corriere della sera» el 18 de octubre de 1975 y después incluido en Lettere luterane con el título: «Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia». (N.T.)

12 Alberto Moravia interviene en el debate iniciado por Pasolini con un artículo titulado «E se abolissimo davvero la scuola media?», publicado en el «Corriere della sera» el 22 de octubre de 1975. Al que respondió Pasolini con el artículo titulado «Le mie proposte su scuola e TV», publicado en el «Corriere della sera» el 29 de octubre de 1975 y después incluido en Lettere Luterane. (N.T.)

HOMENAJE



Roberto Juarroz
Joaquín Giannuzzi

«La traición del pensamiento»

Roberto Juarroz

Por Héctor J. Freire

*Leyendo o escuchando los poemas de
Este libro, creo que sentir es profundo y
comprender es superficial, porque siento muchísimo
y casi no comprendo.
Y por lo breve de este libro profundo, recuerdo:
«quien dice la verdad casi no dice nada».*

Antonio Porchia

Roberto Juarroz nació en Dorrego, provincia de Buenos Aires, en 1925. Poeta, ensayista y profesor de letras. Dirigió la revista «POESIA=POESIA», desde 1958 hasta 1965. A los 70 años de edad, en los primeros días de abril, y después de padecer, por más de un año una grave enfermedad, dejó de «existir».

Esta «escuetísima» necrológica, salvo la sintética nota publicada en el Suplemento Cultural del diario La Nación, del domingo 9 de abril de 1995, escrita por el gran poeta Octavio Paz desde México, fue quizás, el único recordatorio digno que los diarios y revistas locales, dedicaron a quien fue uno de los más altos y hondos poetas argentinos de estos últimos 50 años.

El 31 de Marzo de 1995 moría en la capital de la República Argentina el poeta Roberto Juarroz, autor de *Poesía Vertical*. Esta evocación trata de rescatar su figura y la excelencia de una poesía original y de fuerte contenido filosófico. Empezar, pues por focalizar a Juarroz dentro del árbol genealógico de la poesía Argentina se hace más que necesario:

En la mayoría de las antologías, como por ejemplo, la seleccionada por Daniel Freidemberg (*), se lo ubica dentro de la Generación del 50, ya que su primer libro es del 58. Recordemos también que el principio de los años 50 marca para la poesía argentina la definitiva consolidación de las vanguardias surgidas

en la década anterior: el *invencionismo* de Bayley en el 44, el *surrealismo* motorizado por Pellegrini, y el *neorromanticismo* de la generación del 40. Y a partir de Poesía Bs.As. (Aguirre, Móbile, Alonso, Trejo) entre 1950 y 1960, la definitiva autonomía de la escritura poética. De su tronco se desprenden cinco grandes ramas: La impresionista (Gola, Nicotra, Padeletti). La Prosística: irónico-escéptica (Urondo, Trejo, Vanasco, Brascó). La rama de los «alucinados y malditos» (Pizarnik, Cranwell), la objetivista: César Fernández Moreno, Veiravé, Gianuzzi, y la última: que tranquilamente, también, se la puede ubicar en la generación del 60. Y es representada básicamente, por Juarroz: la llamada poesía de «indagación metafísica». No vinculada directamente a Poesía Bs. As.. Ésta es una escritura, según Freidenberg, aparentemente «fría» e intelectual, que opera mediante paradojas y un tono reflexivo e interrogativo. Para acuciar con preguntas, más que con respuestas al lector. En este sentido Juarroz rescata la tradición Borgeana de considerar al discurso de la filosofía, como un verdadero estímulo a la imaginación poética. En este sentido, Juarroz suma crítica más poesía, reflexión y pasión, razón e intuición. Sus poemas parecieran «pensar con el corazón» y «sentir con la cabeza».

Creador elogiado por escritores de la talla de A.Porchia (poeta que abre la antología poética del 50, de Freidenberg, y cuya obra es determinante para Juarroz), J.Cortázar, R.Char, O.Paz, y V. Aleixandre, entre otros.

Varias veces premiado tanto en la argentina (distinguido con el Gran Premio de Honor de la Sade), como en el extranjero (Gran Premio de la Bienal Internacional de Poesía, en Bélgica) traducido a varios idiomas, y sin embargo, su muerte pareciera haber pasado desapercibida para la cultura, los poetas, y los «intelectuales» argentinos, más preocupados por su coyuntural y fugaz trascendencia, que por el reconocimiento merecido a una obra poética única. «*Poesía de una abrasadora transparencia*», al decir del Premio Nobel, Vicente Aleixandre. O las opiniones de Cortázar a propósito de sus textos: «*Sus poemas me parecen de lo más alto y lo más hondo (lo uno por lo otro, claro) que se ha escrito en español en estos años. Hacía mucho que no leía poemas que me extenuaran y me exaltaran como los suyos.*»

Este pequeño comentario de algunas de las peculiaridades de su obra, pretende ser también, un humilde homenaje, donde la

pesadumbre y la admiración se unen ante lo inevitable de la indiferencia y el desconocimiento, por parte de un gran sector de la actual poesía argentina.

Roberto Juarroz publicó trece libros de poemas, curiosamente todos con el mismo título unificador y sugerente a la vez: POESIA VERTICAL.

«Estaba enamorado del arriba y del abajo, del agua profunda y quieta del pozo, y de los astros que vislumbramos en lo alto de una torre», comenta su amigo O. Paz.

Y en este título, que en realidad es una especie de visión integral y totalizadora (el arriba y el abajo, «el pozo» y «la estrella»), estaría concentrada, no sólo la poesía, sino también la poética de Roberto Juarroz. Creación y reflexión: vasos comunicantes. El carácter necesario que tiene para Juarroz esta doble actividad: para penetrar en la realidad y para huir de ella, para preservar un gesto y para conversar con uno mismo (ese desconocido), para detener el instante y para hacerlo volar. «*La incurable unidad que padece lo otro*».

«Mi pensamiento ha creado
otra forma de pensar para pensarte.
La ha creado en mí,
como si una sombra se inventara otro cuerpo».

Cada poema de Juarroz implica, de modo implícito o explícito, una poética, una apasionada declaración de principios, una determinada visión filosófica.

«Hacia arriba y hacia abajo, pozo por donde sube el agua potable del espíritu y torre por donde desciende el aire libre del pensamiento». Esta verticalidad coincidente por cierto con el segundo principio de la Filosofía Hermética, es anunciada a modo de prólogo por el mismo Juarroz en su primer *Poesía Vertical* (1958): «ir hacia arriba no es nada más que un poco más corto o un poco más largo que ir hacia abajo».

El otro referente obligado, y de donde Juarroz pareciera haber tomado esta noción de Poesía Vertical (verdadero leit motiv de toda su obra), es el «filósofo-poeta» Gastón Bachelard que en el capítulo XXV, «*Instante poético e instante metafísico*» del libro «*El Derecho de Soñar*», y que también podemos rastrear en otro libro, íntimamente relacionado con éste, «*La Intuición del Instante*»,

del mismo Bachelard, a propósito nos dice:

«La poesía es una metafísica instantánea. En un breve poema, debe dar una visión del universo y revelar el secreto de un alma, del ser y de los objetos al mismo tiempo....

.....En todo poema verdadero, se pueden entonces encontrar los elementos de un tiempo detenido, de un tiempo que no sigue la medida, de un tiempo que nosotros llamaremos *Vertical* para distinguirlo del tiempo común que huye horizontalmente con el agua del río, con el viento que pasa. De ahí una paradoja que debe enunciarse claramente: en tanto que el tiempo de la prosodia es horizontal, el tiempo de *la poesía es vertical*.....

....El fin es la verticalidad, la profundidad (el pozo-el abajo) o la altura (la estrella-el arriba); es el instante estabilizado en que las simultaneidades prueban ordenándose que el instante poético (vertical) tiene una perspectiva metafísica».

En el caso de Juarroz, toda su poesía está compuesta de esos «instantes absolutos» e intensos del que nos habla Bachelard. Doble verticalidad: la de un lenguaje exigente sin ser para iniciados y que bien parece un idioma del alba; tal es la transparencia de la poesía de Juarroz, y la de una actitud ética, solitaria sin dejar de ser solidaria. Y ambas actitudes constituyen las claves para comprender uno de los pensamientos poéticos más lúcidos y estimulantes de la poesía hispanoamericana.

Sus breves textos, verdaderos «poemas-semillas» impresionan por su síntesis, concentración y precisión. Y también por su visibilidad, que termina siempre por revelarnos aspectos desconocidos de la realidad.

En este sentido, los poemas de Juarroz son epifanías de sorprendente cristalización verbal: *lenguaje reducido a una gota de luz*. Sabios y caprichosos como el viento y el tiempo, los poemas de Juarroz, parecen que no saben lo que hacen y, no obstante, pocas veces se equivocan.

El poema y la reflexión (poética) surgen de una misma necesidad. Estos poemas, son también una pregunta por la poesía.

Juarroz vivía el poema como una «*explosión de ser por debajo del lenguaje*». Descubrimos aquí cuatro elementos básicos, al decir del poeta: «explosión, ser, lenguaje y debajo». «*Partiendo de aquí (o tal vez llegando) he buscado entonces una poesía más concreta en su esencia, con peso propio, sólida, vertical*».

Juarroz, geólogo del ser, astrónomo del espíritu, vidente que ve hacia abajo desde arriba y desde abajo hacia arriba, de la mente al cuerpo, de la razón a la pasión. Es un verdadero «*Contemplador vertical*» del diálogo del hombre consigo mismo y con el universo. En síntesis, «*Roberto Juarroz: es un verdadero y gran poeta*», como lo definió el mismo René Char.

«*El lenguaje es la casa del ser*», y «*Más allá de las cosas y detrás de los hombres*»: Estas dos citas de Heidegger, nos remiten en la obra de Juarroz a un desplazamiento de interrogantes, desde las cosas a los hombres, en su misión de ir siempre más allá, como lo hizo el poeta en su pasión por dibujar ventanas en los hechos más simples, para mirar por encima de las apariencias. «*Dibujaba ventanas en todas partes. En los muros demasiado altos, en los muros demasiado bajos, en las paredes obtusas, en los rincones, en el aire y hasta en los techos. Solamente quería ver: Ver*», nos dice Juarroz. Autor de un solo libro, unitivo desde 1958 hasta su decimotercera *Poesía Vertical*. Sin embargo, creo, que la de Juarroz no es una poesía meramente racional, sino lírico-especulativa, expectante, que cuestiona sobre el ser, el lenguaje poético y el conocimiento. Una poesía que aporta voz al silencio del hombre y luz a los ojos para ver en la oscuridad. Su itinerario poético casi no registra «evolución»: «*Yo no me repito, me aumento...y siempre hay un grano de polvo de luz que quiebra el engranaje de las repeticiones*». Es como si su búsqueda se hubiera ido paralizando hasta quedarse inmóvil en un marco. En la poesía de Juarroz hay: «*Unas puertas tan perfectas como para quedarse, para siempre en una puerta. Y desde allí ver pasar todas las cosas. Sin entrar ni salir*».

A propósito, comenta Guillermo Sucre (**): «el suyo es un discursar que se repite incesantemente, un lenguaje que no varía de manera sensible —que no *evoluciona*, dirán ciertos críticos, que, por lo general, siempre *involucionan*; su primer libro podría ser el último, y viceversa. Si, como se cree lo estimable, una obra es sobre todo expansión y diversidad, la suya, aparentemente, no sería una obra. No obstante, es una obra que se hace —o se hará— cada vez más presente en nuestra experiencia de la poesía. Lo mejor de esa obra merecería, en verdad, una frase de Baudelaire: «*Como no ha progresado, no envejecerá*». Paradoja, sin duda, fascinante: ¿no supone otra forma de «modernidad», a la vez que resulta su crítica».

Su poesía, es en este sentido un *Obstinado Visor*. Un ejercicio infrecuente de pensamiento dentro del panorama de la poesía argentina de los últimos 50 años. Compleja y densa. Ambigua y dual: inquietante. Pero ¿no es esta ambigüedad de inquietante dualidad el soporte mismo de la existencia? «*El pensamiento nos traiciona/ y el yo también nos traiciona, somos leves señales de humo, que tal vez no dejan un código*» remarca el poeta. Poesía que da cuenta del ser y del no ser, del adentro y el afuera, del derecho y el revés, del camino y su sombra, del silencio de cualquier mirada. El don de su existencia está dado por la suma del ser y el no ser, la suma, no la síntesis. En los poemas de Juarroz blanco más negro no devienen gris. Se trata más bien de un sistema, del género pre-socrático: cada ser suscita su contrario, su no ser contenido implícitamente en sí mismo. Cada palabra va detrás de su silencio. Palabra y silencio, rama y raíz, luz y sombra. Lo posible es sólo una provincia de lo imposible, es más, sólo es posible dice Juarroz, lo imposible. Un pensamiento poético naturalista y metafísico a la vez. *Poemas Heraclitianos*: suma de fragmentos o sucesión de acertijos y fórmulas aforísticas. No es casual que los poemas de Juarroz le recuerden a Cortázar, el pensamiento poético de los presocráticos. También evocan la *démarche de textos* de Heidegger o los poemas de René Char.

Inmediatamente, después de la lectura de la poesía de Juarroz surge la siguiente cuestión, la misma que plantea Heidegger (***), en relación con la esencia de la poesía: ¿cómo empieza este diálogo que nosotros somos? ¿Quién realiza aquel nombrar de los dioses? ¿Quién capta en el tiempo que se desgarrar algo permanente y lo detiene en una palabra? Esta palabra forma la conclusión de la poesía y dice: «*mas lo permanente lo instauran los poetas*». Esta palabra proyecta desde los poemas de Juarroz, una luz sobre la pregunta acerca del origen de la poesía. Y la poesía, al decir de Heidegger, es instauración por la palabra y en la palabra. Y ¿Qué es lo que se instaura? Lo permanente: La poesía: es la instauración del ser por la palabra.

En cuanto al poema que abre *Poesía Vertical I*, y que reproducimos a modo de recordatorio, es casi un *Arte Poética*, allí se postulan dos miradas: una que mantiene unido al mundo y no lo deja caer, es decir la de las convenciones que manejamos y a la vez nos sostiene como una red; y otra mirada, la del poeta, que se suelta, infiel de la primera y busca el fundamento último de las

cosas. La verdadera red. En esa búsqueda su deseo es «Ver, averiguar, saber, y comprobar algo más». En efecto, la *poesía vertical* de Juarroz, empieza por *el ver*, y no por *lo visto*. Es decir, empieza por un acto: *La Mirada*. Y que en Juarroz es construir con las palabras, hacer algo con lo visto. Por lo tanto, es también una forma de imaginación, y una vía de conocimiento interior-exterior. *Una red de mirada*, una trama, un texto que abarca al mundo.

Para finalizar, es difícil elogiar a quien merece más que elogios. De ahí que este breve homenaje, concluya con la reproducción de dos poemas tan distantes en el tiempo, y a la vez tan cercanos dentro del espacio textual que constituye la totalidad de *Poesía Vertical*, esa «*geometría del ser que no tiene espacio*». En estos poemas cualquier palabra podría ser la última y/o la primera. Para ellos no existe la muerte ni el tiempo, porque la Poesía de Roberto Juarroz *es, fue, y seguirá siendo*.

Notas:

(*) Daniel Freidenberg, *La poesía del cincuenta*. Centro Editor de América Latina. Bs.As. 1981.

(**) Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia (ensayos sobre poesía hispanoamericana)*. Fondo de Cultura Económica. México 1990.

(***) Martin Heidegger, *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica. México 1982.

POEMA 1

(1er. poema de POESIA VERTICAL I,
1958)

Una red de mirada
mantiene unido al mundo,
no lo deja caerse.
Y aunque yo no sepa qué pasa con los ciegos,
mis ojos van a apoyarse en una espalda
que puede ser de dios.
Sin embargo,
ellos buscan otra red, otro hilo,
que anda cerrando ojos con un traje prestado
y descuelga una lluvia ya sin suelo ni cielo.
Mis ojos buscan eso
que nos hace sacarnos los zapatos
para ver si hay algo más sosteniéndonos debajo
o inventar un pájaro
para averiguar si existe el aire
o crear un mundo
para saber si hay dios
o ponernos el sombrero
para comprobar que existimos.

POESIA VERTICAL

Un día ya no podremos partir.
Repentinamente, se habrá hecho tarde.
No importa de dónde
o hacia dónde era el viaje.
Tal vez hacia el otro extremo del mundo
o sólo desde uno hacia su sombra.

Dibujaremos entonces la figura de un pájaro
y la fijaremos encima de la puerta
como blasón y memento,
para recordar que tampoco existe
la última partida.

Y la lanza,
que ya estaba clavada en el suelo,
sólo se hundirá un poco más.

Temperley, Buenos Aires, 1994
(diario La Nación, uno de sus últimos poemas publicados)

Joaquín Giannuzzi, su muerte, su amada

Leonor Fleming

Hace poco alguien me leyó poemas de César Mermet, un escritor secreto que murió en 1978 sin publicar. Me impactó uno de sus poemas por la fría sinceridad del análisis sobre la propia muerte, con humor y cinismo, no desprovisto sin embargo de piedad y afecto. Desde una perspectiva objetiva e insólita, su poema «El muerto y el tiempo» la presenta como el haber más personal, la más privada de las propiedades, ya que nadie puede sustituirnos o evitarnos el protagonismo, ni hurtarnos esa pertenencia. Cito unos fragmentos:

«Navega el muerto en blanco, con puntillas primorosas,
/afeminadas

en el blando acolchado de su flamante féretro
(...)

El suceso lo incumbe a él sólo, como la caída al fruto,
de allí la excluida desesperación de los otros.

Porque nadie entra en verdad a la muerte de nadie,
y porque eso amenaza la propia vida.(...)»

Pasaron días, el rumor cotidiano que todo lo anestesia disipó la intensidad de la lectura, pero esas palabras bien dichas permanecieron en algún fondo imperceptible.

Ayer llegó desde Madrid la *Antología Poética* de Joaquín Giannuzzi editada por Visor con un prólogo de Osvaldo Picardo. Me puse a hojearla buscando poemas favoritos como quien busca en la multitud alguna cara conocida; asomé intacto, radiante, «Mi hija se viste y sale», reviviendo la emoción que provocó la primera vez ese chasquido de pulseras; también me detuvo «Cabeza final», con alguna modificación que traicionaba mi recuerdo. Pero de la lectura arbitraria y salteada que iba haciendo, surgió nítida la «muerte total, definitiva, entera» (con palabras de Julio Díaz Villalba) como el embudo que recoge todo el deambular de esta obra.

La muerte mirada de frente, con su paradoja de ser certeza de límite y socia de la poesía. Por un lado, la claudicación física con toda su vulgaridad: la sonda en la terapia intensiva, el vómito, el corazón un simple músculo cansado; y, por otra, el acicate del espíritu que intenta evitar lo irremediable, sabiéndolo imposible de antemano, ese «desesperado anhelo personal» ante «un final inexacto» que planta el dilema en los versos de «Mosca final» y en tantos otros poemas. En esa encrucijada es cuando el poeta dice, busca con precisión la palabra exacta y, al nombrarla, al nombrar a la muerte, la enfrenta en su naturaleza verbal; en el lenguaje, con el poema.

Lo que saqué de esa lectura picoteada y anárquica, es la certeza de que un núcleo fuerte de la poesía de Giannuzzi gira alrededor de la muerte. El propio fin, el último ademán, analizado con la frialdad del que ausculta y no se engaña; la muerte cara a cara, burlada en el sarcasmo, enfrentada sin alharacas con la sobriedad de la ironía y la fuerza de las palabras, sólo palabras, omnipotentes palabras. El poeta, curioso y azorado, estudia el fin individual, físico, privado; el que puede prever en vida la propia calavera, «la madura fatalidad de mi osamenta». Escribe el hecho irremediable, la certeza del límite; y el acto de la escritura del poema produce una vuelta de tuerca: el sacudón de la palabra poética con su vocación intrínseca de perdurar, niega el tema mismo del poema, a la vez que instaura un vitalismo sobrio en el que caben la piedad y la ternura.

Entonces pensé en las horas finales de J G y en su último legado. El azar, que a veces parece deliberado, hizo que muriera en Salta, en la casa de su amada, entregándole su muerte, su íntima propiedad. Y con ella también el gran tema de su poesía.

A esa tardía e intensa estación de amor, J G dio su más valiosa herencia; ofreció a la amada su cabeza final, su privada muerte física (discreto como siempre, tuvo la cortesía de pedirle que fuese a buscar café para evitarle el incómodo momento del trance). Y, con la muerte, le ofreció también su afán con las palabras persiguiendo el enigma, buscándolo minucioso en todo: en el infarto de una dalia, en esa «multitud...con su rumor de orquesta degollada», en ese poeta que ya «no es él, sino un creador impersonal».

Legado original, «tierno y sarcástico», como el calificativo en el que se reconocía.

noviembre de 2006

Mi hija se viste y sale

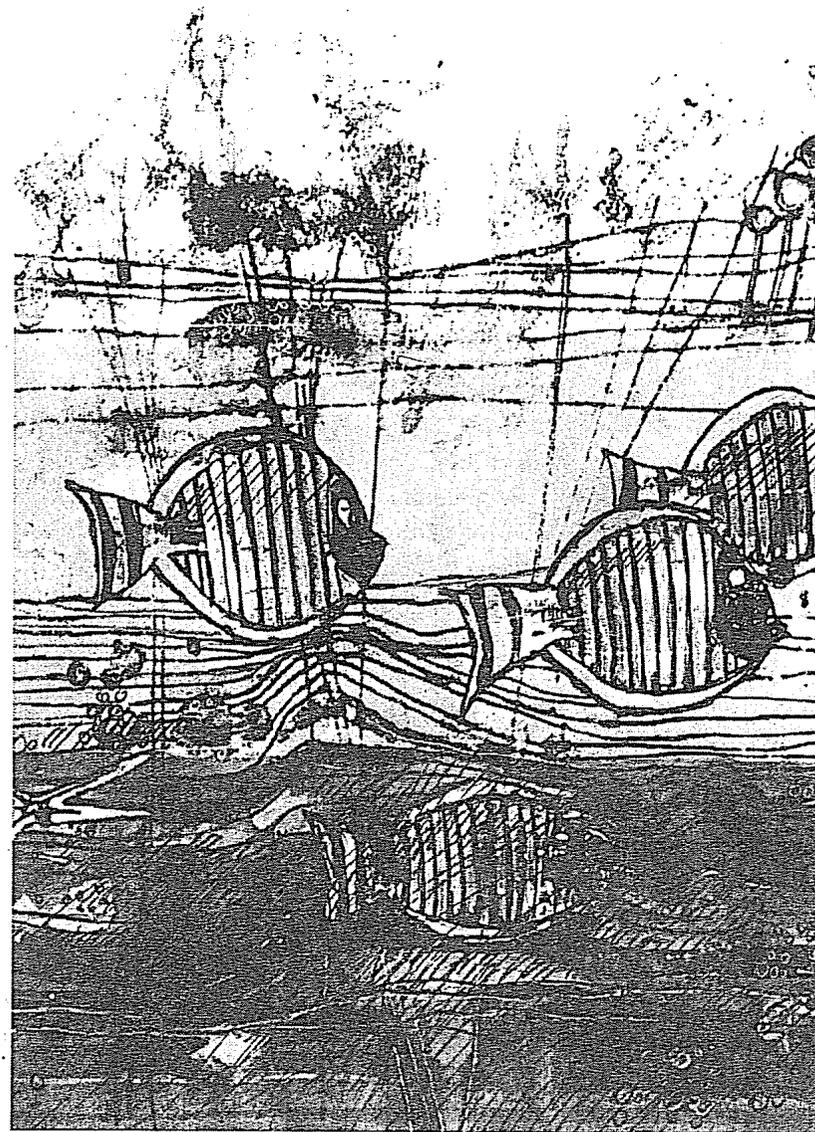
El perfume nocturno instala su cuerpo
en una segunda perfección de lo natural.
Por la gracia de su vida
la noche comienza y el cuarto iluminado
es una palpitación de joven felino.
Ahora se pone el vestido
con una fe que no puedo imaginar
y un susurro de seda la recorre hasta los pies.
Entonces gira
sobre el eje del espejo, sometida
a la contemplación de un presente absoluto.
Un dulce desorden se inmoviliza en torno
hasta que un chasquido de pulseras al cerrarse
anuncia que todas mis opciones están resueltas.
Ella sale del cuarto, ingresa
a una víspera de música incesante
y todo lo que yo no soy la acompaña.

El diagnóstico

Podría jurar que el ojo del clínico
invasado por tanta certeza
penetraba con gozo la radiografía
de mis pulmones enturbiados en exposición
como a la vista de un Picasso
que revelara la pesadilla de una demolición.
En la placa traslúcida descifraba
la intención mortal de sus sombras, el código
de las manchas letales en mi propio destino,
una ciega perfidia en el tejido desordenado.
Como si recorriera el espacio
de una incongruencia artística
el clínico absorbía ante el negativo
una especie de perfección en la locura.
Y cuando volvió la cabeza, hacia rato
que yo estaba atrapado. Así que no tuve prisa
de leer en su ojo neutral, la conjura
que concluía su obra en mi naufragio
y en la madura fatalidad de mi osamenta.

ENSAYO

Miguel Loreti / Roberto Ferro
Susana F. Ramírez / Francisco Aiello



Llamemos a las cosas por su nombre

*Sobre la naturaleza
del conocimiento político*

Miguel Loreti

Hay un libro de poemas de James Joyce que se llama *Pomes pennyeach*. Es un libro de juventud. Ya ha sido traducido a nuestro idioma como *Poemas manzanas*. En nuestro idioma no dice demasiado, ¿es el título apropiado, cómo saberlo?. Tenemos que poner en acción nuestra capacidad de juicio. En este caso se trata del juicio estético, pero como veremos no difiere demasiado del juicio político. En primer lugar está el inmenso problema de la traducción, si traducir quiere decir algo más que traicionar. Algunos incluso arriesgan que es una tarea imposible. ¿Qué es traducir?. Poe pensaba que uno escribe para provocar un efecto en el lector. Aceptemos por el momento esta definición de Poe, que algo debía saber de eso. Digamos que no agota el problema de la obra de arte, pero a mi entender es correcta, no escribimos para guardar nuestros escritos en un cajón, sino para los demás, para causar algo en los demás. Siguiendo a Poe podríamos decir que el fin de una traducción es recrear en otro idioma, en este caso el nuestro, el efecto que el autor producía en la versión original en su propio idioma. Cosa que desde ya nos enfrenta a diversos problemas, en primer lugar un problema de forma; acá podemos encontrar varios aspectos, por un lado la rima, por otro la métrica, el ritmo, la música particular que el autor impone a su escritura, no podemos olvidar el tono, que a su vez nos lleva a problemas de sentido, cuál es la relación entre tono y contenido, no es algo de desdeñar, puede incluir un conflicto, un drama, la esencia de la cosa, es buena parte de lo que hace de *El Quijote* o *El llano en llamas* una obra de arte, verdaderas obras maestras. La oposición entre tono -forma- y

contenido, es lo que hace -provoca- el drama. Estoy pensando en un cuento admirable como *¿Oyes ladrar a los perros?*. Ahí está buena parte de su secreto, en el desplazamiento del tono, cuando esperamos un tono aparece otro. ¿Y la música?. El ritmo, la cadencia propia de cada idioma. No podemos leer a Borges sin escuchar el ritmo propio del idioma de los argentinos. Uno de los poetas surrealistas, no recuerdo cuál, visitó a Joyce a poco de aparecer *Finnegan's wake*, en medio de la conversación deslizó que no lo entendía, ¿no lo entiende? Joyce tomó una guitarra y se puso a cantar una romanza irlandesa. De eso se trataba. La traducción debiera respetar la forma, en lo posible en la mayoría de estos aspectos. Debiera lograr una cierta correspondencia. Por otro lado tenemos el sentido, todo el mar de problemas inagotable del significado, o los significados, acá entra en juego la asociación, tenemos que estimular la asociación del lector, la connotación y las múltiples cadenas de significados asociados a una palabra, cosa inabarcable. Por lo general difieren en los distintos lenguajes, afortunadamente. Otra muestra más del carácter inagotable de la creación humana. No podemos olvidar que una recreación supone una cierta afinidad con el autor. Pero, bueno, dejemos esto de lado y volvamos a nuestro poema, o a su título: *Pomes pennyeach*. Partimos de un principio rector: provocar en efecto similar al del original. Ha sido traducido como *Poemas-manzanas*. El traductor en este caso ha privilegiado el significado inmediato y la metonimia, *pomes-poems*, manzanas-poemas. Personalmente, no me satisface. Volvamos al título, para entenderlo tenemos que comenzar por producir una versión literal, *Pomes* = manzanas, *pennyeach* = un penique cada una. ¿Pero, eso es todo?. Digamos que Joyce ha jugado con la metonimia, el parecido entre *poems* y *pomes*. Pero *poemas-manzanas* no nos da eso en castellano, ni, como veremos, tampoco vierte otros elementos. Joyce introduce un elemento formal que ha sido muy importante en la literatura inglesa del siglo pasado, baja el tono, es un procedimiento musical, Mozart y Verdi eran maestros en eso, bajar el tono, introduce un elemento de sorpresa formal que, por sobre todo, tiene que ver con el sentido, le resta importancia, recuerda la finitud de lo humano, como diríamos hoy en día, bajar el tono quiere decir *no creérsela*. Vamos a ver algunos ejemplos, en *Adiós a las armas* el protagonista ha sido herido por la metralla, lo recompensan con la medalla de honor, recordemos que este hecho incluye un elemento autobiográfico,

el propio Hemingway fue herido en la Primera Guerra, cuando le preguntan en qué circunstancias fue herido, responde, *estaba comiendo queso*, baja el tono, lo cambia de escala, esto introduce el sentido de la finitud y la mortalidad, de la precariedad de todo sentido humano en la novela. Uno esperaría como respuesta la narración de una gran acción heroica, pero no, Hemingway opera por desplazamiento, cambia la escena, el paisaje, e introduce en su lugar la cotidianeidad más crasamente cotidiana. Es una operación formal, aunque a menudo pase inadvertida, algo así como esos finales conclusivos de Verdi, uno espera que siga, pero él, no, se detiene, contradice nuestra experiencia y causa un hecho estético. Clint Eastwood usa este procedimiento como telón de fondo de sus *Banderas de nuestros padres*, y ahí reside la potencia de la película, claro que no le sale tan bien como a Hemingway. Algo similar hace admirablemente Carver en uno de sus cuentos, *Podía ver las cosas más pequeñas*. La protagonista está desvelada, se levanta y mira la luna a través de los vidrios de la cocina, *es blanca y redonda, tiene cicatrices, parece una cara*, piensa, pero el narrador no se demora en bajar el tono y acota inmediatamente: *cualquier idiota podría ver una cara ahí*. No puede permitirse el lujo de introducir un instante lírico en esa narración. Es como si dijera acá no puede haber —mala— «poesía», toda la poesía está en la atmósfera. Bueno, algo de eso es lo que está haciendo Joyce. En nuestro idioma diríamos *poemas de a cinco*, o *poemas de cinco guitas*. Porque Joyce sin duda quiere bajar el tono, está preparando el *Ulises* y se está preparando para el *Ulises*. Y la poesía no tiene que ver con el alabastro, el almizcle ni las magnolias, no, Chejov sin duda está presente en esta escena, la poesía, el misterio, lo insondable tiene que buscarse en lo más trivial y cotidiano, toda una decisión formal, ese esfuerzo le va a valer a Joyce un elogio de Pound, *escribe como si no supiera*. Acá hay todo un trasfondo de sentido, un sentido formador y central de nuestra época, tomado in statu nascendi, la precariedad y fragilidad de todo sentido humano. Dicho en otras palabras: finitud, mortalidad. Su reconocimiento y asunción. Entonces nos encontramos con que tendríamos que privilegiar este tono, porque el tono, la forma, hace al sentido, se trata de *poemas de cinco guitas*, podríamos decir *de a cinco*, o *de cinco centavos*, pero la introducción del lunfardo contribuye a bajar aún más el tono. También podríamos decir, *de a cinco*, que es como veríamos eventualmente ofrecidas las manzanas

en una verdulería, pero en este caso, si bien ganamos con la similitud entre la oferta de poemas y la oferta de las manzanas, perdemos la potencia del lunfardo *guitas*, que introduce un elemento decisivo de precariedad y finitud. No es definitivamente una palabra «prestigiosa». Precisamente el efecto buscado por Joyce, que «escribía como si no supiera escribir». Con lo que tenemos que sacrificar el juego de palabras entre poemas y manzanas, y preservar por sobre todo, el sentido burlón y carente de «prestigio» de los *poemas de cinco guitas*. Algo similar sucede con la traducción de la *Dreipfennig Opera* de Brecht por la literal *Opera de tres centavos*, que no dice nada en nuestro idioma, exactamente el mismo caso que el título de Joyce, y que debiera ser vertida como *una Ópera de cinco guitas*.

En definitiva, el problema que enfrenta el traductor no es diferente del que enfrenta el escritor ante su obra en proceso, o en último caso, el lector, el contemplador. De lo que se trata es de juzgar, de emitir un juicio. Cuando nos enfrentamos a una obra de arte debemos decidir. ¿Cómo hacerlo?. Partimos de una guía comúnmente aceptada, lo que podríamos llamar un «principio rector»: *Tenemos que provocar un efecto en el lector*. Este principio lo hemos aceptado provisoriamente —*lo suficiente para nuestra necesidad en la práctica*— y lo hemos propuesto como guía de nuestro trabajo. Digamos que este «principio» es opinable y no tiene nada de incommovible. Incluso podríamos discutirlo. Es, como diría Aristóteles, «probable» y materia de opinión, es objeto de creencia, *pythánós* en griego, *verosímil*, no hay aquí verdades de tipo «matemático», no se trata de que $2 + 2 = 4$, en ese caso no hay nada que discutir ni opinión posible. Si no lo hemos discutido es porque en este punto estamos de acuerdo con Poe, podríamos si vamos más lejos, exponer los argumentos y preferencias por los que estamos de acuerdo, entre ellos, a qué idioma hemos de verter nuestra traducción, al habla corriente de nuestro país, la que usa la gente, o a un castellano neutro que puedan «entender» todos los hispano parlantes. Hemos introducido además otras reglas, que pretendemos universales para nuestra práctica, como que la traducción debe lograr una correspondencia lo más acabada con el original, en forma y sentido. O que, si tenemos que desechar algunos aspectos, tendremos que decidir cuáles dejamos de lado y cuáles no, tendremos que escoger los más relevantes, para lo que tendremos a su vez que saber distinguir lo importante de lo que

no lo es. Luego hemos interpretado, tratado de descifrar, el sentido de la frase de Joyce, lo hemos hecho desde la perspectiva de una cierta universalidad, hemos querido clasificarla, hemos dicho: lo que Joyce buscaba era *bajar el tono*. Es decir, hemos buscado una cierta universalidad detrás de la expresión de Joyce. Algo que «flotaba en el espíritu de la época y el espíritu del autor». De eso se trata, de incluir lo particular en lo universal. Nuevamente, no se trata de una deducción matemática, o lógica. Entre el juego de palabras —la metonimia— entre *poems* y *pomes*, y el desplazamiento formal de *pennyeach*, por *cinco guitars*, nos decidimos por este último. ¿Por qué una y no otra? Porque la segunda era más importante, pesaba más. Parecía más importante preservar la precariedad y fragilidad del sentido que el ingenio de la metonimia. Volvamos a lo mismo. Veamos que en todo esto no hay ni asomo de deducción «lógica» necesaria, es una elección, una preferencia, opinable. Observemos algunos detalles, veamos que en el juicio estético como en el juicio práctico, en la acción, introducimos principios provisorios, elementos universales, clasificamos. En la acción también tomo decisiones a cada instante, ¿hago esto o aquello?, *peso* las situaciones y las condiciones, y tomo decisiones, se trata de subsumir lo particular dentro de una universalidad probable, y en un tiempo *siempre escaso*, nunca tengo todo el tiempo del mundo, el tiempo es finito, nunca infinito, y debo tomar una decisión en ese tiempo acotado, con el mejor conocimiento posible, en la *Ética a Nicómaco* Aristóteles habla del *suficiente para su necesidad y uso*.

Es por eso que Kant cuando escribe sobre el arte, lo que hoy llamaríamos su Estética, escribe una *Crítica de Juicio*. Kant escribe sobre el juicio «estético», pero no lo llama así, y no lo llama así porque en la época de Kant la palabra «estética» en su sentido actual era recién nacida, el primero que la usa es Baumgartner, en la época clásica no se hablaba de Estética, se hablaba de retórica o poética. Kant escribe sobre el gusto, se pregunta ¿cómo puede haber un gusto?. Pero, ¿cómo puede ser que al hablar sobre el gusto Kant hable sobre el juicio?. Porque detrás del gusto, algo aparentemente sensible y afectivo, completamente particular, hay un juicio: *esto es bello o no lo es*. Decir *me gusta o no*, lleva consigo una afirmación universal: es o no es de buen gusto. ¿Cómo puedo afirmarlo?. Porque el gusto es algo particular, todos lo sabemos: *sobre gustos no hay nada escrito*. Los pragmatistas, dentro de la

tradicción anglosajona, definen al gusto «operativamente», *lo comúnmente aceptado por una cultura*, lo mismo sucedería con la verdad, veamos si no la definición de Peirce, «*la opinión prevaleciente de la comunidad científica*». Y tienen algo de razón, pero solo algo, como siempre se quedan cortos, no ven, no pueden ver, su *punto de vista* se los impide, el panorama *en toda su amplitud*. En un plano, el gusto como la verdad son aceptados por todos porque *han sido instituidos por todos*. Los pragmatistas «olvidan» esta cara de la cuestión: *la institución social del gusto y de la verdad*. Como ignoran otro plano más profundo, la creación del gusto, lo que Kant llama «ejemplar», y el movimiento de búsqueda ininterrumpida de la verdad, la «caza» platónica. Volvamos a Kant y su *Crítica del Juicio*, la creación artística, dice, es la posición de algo universal, el hecho artístico inviste una forma como un *ejemplar*, un ejemplar es un paradigma, un modelo, algo que vale para muchos, polivalente, católico, *kath'olou*, que es un universal particular, como todos los universales prácticos. Es universal dentro de *una cultura*, porque es valorado *por esa cultura*. Y es valorado porque es creado como «ejemplar».

Universal dentro de quiere decir que es valorado y aceptado por todos, pero, particular, válido para esa cultura, y no para otras. Valorado se dice en griego *axioma*. Con lo cual la obra de arte instituye el gusto. Nosotros podemos juzgar que *esto es bello*, porque lo comparamos con una *medida* de lo bello, un paradigma que previamente y «sin saberlo» hemos instituido. Pero esto no es todo, Kant agrega que el juicio del gusto tiene una *finalidad sin fin*. Frase aparentemente enigmática, ¿cómo puede haber una finalidad que no tenga fin?. Porque la creación artística es la imposición de una forma, y por similitud con la producción técnica la imposición de una forma es el fin de la acción, la técnica es final, la forma es el fin, la causa final, que precede en la mente del creador a la producción del objeto, pero a diferencia de la técnica, la creación artística no tiene un fin fuera de sí, hago un cuchillo para cortar, un revólver para matar, un útil es eso, el útil sirve para otra cosa, pero la obra de arte es inútil, no sirve, no se hace para otra cosa, sino que se hace *gratuitamente*, es la imposición de una forma *porque sí*, por puro gusto de formar, *no tiene fin*. De ahí que ese aparente enigma sea algo muy diáfano: crear una forma porque sí, sin utilidad alguna.

Lo que acabamos de ver acerca del juicio del gusto está emparentado de cerca con el juicio práctico. Al decir esto vamos más allá de Kant, lo que nos interesa son elementos de su filosofía que pueden ayudarnos a pensar la política. Kant escribió poco sobre filosofía política, sin embargo, lo decisivo, lo que todavía nos habla, de su pensamiento político no lo encontramos en esa «filosofía política». Es bastante conocido que en ese aspecto Kant era un ilustrado a pie juntillas. Ante todo creía en el Progreso, aunque la palabra todavía no fuera de uso común, creía en la *perfectibilité* rusioniana. Y al modo de los iluministas postulaba una naturaleza humana ahistórica, definida de una vez y para siempre. Hay sí, dentro de la filosofía práctica kantiana un gran concepto, que todavía nos ilumina, sobre todo si lo depuramos de los supuestos sustancialistas y formalistas –ilustrados– del propio Kant, el de autonomía: el sujeto es capaz de trascender a las determinaciones históricas. Y esa es la condición de posibilidad de la libertad. Hasta el punto que como reconoce Hannah Arendt en su libro sobre Kant¹, hay dos alternativas posibles en ética y política dentro del pensamiento moderno, «O bien decimos con Hegel: *Die Weltgeschichte ist das Weltgericht*, dejando el juicio último al éxito, o bien afirmamos, con Kant, la autonomía del espíritu humano y su independencia potencial de las cosas como son o como han llegado a ser.»

El juicio tiene que ver con lo particular, y con la capacidad de llevar lo particular a lo universal, no puede ser deducido, por eso Kant creía que no puede ser enseñado, porque a la vez partía de la identificación del conocimiento con un método², «se conoce lo que se hace», lo que podemos producir según una receta, y el juicio tiene que ver con lo poético, con la *poiesis* en cuanto creación, y no hay receta posible para la creación.

Tanto en el terreno del gusto como en el de la política nos movemos dentro del mundo de «las cosas que pueden ser de uno u otro modo», al decir de Aristóteles en su *Ética*, contingentes y no necesarias, particulares y no universales, y ahí no hay deducción ni «ciencia» posibles. Sostener lo contrario significa recaer en la ilusión pitagórica de pretender una estructura única del mundo, de carácter matemático, que rige tanto los asuntos físicos como los morales, ilusión que Platón siguió a pie juntillas, y con él aún hoy en día, los defensores de una «ciencia unificada». Pero eso implica

desconocer la naturaleza de la subjetividad y la acción humana, de la sociedad y de la historia.

Por eso hay democracia, porque debemos juzgar en condiciones inciertas, porque el sentido creado por el hombre es frágil y precario. No hay certezas inmovibles en política, solo hay verdades provisorias, opinables, y por eso son posibles diferentes opiniones, y la deliberación y confrontación en torno a ellas. Ante $2 + 2 = 4$ no hay deliberación posible. Si la acción humana pudiera ser legislada por leyes universales, no habría posibilidad de democracia, que supone la diversidad de opiniones y la deliberación, sino que tendríamos que aceptar, y soportar, la dictadura absoluta del Rey Platónico que nos diría a cada instante qué hacer «sentado a la vera de nuestra cama».³ La imagen es monstruosa, digna de Orwell.

En el terreno de la sociedad y de la historia no hay fines absolutos, dictados por una Autoridad extrasocial y suprahistórica, se llame como se llame, Dios o las Leyes de la Historia, no hay otros valores y otros fines que los que afirman y sostienen los hombres de carne y hueso, cada uno de nosotros, y en este sentido debemos entender la afirmación kantiana de que el hombre es un fin en sí. Ni fines ni saber absolutos, de ahí que la deliberación y confrontación sea posible, de ahí la equivalencia de los fines individuales, no hay una regla ni patrón extrasocial para medir la validez de las aspiraciones de cada uno.

Pero la creencia política predominante en nuestra sociedad se basa en otros supuestos, entre ellos dos son decisivos, el primero, la política es una ciencia, un saber de tipo científico, un conocimiento de lo universal y está reservada a «expertos», el segundo, la necesidad del Estado para la sobrevivencia de la organización social. Ambos son falsos.

Comencemos por el segundo. El Estado es un aparato administrativo separado del cuerpo social y orientado a dirigirlo y controlarlo *desde fuera*. Como tal, el Estado moderno tiene fecha de nacimiento precisa, fue una creación de las monarquías absolutas en su afán de controlar en forma centralizada a la población. Y fue heredado, sin criticar y con el mismo fin, por las pseudo «democracias» modernas. De ahí que Rousseau lo llamara un «régimen degradado.» Eso solo basta para definir de un solo trazo el carácter oligárquico y antidemocrático de nuestra forma de gobierno, si han precisado hacer uso de un instrumento dirigido

a controlar a la población mal pueden ser llamadas «democracias». Pero el hecho de que por su necesidad de control, ese «yo» político haya crecido en forma desmesurada, hasta convertirse en un gigantesco Leviatán inmanejable, no lo hace ni un ápice necesario. Pretender que porque el Estado es gigantesco y complejo, necesita de expertos para manejarlo, es un argumento inconsistente, y no resiste el menor análisis, algo así como poner el carro delante del caballo, si el precio de nuestra libertad es la «complejidad» del Estado, lo que hay que hacer es eliminarlo y no designar «especialistas» para administrarlo.

En lo que toca al primero, no hace falta ir demasiado lejos, cuando Tony Blair dirigiéndose al Parlamento intenta justificar su intervención en Irak, lo hace argumentando que es su responsabilidad velar por los *intereses del pueblo* británico aún contra la voluntad del mismo pueblo. Es un argumento que hemos escuchado hasta el cansancio. ¿Cuáles son los intereses del pueblo que difieren de su voluntad?. Blair no solo supone que hay intereses *en sí*, sino que además conoce «esos» intereses. ¿Cómo se las ha arreglado, será poseedor de algún tipo de conocimiento privilegiado? El argumento es muy viejo, y lo encontramos formulado por primera vez en *El Político* de Platón. Como hemos dicho, la argumentación que sirviera de base a la filosofía de Sócrates, el maestro de Platón, es de origen pitagórico, el mundo reconoce una estructura invisible y única, de orden lógico matemático, y ese orden comprende no solo la realidad física sino el mundo moral. Por otra parte, el orden es accesible a un espíritu entrenado. De ahí la frase que Platón inscribiera en el pórtico de su Academia: *ageométretois eisito*, «prohibida la entrada a los que no saben de matemática». Cuando Platón emprendió su aventura siciliana, lo primero que hizo al llegar a Siracusa fue cubrir de arena el patio del palacio real, con el fin de poder dibujar formas geométricas para que sus discípulos pudieran entrenarse en el «frecuentamiento de las ideas». Sabemos cómo le fue. La ciencia, el verdadero saber, es el conocimiento de ese orden invisible. Sobre ese tipo de argumentaciones se han basado las teorías autoritarias y oligárquicas de la sociedad. Si el mundo moral y social tiene una estructura universal y «lógica» no hay discusión posible en materia política, solo hay que acatar los dictados del «verdadero saber», sea el que sea, la teoría del mercado o la del Partido Único. *Oligárquicas*, si el saber político es una «ciencia de lo universal y

necesario» solo estará al alcance de unos pocos, los verdaderos sabios, «nos sobrarán los dedos de la mano para contarlos» argumenta Parménides en el diálogo, Platón y Marx lo dicen con todas las letras, uno en *El Político* y el otro en *El Manifiesto*. Claro que ni uno ni otro hablan de democracia, porque ni uno ni otro eran vergonzantes. No ocurre lo mismo con nuestros políticos o filósofos actuales, pretenden ser poseedores del *verdadero saber* en nombre de la democracia. La argumentación, disfrazada de uno u otro modo, la escuchamos a diario. Es lo que sucede con Habermas, si hubiera reglas pragmáticas universales, deducidas de la «forma de la comunicación», los *expertos nos dirán qué hacer*. Y sucede que los expertos se vuelven contra los ciudadanos.

Lo mismo ocurre en nuestro país, la política es asunto de «los que saben», y a renglón seguido la vidriera de la televisión se llena de «especialistas» que pretenden estar en posesión de «ese saber». Ninguno alcanzó la talla de Erman González, auténtico poseedor de un saber universal y polifacético, una especie de moderno Leonardo que ocupó sucesivamente cuatro carteras ministeriales además de la presidencia del Banco Central. Claro que nunca nos explican bien de qué «saber» se trata, cómo pueden los «especialistas» lograr un saber universal. ¿Es un saber especializado, de tipo técnico, o un saber universal? La última palabra que han introducido en este galimatías es la «gestión», una traducción del *management*, durante las últimas elecciones en la ciudad de Buenos Aires, todos los candidatos, sin importar que fueran de derecha o «progresistas», se ufanaban de ser los mejores «administradores», como si la administración fueran algo inocuo, lo importante es administrar bien sin que importe para qué. El argumento no resiste el menor análisis. Desde ese punto de vista debiéramos elegir a Adolf Eichman, ese sí que era un buen administrador.

Mientras tanto, nosotros nos desinteresamos de nuestros asuntos y los dejamos en poder de los expertos. Claro que si mansamente entregamos nuestro poder estaremos renunciando, enajenando en el sentido jurídico fuerte, lo que nos es más propio, nuestra voluntad y con ella nuestra libertad.

Porque de eso se trata, la democracia, *el poder de todos*, se basa en el hecho de que no hay fines absolutos definidos por una instancia extrasocial, sino tan solo los fines frágiles que nos proponemos nosotros los humanos, cada uno de nosotros, que

somos por eso, los únicos fines en sí. Por eso mismo no hay patrón ni medida para decidir entre los diversos fines, intenciones, deseos, propuestos, *el hombre es la medida de todas las cosas*, de ahí que como lo reconoce Aristóteles, la única regla sea la «del número», la de la mayoría. Que por supuesto, y por lo mismo «puede equivocarse». *Vox populi no es vox Dei*.

Desde otra perspectiva, porque no hay fines absolutos, porque nos la tenemos que ver con asuntos inciertos, no hay ni puede haber ciencia ni saber absoluto de los asuntos políticos. En ese terreno no hay ni puede haber «expertos», como pretenden hacernos creer con denuedo no solo políticos y periodistas, sino además los «politólogos», palabra que encierra no solo un barbarismo sino un sinsentido.

De lo que se trata, en definitiva, es de quién detenta el poder, dicho en términos modernos, *quién es el sujeto del poder*, si el cuerpo político en su conjunto, *todos los ciudadanos* debidamente organizados, en forma directa y efectiva, o un puñado de expertos. Y digo *todos* en sentido literal, porque la voluntad no se enajena ni delega. Esto no quiere decir que «todos los ciudadanos tengan que cambiar una lamparita», si hay delegación, y en toda sociedad multitudinaria debe haberla, tendrá que ser restringida e inmediatamente revocable, los delegados son *voceros*, no representantes, como lo aclara Rousseau en su escrito sobre el gobierno de Polonia.

Pero, una cosa debemos tener en claro, si el sujeto político está formado por unos pocos «expertos» por un lado habremos enajenado nuestro poder instituyente, por otro, no estaremos frente a una democracia, sino a una oligarquía, que como su nombre lo indica es el *poder en manos de unos pocos*. Y las consecuencias están a la vista. Esos pocos harán con el poder lo que se les antoje, y no solo eso, no repararán en medios para conservarlo en forma permanente. Si cedemos nuestro poder habremos creado una casta «profesional» que se lo apropiará indefinidamente en su propio beneficio. Como lo establece en negro sobre blanco nuestra Constitución: *el pueblo no delibera ni gobierna*. Nosotros lo conocemos de sobra, para reconocer el «espíritu de cuerpo» y las prácticas de tipo mafioso, no hace falta retroceder hasta la Guardia Pretoriana, basta con darse una vueltila por el Honorable Congreso de la Nación o por cualquier intendencia del Gran Buenos Aires.

A Rousseau le gustaba hablar claro y lo decía con todas las letras: «Llamemos a las cosas por su nombre, y si un pueblo tiene jefes que gobiernen por él, se llamen como se llamen, eso es una Aristocracia (no una democracia)»⁴

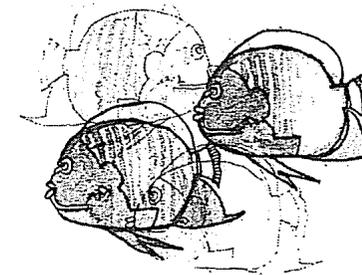
Notas

1- Hannah Arendt, *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, Paidós, 2003, p. 18.

2- I. Kant, *Crítica del Juicio*, «Una cabeza obtusa o limitada -creía Kant- [...] puede muy bien llegar, a base de estudio, hasta la misma erudición mediante la instrucción. Pero teniendo en cuenta que también en tales casos suele faltar el juicio, no es raro encontrar hombres muy cultos que, al hacer uso de su especialidad científica, dejan traslucir esa carencia irremediable [del don]».

3- Platón, *Político*.

4- J. J. Rousseau, *Contrato Social*, LIII, Cap. 10, nota.



Sátira y parodia: Las armas de las polémicas en los años 40

Seis problemas para don Isidro Parodi
de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares

Roberto Ferro

Borges comienza a escribir narraciones tardíamente; cuando en 1935 aparece *Historia universal de la infamia*, ya se habían publicado varias de sus obras, tanto de poemas como de ensayos, además de una biografía de Evaristo Carriego. *Historia universal de la infamia* compila una serie de relatos aparecidos en el diario *Crítica*, uno de ellos es la reescritura de una historia de compadritos aparecida en la revista *Martín Fierro* en 1927, con el título de «Leyenda policial», luego recogido en *El idioma de los argentinos* como «Hombres pelearon» y en *Crítica* como «Hombres de las orillas». El título definitivo con el que lo incluye en la edición de 1935 es «Hombre de la esquina rosada.» Uno de los aspectos más llamativos de ese cuento, cuyos antecedentes permiten pensar en una especie de iniciación de la escritura narrativa borgeana, es que en su versión definitiva, la intriga está articulada en torno del relato de un narrador que va diseminando indicios acerca de un crimen que él mismo ha cometido y al que alude sólo de manera diagonal, procedimiento propio de la narrativa policial y que el lector debe desentrañar atendiendo a las señales que se diseminan en el texto. Como Borges afirma en la biografía apócrifa «Examen de la obra de Herbert Quain»:

Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esta frase deja entender que la solución es errónea. El lector inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre *otra* solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el detective.¹

En el comienzo de su narrativa, Borges se sirve de un entrecruzamiento constructivo con el policial para aludir a uno de

los ejes centrales de su poética: la ficción se instala siempre en el porvenir y configura sus sentidos posibles para un lector que sólo está presente en una escena virtual; estableciendo, además, algunas correlaciones que han sido muy productivas para pensar la actividad de la crítica literaria en paralelo con el rastreo de indicios que caracteriza a los detectives.

Junto la narrativa ficcional, Borges exhibe su interés sobre el género policial en artículos ensayísticos, como «Leyes de la narración policial» publicado en *Hoy*, en setiembre de 1933 y retomado en «Modos de G.K. Chesterton», en *Sur* de 1936; y también en sus reseñas de *El Hogar*, donde los escritores del género comparten el espacio con los nombres más prestigiosos de la literatura contemporánea.

A partir de 1939, su narrativa comienza a desplegar su época más fecunda, que abarcará los cuentos recogidos en *Ficciones* y *El Aleph*. La década del cuarenta fue el espacio en el que Borges, sirviéndose del género policial, entabla una ardua polémica que será decisiva para la constitución del canon literario vigente hasta la actualidad en la literatura argentina.

Es posible pensar que los años cuarenta son el escenario en el que Borges juega una operación crítica de imposición de un conjunto de valores que confronta con los de la literatura realista, en cualquiera de sus variantes miméticas. En esa confrontación es acompañado por Adolfo Bioy Casares con quien comparte una notable diversidad de posiciones en el campo intelectual que apuntan a privilegiar el género policial como modelo narrativo. La valoración del carácter deliberado y convencional del policial frente a la motivación realista, es el común denominador de esa operación crítica que por su extensión, intensidad y resultados no tiene parangón en la literatura argentina.

Con Bioy prepara una antología del género: *Los mejores cuentos policiales*, que Emecé publica en 1943, también dirigirán durante al menos diez años una de las colecciones más prestigiosas dedicadas al género en lengua castellana: *El séptimo círculo*. Y, bajo el seudónimo de Honorio Bustos Domecq, escriben los cuentos de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, publicado en 1942, *Dos fantasías memorables*, de 1946, y la obra de su discípulo Suárez Lynch, *Un modelo para la muerte*, en el mismo año.

La operación crítica está centrada en gran medida en la constitución de un nuevo público. El género policial le permite a

Borges y Bioy establecer diagonalmente algunas de las condiciones que esperan de imprimir en los modos de lectura que están promocionando.

El lector de policiales puede ser pensado a partir de la figura del detective, que en lugar de rastrear los indicios referenciales dejados por el criminal, está atento a los indicios textuales. Del mismo modo que el detective sigue las marcas dejadas por el criminal, el lector está atento a las del narrador. Detective y lector comparten una estrategia de interpretación más intuitiva que metodológica, centrada en la atención por el detalle, en particular los más incongruentes y en apariencia sin sentido; la segunda etapa, dicho esto en términos de esquema sintético, consiste en incorporar la marca a un orden conjetural que ponga a prueba su funcionamiento y significación.

La relevancia que Borges y Bioy le otorgan al género policial está en relación íntima con las posibilidades que su entramado entrega para reflexionar acerca de los vínculos entre escritura y lectura; el escritor se sirve de un dispositivo genérico con un número de reglas no muy amplio, la reiteración de esas convenciones contribuye a consolidar los modos de lectura y, por ende, contribuye a la formación de un público lector.

Al caracterizar la silueta de H. Bustos Domecq, la señorita educadora Adema Badoglio afirma, en las páginas liminares de *Seis problemas para don Isidro Parodi*:

Sus cuentos policiales descubren una veta nueva del fecundo polígrafo: en ellos quiere combatir el frío intelectualismo en que han sumido este género Sir Conan Doyle, Ottolenghi, etc. Los cuentos de Pujato, como cariñosamente los llama el autor, no son la filigrana de un bizantino encerrado en la torre de marfil; son la voz de un contemporáneo, atento a los latidos humanos y que derrama a vuela de pluma los raudales de la verdad.²

Este fragmento que parodia, ante todo, la retórica rimbombante del discurso escolar, tiene una función polémica que apunta a conjurar toda crítica convencional acerca del género, también parodiándola pero por anticipado. El estereotipo de «frío intelectualismo» o la cristalización centrada en la idea del falso virtuosismo o de un juego inútil y sin compromiso son sometidos al escarnio del ridículo. Hay en ese gesto paródico un movimiento propio de la estilización negativa de los presupuestos parodiados, con el objetivo de conseguir una complicidad favorable del lector,

mientras contrarresta toda alusión al compromiso ideológico, cuestiones que podrían ser objeto de crítica.

Las palabras de la señorita educadora Adema Badoglio anticipan y cierran paso por vía irónica aquellos que puedan esgrimir opiniones adversas en el campo literario, estableciendo una estrategia polémica.

Los cuentos que tienen por protagonista a don Isidro Parodi son un espacio para que Borges y Bioy experimenten con las posibilidades formales y narrativas del policial y para que presenten como ficciones, temas y dilemas que conciernen a la producción, la representación, la escritura y la lectura.³

Los relatos del volumen participan de las reglas habituales del género, con un crimen marcado por un enigma que es resuelto por una solución sorprendente; especialmente siguen los procedimientos de revelación y ocultamiento tradicionales: todos los datos están a disposición del lector, pero de tal manera que aparezcan o disimulados o enmascarados sutilmente con el objeto de que se demore su funcionamiento. Borges y Bioy ni siquiera han prescindido de uno de los rasgos más distintivos del género, como es la articulación de todos los elementos narrativos en torno de una figura dominante: el detective.

Las circunstancias especiales en que don Isidro Parodi lleva a cabo sus especulaciones investigativas imponen a los relatos una exigencia marcada por el ingenio especulativo y una argumentación apoyada sobre firmes dispositivos de raciocinio. Por otra parte, invierten paródicamente un rasgo típico del género: el enigma está figurado, a veces literalmente, como algo herméticamente encerrado, en estos relatos el que está enclaustrado es don Isidro, y con él, la resolución, mientras que los crímenes se producen afuera. En el policial de enigma, el espacio cerrado suele funcionar como una condensación del espacio social entero. A la Penitenciaría, en la que está recluido el peluquero, se acercan las voces de la ciudad que se extiende más allá de los muros de la cárcel, acaso como metonimia de los estereotipos que configuran algunas de las hablas más frecuentes en aquellos años.

La parodia y la sátira se entraman de tal manera en las narraciones de Bustos Domecq, que a pesar de que esta lectura crítica los presenta como dos gestos diferentes en la escritura se dan a leer íntimamente ligados. La distinción apunta a discernir

los objetos sobre los que se ejerce la burla y los artificios a los que se recurre en cada caso.

Los cuentos *Seis problemas* pueden caracterizarse como una suerte de micro babel porteña de mediados de los cuarenta. Una confluencia de voces estereotipadas que cuentan historias, cada una con su propio registro y desde una perspectiva propia, sin que en ningún caso haya una conciencia vigilante que controle las modalidades de sus relatos y los puntos de vista desde los que han sido percibidos los sucesos. Los personajes encarnan discursos, modos de focalizar y modos de hablar que entran en confrontación, se interrumpen, se contradicen, se superponen.

Los seis relatos de Borges y Bioy que componen este texto asedian dos cuestiones: por parte, el discurso de los otros y, por otra, los enigmas que transmiten sus enunciadores sin tener conciencia de ello. En la articulación de esas dos cuestiones la escritura se configura en la intersección de dos gestos narrativos, el de la parodia del género policial y el de la sátira que ejerce implacable sobre diversos sectores sociales y culturales vinculados a la literatura. El objeto privilegiado de esos dos gestos es develar la impostura y el simulacro. Para desmontarlos por vía del ridículo y el escarnio, Borges y Bioy inventan un escritor bajo el nombre de H. Bustos Domecq, que como tercero distinto de sus creadores, expone sus poéticas y polemiza sarcásticamente con sus opositores. Es posible caracterizar a la parodia como una instancia de la intertextualidad; la sátira, en cambio, orienta sus efectos sobre la moral y las costumbres. En *Seis problemas para don Isidro Parodi*, la parodia implica una dislocación de un modelo genérico como vehículo privilegiado para mostrar las limitaciones del mimetismo realista; los relatos exhiben en la deformación de la burla lo que ya no puede considerarse literariamente válido; de este modo uno de los ejes dominantes de los efectos paródicos se transforma en una sátira de la moral y de los usos, pero circunscrita al campo literario.

Buenos Aires, Coghlan, junio de 2007

Notas

¹ Jorge Luis Borges, *Ficciones*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, 1974.

² Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Seis problemas para don Isidro Parodi*, Buenos Aires, Encé, 1984.

³ Parodi, Cristina. «Borges y la subversión del modelo policial»

ROBERTO BOLAÑO:

Dos cuentos «argentinos»

Susana F. Ramírez

Roberto Bolaño construye una narrativa que se desplaza por esa línea fronteriza entre realismo y absurdo, entre autobiografía y literatura, entre lo latinoamericano y el mundo de la globalización, entre tradición e innovación, entre la «alta» cultura y la mediática, con la puesta en diálogo de materiales heterogéneos provenientes de esas diferentes esferas. Sus relatos atraviesan los límites genéricos y se permiten la libertad de jugar con preceptivas y textos canonizados.

Esta libertad, con el riesgo que comporta, responde en gran medida al hecho de que Bolaño es un escritor dentro de un panorama cultural atravesado por «constelaciones de sentido en desplazamiento»¹, donde lenguajes, historias e identidades heredados se problematizan. Los textos bolañianos hablan desde la periferia, respecto de la centralidad europea, y abren interrogantes, incógnitas sobre este presente que no sabemos todavía cómo decantará. Y si los marcos de referencia aparecen como provisorios, de esa provisoriedad resulta también un modo de construir su escritura: historias que narran fragmentos, momentos de unas vidas, donde la voz narrativa deriva incorporando historias secundarias, atajos por donde el centro parece perderse por momentos, como las vidas de muchos migrantes que yerran en sus cuentos y luego desaparecen, se esfuman sin dejar otros rastros más que en la memoria del/os narrador/es.

A la experiencia personal del desarraigo y la errancia, con su consiguiente fractura identitaria², de la que se nutren muchas de sus historias, se añade otro factor que parece fundamental: el pasaje del mundo de la utopía revolucionaria, política y estética de los años 60 y 70 en el que este autor chileno se atribuye en cierta medida protagonismo³, al mundo de la globalización y el capitalismo avanzado en los '80 y '90, pasaje que señalaría el

abandono del «juvenilismo» rebelde (el de su militancia estética y política) y su dedicación a la narrativa, donde se propone reconstruir la memoria de aquella etapa y dar cuenta de las nuevas relaciones entre literatura y vida en el presente. Roberto Bolaño parece intentar, a través de sus ficciones, poner algún orden (ético) en medio del vendaval consumista y el predominio del mercado. Su condición de migrante, en tránsito entre dos continentes y dos momentos históricos distintos, entre una imagen de mundo que desaparece y otro que se percibe como amenazante, convierte a su escritura en el único lugar donde construir un sentido para la existencia.

En el caso de Bolaño, el fin del viaje como desplazamiento geográfico⁴ se corresponde con el desarrollo y crecimiento de su producción narrativa, donde se opera el retorno simbólico a la cultura de origen y a los representantes más conspicuos de la literatura latinoamericana, como ocurre, por ejemplo, muy claramente en «Sensini»⁵ y en forma algo menos explícita en «El gaucho insufrible»⁶, cuentos en que dos problemáticas de la realidad argentina, el exilio forzoso de muchos intelectuales a causa de la última dictadura militar (en «Sensini») y la crisis política y económica del 2001 (en «El gaucho insufrible») se cruzan con motivos centrales en la narrativa de Bolaño: uno es la cuestión del lugar de la literatura y del escritor latinoamericano en el panorama global de la desterritorialización y el predominio del mercado («Sensini»), y el otro la lectura crítica de lo que podría denominarse las ficciones de la nación, para destacar en este caso el desajuste e inoperancia de esas construcciones imaginarias (y políticas) en el nuevo contexto de crisis («El gaucho insufrible»).

«Sensini», de la picaresca a la épica

En «Sensini» el narrador en primera persona, que por referencias autobiográficas puede identificarse con Bolaño, y el héroe de esta historia, Sensini, un escritor argentino en el exilio, constituyen figuras del escritor latinoamericano que remiten a sujetos ya sin raíces, en permanente inestabilidad material y existencial, que viven su ubicación marginal en los países centrales como lugar de resistencia frente al vacío de significado que

imponen el capitalismo en su estado más avanzado, y el alejamiento de un «centro» familiar y sociocultural.

El apellido «Sensini»⁷ encubre el de algunos escritores que, como Antonio Di Benedetto o Juan Gelman, soportaron las consecuencias del viaje forzoso y el conflicto que supone tener que residir en un lugar que no se desea al tiempo que se añora el de origen.

Por su parte, el narrador-Bolaño alude a su experiencia de sudaca en España, en un pequeño pueblo de Cataluña. Atraviesa momentos de suma fragilidad existencial y económica: «en aquella época yo tenía veintitantos años y era más pobre que una rata. Vivía en las afueras de Girona, en una casa en ruinas...». «Casi no tenía amigos y lo único que hacía era escribir y dar largos paseos...». «...trabajaba de vendedor ambulante en una feria de artesanía en donde absolutamente nadie vendía artesanías».

Así, el desánimo, la amargura, la soledad, la nostalgia y la estrechez económica constituyen el clima común en la vida de estos exiliados.

La trama se organiza a partir de un presente de la escritura que va recuperando luego de varios años el vínculo establecido entre el narrador, por entonces un joven de poco más de veinte años, y el escritor argentino Sensini, ambos en el exilio español. Si en el caso del primero ese desplazamiento pudo haber sido voluntario, en el del segundo es consecuencia de las condiciones políticas en el país de origen.

En el relato de esta relación literaria y luego amistosa, no existen las llamadas telefónicas, como cabría suponer por el título del volumen, sino un sistema de correspondencia por cartas entre el joven narrador, aún indeciso respecto del rumbo de sus producciones, y el hombre de sesenta años, Sensini, a quien el otro admira y considera su escritor favorito. El narrador Bolaño lee-escribe fragmentos de esas cartas en el cuento, poniendo de relieve esos procesos de lectura-escritura propios del género epistolar, que va desapareciendo en virtud del surgimiento de nuevos modos de contacto tal vez más rápidos pero inconsistentes a causa de su vertiginosidad.

La figura del narrador va ocupando el centro del relato, y de ahí justamente el empleo casi excluyente de la primera persona, mientras la palabra de Sensini aparece «controlada» en un discurso indirecto que en pocas y precisas ocasiones se abandona para dar

lugar al directo. Y esto porque la puesta en foco de la vida de Sensini en este cuento no sólo tiene que ver con la memoria y el exilio sudamericanos; fundamentalmente se puede leer como el espejo en que el joven narrador parece entrever su propio futuro en este nuevo marco cultural: el escritor-narrador-Bolaño sabe que las condiciones materiales para su trabajo se han vuelto aún más complejas. Observa, por ejemplo, cómo los libros (no importa su valor artístico) aparecen mezclados de cualquier modo en el mercado: «Los vendedores ambulantes de libros, gente que montaba sus tenderetes alrededor de la plaza y que ofrecía mayormente stocks invendibles, los saldos de las editoriales que no hacía mucho tiempo habían quebrado...».

El narrador-Bolaño se ubica como el continuador del legado de la generación de escritores que como Di Benedetto, Daniel Moyano, Gelman, Haroldo Conti, R. Walsh o Francisco Urondo sufrieron la experiencia del exilio o la muerte violenta⁸. ¿Cómo interpretar esta insistencia?

En primer lugar, Bolaño construye la imagen de una cultura latinoamericana (en especial desde México, Argentina y Chile) que habría constituido un «centro» de innovaciones artístico-literarias, de una efervescente actividad de pensamiento político y estético reflejada en pequeños pero activos y múltiples círculos con una verdadera pasión renovadora de los modos de leer y escribir literatura como no los produjo Europa desde las décadas del 60 y 70 del siglo XX, la que, según este esquema, pasaría a formar parte de la periferia, en un movimiento de inversión de los términos tradicionales donde la cultura de América siempre había aparecido como apéndice de la europea. Pero aquel destino revolucionario e innovador se ha frustrado por los cambios en las relaciones de fuerza local e internacional, arrasando las expectativas de construcción de un nuevo orden. Ahora, todo ha devenido Mercado, incluida la completa institución literaria. De aquel centro, de aquel universo irremediabilmente perdido, que acaso nunca existiera verdaderamente pero que tiene la fuerza simbólica y ética de los mitos, Bolaño se presenta como heredero y sobreviviente, insistiendo en la reivindicación de ese lugar central para la cultura literaria latinoamericana y poniendo en blanco sobre negro aquella edad dorada sobre el pobrísimo panorama de esta nueva época, que ya no distingue naciones ni territorios. De este modo, construye su propia imagen de escritor que le permitirá

ingresar en el sistema literario global imbuido del prestigio de la línea menos «visible» de esa tradición, a la que eleva a un primer plano por su grado de compromiso y su calidad artística.

Por otro lado, la narrativa de Bolaño manifiesta una predilección por las historias de personajes (a menudo escritores al borde de ese sistema) cuyo destino suele ser el fracaso porque ha desaparecido el mundo que les otorgaba sentido a sus proyectos; no obstante, perseveran aun en el reconocimiento de ese fracaso.

Peró hay en Sensini una mezcla de héroe y de pícaro que va señalando al joven escritor cómo moverse en este mundo, cómo luchar contra la injusticia inherente a la posición marginal en el sistema literario, en una enseñanza que no carece de ironía ni de humor. Sensini alienta al joven escritor a participar en cuanto certamen de narrativa proponen las instituciones provinciales españolas, y le revela su estrategia: presentar los mismos cuentos en diferentes concursos, cambiándoles el título para despistar al jurado y así tener la posibilidad de participar en varios a la vez. Se trata de dinero, al fin y al cabo, necesario para la supervivencia. Es la estrategia desesperada del pícaro, pero también conlleva, como en la tradición picaresca, una fuerte sátira de las mezquindades de la institución literaria, de su forma tendenciosa de selección de los premiados, de los jurados, del público y de los demás escritores participantes, es decir, de todo el (injusto) sistema de consagración artística desde la mirada del que está al margen de ese sistema y lo padece. También como en la picaresca, el joven aprendiz es instruido en las artimañas del oficio por el hombre mayor, que funciona como su maestro.

Ahora bien, en el caso de la picaresca, el pícaro ofrece resistencia al amo al trabajar lo menos posible, buscando atajos que le eviten una mayor explotación a la que de hecho es sometido: así procede Sensini, burlando al Amo (aquí el Mercado) en ese acto de resistencia que implica el método empleado para participar en los concursos, y se va convirtiendo para el narrador en una suerte de héroe. Se percibe como heroica su disposición para sobrellevar los infortunios, para soportar la injusticia que supone ser un escritor de primera línea y tener que competir (y perder los primeros premios) con escritores de mediocre formación y talento, por no «pertener» a ese lugar o por impericia de los jurados. Además, ha sido despojado de todo y enviado al destierro, y sin embargo regresará a su patria a cumplir una misión que sabemos ahora

imposible: la búsqueda del hijo desaparecido. Esta combinación de picaresca y épica, de humorismo y tragedia, de autobiografía y ficción, sostiene al relato en una frontera indecisa similar a la incertidumbre de las vidas ficticias que lo atraviesan.

Sin embargo, de cara al desafío planteado por la realidad material, el narrador parece elegir el difícil camino trazado por estos escritores admirados. No es casual, entonces, el hecho de haber ubicado este cuento al principio del volumen de «Llamadas telefónicas»: una suerte de invocación a la memoria de aquella generación de cuya herencia ética y creadora Bolaño se presenta como aspirante, porque como ellos concibe a la literatura como un territorio que ofrece más riesgos y obstáculos que certezas, pero que invita a un viaje apasionante. Y como no se conoce todavía el fin de este viaje, el desenlace se abre a la conjetura, sin la seguridad de una conclusión definitiva.

Un gaucho insufrible, Borges y don Quijote en la pampa

Como está visto, en el caso de R.B. todo remite a la literatura y puede volverse material de su obra narrativa. También la literatura incide en la vida. En este sentido, sus ficciones no escapan a la impronta borgeana: la escritura como escritura de lecturas y no como escritura de invenciones.

Si en «Sensini» se cuenta la voluntad de ingresar en la gran tradición narrativa latinoamericana básicamente apelando a una especie de «modelo» de escritor, Di Benedetto, y Bolaño revela su nostalgia y admiración frente a ese mundo cuyo halo de heroísmo va desapareciendo, en «El gaucho insufrible» la obra narrativa de Borges es objeto de reescritura, esta vez apelando al humor y al sarcasmo. La obstinación de Pereda, el protagonista, en su afán de proyectar sus ideas anacrónicas de la vida rural recibidas de la tradición criollista a través de la lectura de los textos de Borges, alcanza el colmo de lo absurdo y lo grotesco, en tanto caricatura de esa tradición.

El cuento de Bolaño constituye en gran parte una reescritura paródica de «El sur» de Borges, y de otros de sus textos, entre ellos «Historia del guerrero y la cautiva» y los relatos de

compadritos que abundan en la producción poética y narrativa del autor argentino, con sus guapos cuchilleros y sus desafíos a la pelea. Son una matriz sobre la que Bolaño operará toda clase de inversiones y desvíos. Una de las ficciones nacionales más arraigadas, la de la riqueza inextinguible del país «de los ganados y de las mieses» se desmorona y Bolaño parece señalar que esta presuntuosa construcción, hecha a espaldas del país «real», resultaría una de las causas (sino la principal) del fracaso argentino en los inicios del siglo XXI.⁹

Señala Ricardo Piglia, siguiendo a Tinianov, que «la parodia hace ver el anacronismo»¹⁰. Esto es, el gesto paródico está determinado por un cambio de relaciones entre la serie literaria y la serie social. Bolaño pudo escribir (y publicar) este cuento porque la situación social e histórica se ha transformado, poniendo en aprietes la tradición nacional, que sostenía al universo borgeano y su criollismo. Esta operación es central en «El gaucho insufrible», ya que todo lo que en el autor de «El Sur» hay de serio y nostálgico en el intento de Dahlmann por recuperar una tradición familiar y un pasado mítico nacional se invierte en el texto de Bolaño como burla y absurdo.

Tal como Dahlmann, Pereda decide abandonar la capital para trasladarse al casco de estancia heredado de sus mayores; pero lo que en «El Sur» se presenta como la huida de una vida rutinaria condenada a una muerte anónima en un hospital, en busca de un destino épico y romántico (que encontrará en el duelo a cuchillo en medio del campo, como dictado por la estirpe criolla), en el caso de Pereda el viaje al campo carece de todo romanticismo: también él llevaba una vida rutinaria y acomodada como juez y abogado en Buenos Aires, que de un momento a otro se ve sacudida por los acontecimientos políticos y el quiebre económico del 2001, y pronto el abogado se encontrará manifestando en las calles entre cacerolas y piqueteros. Para él este traslado significa sólo un mal necesario, pues ha vivido totalmente de espaldas al campo en Buenos Aires, como si viviera en una ciudad europea. Y mientras en el recuerdo de Dahlmann el casco de estancia es evocado como lugar paradisíaco, en la memoria de Pereda sólo queda «una casa sin un centro, un árbol enorme y amenazador y un granero donde se movían sombras que tal vez fueran ratas». Paraíso e infierno, siguiendo con la serie de inversiones propuestas por Bolaño.

En el juego constante de correspondencias, la visión del paisaje desde el tren también se invierte, y las circunstancias del viaje. La paz campestre y la inmensidad casi religiosa contrastan con esos conejos que evocan a los de Alicia en su absurdidad y que pueblan la llanura, de la que han desaparecido vacas y caballos.

Pereda, cuya afición a la lectura es otro de los puntos en común con Dahlmann, ha leído «El Sur» de Borges, su escritor preferido, y por momentos cree estar repitiendo el destino de aquel personaje. Como una especie de Quijote, su imaginación se ha poblado de lecturas y proyecta sobre el mundo rural esas ficciones; se trata aquí de un señor de la burguesía porteña, lector de diarios y dueño de una «vasta y desordenada biblioteca», en la que no sabe qué busca¹¹. Declama un patriotismo estereotipado que chocará permanentemente con los conejos multiplicados en la tierra de los antepasados. Tratará, como un Don Quijote de la pampa, de encontrar ocasión para la pelea a cuchillo, tal como ha leído, y si en Dahlmann el criollismo era «algo voluntario, pero nunca ostentoso»¹² en Pereda se muestra tan exagerado y retórico que resulta el eco degradado de aquel criollismo pudoroso, su versión caricaturesca. Así, el campo es para él «el desierto» y a partir de esto sigue insistiendo en imponer en este escenario su criollismo trasnochado y ridículo, espejo deformante de muchos motivos borgeanos.

Bolaño, lector y admirador de Borges, y como un Pierre Menard del siglo XXI, imagina un Quijote argentino que traslada a la «realidad» de la pampa los mitos del criollismo literario: el gaucho rebelde y provocador, la pulpería, la guitarra, el culto al coraje, el duelo, la violencia, el indio sanguinario, las tareas típicas de la estancia, la alimentación a base de carne vacuna, la antinomia civilización-barbarie/ ciudad-campo, el «Martín Fierro», el destino sudamericano, la Patria, etc., y que se da de bruces permanentemente contra la alicaída situación del país y del paisaje rural, ya despojado de todo exotismo. Es que Pereda, como el héroe cervantino, ha leído literalmente a su escritor preferido y ha confundido ficción y realidad.

Del mismo modo, la vida rural carece de los rasgos más difundidos por el criollismo. Los gauchos, junto con Pereda, son inútiles para las tareas rurales: no logran organizar una huerta ni cruzar a la yegua con el potro, tampoco arreglar el techo de la casa. Desconocen el mundo del trabajo y se limitan a la caza de conejos

para sobrevivir. Por otra parte, la mayoría es gente de los suburbios de Bs. As. y no «auténticos» hombres de la pampa. Las taperas están ahora «ocupadas» por gente joven de la ciudad, la crisis laboral afecta a los peones rurales y es difícil no relacionar estas alusiones con aquella edad dorada del gaucho en Hernández.

Con ironía constante, se insinúa de este modo la clausura, el agotamiento de las mitologías del escritor argentino, al tiempo que se ponen en cuestión su conservadurismo y su furioso antiperonismo, ya que Pereda-Borges se identifican en estos rasgos. No obstante, Bolaño realiza una vindicación de Borges empleando justamente aquellas estrategias que hicieron célebres a sus textos: «construye su originalidad en la afirmación de la cita, de la copia, de la reescritura de textos ajenos, porque piensa, desde un principio, en la fundación de la escritura desde la lectura, y desconfía, desde un principio, de la posibilidad de representación literaria», afirma B. Sarlo¹³. La obra de Borges, como la de Cervantes, forma parte de la memoria cultural, pertenece a todos, y, como lo muestra Borges a través de Menard, todo texto es reescritura de otros. Bolaño reescribe los cuentos de Borges empleando con total libertad las teorías del escritor argentino y su permanente ironía, que ahora se vuelve contra los mitos creados por éste.¹⁴

Señala Alan Pauls en uno de sus ensayos que el punto de partida de la narrativa borgeana es la pérdida de la voz: «Se narra porque hay una voz que se extingue». Así, desaparecido el gran escritor, el autor chileno intenta recuperar esa voz narrativa que admira, haciendo suyos los procedimientos de Borges y tomando distancia, al mismo tiempo, del Borges consagrado por los medios masivos y el mercado.

Finalmente, como el duelo es el momento más significativo en muchas historias borgeanas¹⁵, Pereda ansía ese momento, pero esta ocasión no se le va a presentar en el campo, como a Dahlmann, sino en la ciudad: los gauchos son pacíficos, se asustan, simulan no entender lo que pasa y nunca se rebelan contra los arranques de autoritarismo impostado del «patrón», sino en la ciudad. La noche de su regreso a Bs.As., Pereda contempla desde afuera el local iluminado de un café. La provocación surge cuando uno de los escritores reunidos en una de las mesas sale a injuriarlo sólo porque lo ha mirado (escena típica en el «western» y en la literatura popular, con puntos en común con «El Sur»). «Pereda se supo

empuñando el cuchillo y se dejó ir», se cuenta, pero el daño es muy leve, aunque sorprende al herido. Allí se escucha la única frase que resulta verosímil en el cuento, del habla ciudadana actual: «¿Qué hiciste, pelotudo?» (otra alusión burlesca al «decir nacional», preocupación de Borges). De modo que injurias y palabrotas, en «El Sur» atribuidas al muchachón de campo, provienen aquí de un hombre de la ciudad, y además escritor, y entonces nuevamente se invierte el esquema civilización-barbarie implícito en el cuento de Borges: ahora la barbarie está instalada en la ciudad y entre sus representantes supuestamente más instruidos, mientras que la civilización (en términos de tolerancia, mesura, hospitalidad, pacifismo, buena vecindad y respeto a los mayores) se ha mudado al campo. La ciudad, ligada a la modernidad y a los intelectuales, es hoy el territorio de la violencia y «la gente decente» organiza ollas populares.

Es decir, todo el andamiaje político que sostiene el/ los textos de Borges se derrumba: Pereda espera, como Dahlmann, una «cifra» de la ciudad que lo ayude a decidir si debe quedarse o no, pero obviamente nada le dicta su destino. Por fin, la opción por el campo se realiza frente al desamparo y la soledad. Han desaparecido los mitos, los «grandes relatos», las referencias tranquilizadoras, y la vida tendrá sentido tal vez construyendo algo con otros (sean quienes fueren) que lo acepten en su limitada condición y su insufrible fantasía.

Esos paraísos perdidos son el motivo central de la narrativa de Bolaño que mueven a la nostalgia y a la ironía punzante conjuntamente, y constituyen el territorio de riesgo en que se gesta la ficción.

Tal como asegura Roberto Bolaño en un reportaje: «La literatura traspasa el espacio de la página llena de letras y frases y se instala en el territorio del riesgo permanente».

La escritura como riesgo, como desafío, como aventura, se constituye en una ética del escritor latinoamericano que en el «Primer Mundo» se resiste a mirar con la mirada del Amo, y que rehúye el encasillamiento de «escritor realista». Como sus escritores admirados, hace suya la tradición literaria poniendo en duda la relación centro-periferia y los conceptos de realidad y ficción. Y esa resistencia no puede ser sino política, en el sentido de que cuestiona, desde su misma inestabilidad e incertidumbre, la supuesta seguridad de lo establecido.

Notas:

¹ Chambers, Ian: «Migración, cultura, identidad». Amorrortu editores. Buenos Aires.

² «El migrante, al sustraerse del mundo que lo apresa, desafía la sujeción identitaria sin abandonar por completo su relación con la cultura de origen, pero cambiando su posición frente a ella», afirman F. Bravo y F. Garramuño (eds.) en su introducción a «Sujetos en tránsito». Alianza Editorial, 2003.

³ Durante su residencia en México, Bolaño participó activamente del movimiento poético vanguardista que llamó «infrarrealismo». También simpatizó con el trotskismo.

⁴ Bolaño fija su residencia definitiva en España luego de vivir en México y recorrer varios países europeos, donde desempeñó tareas muy diversas. Su formación como escritor está vinculada con la poesía. La obra narrativa corresponde a su etapa en Europa.

⁵ En «Llamadas telefónicas». Editorial Anagrama, 1997.

⁶ En el volumen de cuentos y ensayos «El gaucho insufrible», Anagrama, 2003 (1ª edición española).

⁷ Se presenta a este personaje como el autor de una famosa novela, «Ugarte», que trata sobre la vida de un burócrata en el Virreinato del Río de la Plata a finales del siglo XVIII, en una atmósfera kafkiana, por lo que es fácil inferir que se trata de «Zama», la inolvidable novela del narrador mendocino, de 1956.

⁸ En cambio, no se reconoce en la línea de otros latinoamericanos, como García Márquez o Vargas Llosa, ligados para Bolaño al mercado de exotismo literario latinoamericano.

⁹ Sobre la grandeza argentina como mito de origen y su derivación en el criollismo, ver Oscar Terán, «Crisis y mitologías argentinas», en «De utopías, catástrofes y esperanzas. Uncamino intelectual» parte III. Siglo XXI, 2005.

¹⁰ Piglia, Ricardo: «Parodia y propiedad» (entrevista), incluida en «Crítica y ficción». Ediciones Siglo XX, 1995.

¹¹ Como don Quijote, vive acompañado de dos mujeres que lo sirven, mientras él se dedica a la lectura, tanto que abandona poco a poco sus hábitos higiénicos y la vida social.

¹² Borges, Jorge I.: «El Sur», en «Ficciones», Emecé, 1997.

¹³ Sarlo, Beatriz: «Borges, un escritor en las orillas». Bs As, Ariel, 1995.

¹⁴ Los nombres propios, por ejemplo, parodian otros de Borges: Pereda resulta una transformación de Paredes, caudillo del antiguo barrio de Palermo al que Borges dedicó la «Milonga de don Nicanor Paredes» y que sabía, según Borges, «contar sucedidos». También se vincula con Parodi, nombre del protagonista de la obra paródica de Borges. El caballo de Pereda es nombrado José Bianco, nombre del amigo de Borges, secretario de «Sur», y quien lo respaldó en su ingreso a la revista de V.Ocampo.

¹⁵ Alan Pauls señala: «en el cruce de espadas-reales o metafóricas, hechas de acero o de palabras-Borges encuentra el prototipo del

momento significativo, ese acontecimiento puntual, decisivo, que define el sentido de una vida de una vez y para siempre». «El factor Borges» (ensayos). Fondo de Cultura Económica, 2000.

Servir de padre El Facundo y Victor Hugo(*)

por Francisco Aiello

*Yo no soy abogado: soy simplemente maestro de escuela.
Sarmiento (Las ciento y una)*

En un artículo publicado en la revista *Cuadernos Americanos* con motivo del centenario de la publicación de *Facundo*, Pedro Henríquez Ureña observa: «Poco se ha escrito sobre Sarmiento desde el punto de vista exclusivamente literario». Tras esta afirmación incluye la lista de críticos que han abordado la obra sarmientina, la cual está conformada únicamente por Carlos María Onetti, Roberto Fernando Giusti, Juan Pablo Echagüe y Marcel Bataillon.

Esa incipiente tendencia que plantea Henríquez Ureña parece empezar a consolidarse una década después, de acuerdo con lo que afirma Ana María Barrenechea¹: «Además, la importancia de su obra de estadista ha atraído el análisis, el elogio o la polémica, en detrimento del estudio de su obra literaria. Sin embargo, ya se va formando una corriente opinión -Giusti, Castro, Onetti, Henríquez Ureña, Anderson Imbert, Halperín Donghi- que plantea la necesidad de considerar en primer término su labor de escritor».

Esta visión alentadora de Barrenechea, se ve matizada si atendemos a lo dicho por Noé Jitrik, quien afirma: «...hay una limitación: no es tan frecuente que se responda por lo que hay de literario en el *Facundo*». ² Con esta afirmación como punto de partida, Jitrik sostiene que, dado que el principal propósito de Sarmiento es de orden persuasivo, el texto se organiza fundamentalmente a partir de la búsqueda de una «expresión suficiente, necesaria para hacer vibrar más cuerdas que la simple demostración histórica o racional». Se trata, entonces, de un texto literario dados «los diversos planos intencionales» para los que «el lenguaje desnudo» es insuficiente. Por ello, concluye Jitrik que

es «factible realizar sobre esta obra como sobre cualquier otra un análisis textual con métodos propios de la investigación literaria».

A partir de estas reflexiones que sostienen el abordaje literario de *Facundo*, agregamos que la manera tenaz en que Sarmiento incorpora al lector a su texto no ha sido ignorada por la crítica; es posible remontarse por lo menos a 1945 para encontrar reflexiones al respecto, como la de Antonio Castro Leal, quien afirma que «Sarmiento escribía en una nación amiga, vecina y limítrofe, de habla española, que tenía un interés realista en la suerte y los sucesos de la Argentina, y produjo exactamente el libro que, diciendo lo que él quería decir, no se le cayera al público de las manos».

Roberto Yahni, en su prólogo publicado casi medio siglo después, señala que «el lector está en *Facundo* tan presente como su autor», mientras que Jitrik destaca «una suerte de presión que se ejerce sobre el lector, cubriéndolo de datos como para que se entere de algo cuya enormidad o monstruosidad tiene fatalmente que condenar». Por su lado, Ana María Barrenechea, en un artículo insoslayable acerca de este punto, ha destacado el diálogo constante que se establece con el lector a través de variados recursos y que «parecería que se apodera de él desde los primeros capítulos y no lo suelta». El enfoque del análisis de esta crítica resulta muy cercano a nuestra propuesta, por lo que nos remitiremos a él a lo largo de nuestra exposición.

De esta manera, nos proponemos caracterizar el vínculo autor-lector que se construye en el texto destacando las estrategias más importantes. En ese sentido, sobresale la insistencia con que Sarmiento pretende garantizar que el lector lo siga a lo largo de la narración y de la argumentación sin que pierda el hilo a pesar de la amplia variedad de registros y de los saltos temporales y espaciales.

En primer lugar, cabe destacar las reiteradas alusiones a lo ya presentado, de manera tal que se asegure la vinculación de un elemento que se presenta con alguno anteriormente introducido. Así, aun cuando el autor afirma confiar en que «el lector va a descubrir por sí solo dónde se encuentra el rastreador, el baqueano, el gaucho malo y el cantor», llegado el momento de insertar por segunda vez un personaje opta por asegurarse de que el lector realice el enlace pertinente: «Si el lector no se ha olvidado del baqueano y de las cualidades generales que constituyen el

candidato para la Comandancia de campaña, comprenderá fácilmente el carácter e instintos de Artigas.³

Además de esta inquietud por que el lector lleve a cabo la tarea asociativa de comprensión textual que implica ligar distintos elementos, la recuperación de lo anterior supone una estrategia que apunta a reforzar la argumentación, de manera tal que se presentan resúmenes, indicando de manera explícita la finalidad persuasiva: «He señalado esta circunstancia de la posición monopolizadora de Buenos Aires, para mostrar que hay una organización del suelo, tan central y unitaria en aquel país...» A la vez la justificación explícita de la argumentación se complementa con la disculpa por detener el ritmo narrativo: «He necesitado entrar en estos pormenores para caracterizar un gran movimiento que se operaba por entonces en Montevideo...» De acuerdo con la descripción de Barrenechea, según la cual el lector es arrastrado por el autor, frecuentemente se incluyen disculpas por el posible tedio de los pasajes en que la reflexión posterga el relato: «Si el lector se fastidia con estos razonamientos, contárele crímenes espantosos.»

La repetición de lo ya dicho apunta también a insistir en ciertas opiniones contribuyendo a convencer al lector: «He dicho en la introducción de estos ligeros apuntes, que para mi entender, Facundo Quiroga es el núcleo de la guerra civil de la república Argentina y la expresión más franca y candorosa de una de las fuerzas que han luchado con diversos nombres durante treinta años.»

Dado que la materia narrativa de *Facundo* transcurre en diversos lugares de la Argentina y que la exposición también reclama traslados, el autor procura cerciorarse de que el lector trabará la relación pertinente entre un episodio y otro suspendido anteriormente: «En el capítulo primero hemos dejado al campesino argentino en el momento en que llega a la edad viril...»

Así como el autor retoma elementos anteriores también procura valerse de la anticipaciones para mantener el interés del lector: «Desenvolviéndose los acontecimientos, veremos las *montoneras* provinciales con sus caudillos en la cabeza...» (sic) Los adelantos refuerzan el componente didáctico y la preocupación por que el lector no se desconcierte ante la complejidad textual, siendo entonces llevado de la mano, como dice Barrenechea. En este sentido, se destaca el uso de la primera persona inclusiva mediante

la cual el autor incorpora al lector para instruirlo: «Estudiemos ahora...»; «veamos». Asimismo, el desvelo didáctico del autor implica que se plantee constantemente cierta 'necesidad' de indicar o de explicar distintas cuestiones, tal como lo exhiben múltiples ejemplos de los que sólo transcribimos dos:

Lo que por ahora necesito hacer notar es que con el triunfo de estos caudillos, toda forma civil, aún en el estado en que las usaban los españoles, ha desaparecido... (énfasis en el original)

Yo necesito aclarar un poco este caos, para mostrar el papel que tocó desempeñar a Quiroga, y a la grande obra que debió realizar. Para pintar el Comandante de Campaña que se apodera de la ciudad y la aniquila al fin, he necesitado describir el suelo argentino, los hábitos que engendra, los caracteres que desenvuelve.

Con el mismo propósito, el autor incluye presentaciones para ciertos pasajes a fin de que el lector comprenda la razón por la que se incorporan y, por ende, los acepte como relevantes:

Para hacer sensible la ruina y decadencia de la civilización y los rápidos progresos que la barbarie hace en el interior, necesito tomar dos ciudades; una ya aniquilada, la otra caminando sin sentirlo a la barbarie: la Rioja y San Juan.

Creo oportuno hacer sensible por un cuadro la geografía política de la República desde 1822...

Además del empeño docente que mencionamos más arriba, la primera persona plural inclusiva es utilizada por el autor con el propósito de sumar al lector en un viaje imaginario a través de los espacios donde transcurre el relato: «Pero volvamos a la Rioja». Asimismo, en este desplazamiento al que el lector es conducido, se busca mantener viva su atención a través del suspenso: «En esta noche negra que vamos a atravesar, no debe perderse la más débil lucecilla.»

El recelo respecto de la posible incapacidad del lector para captar el referente conduce al autor a emplear distintas estrategias a fin de contribuir a la tarea comprensiva, tales como las exhortaciones y las analogías:

Imaginaos una extensión de dos mil leguas cuadradas, cubierta toda de población, pero colocadas las habitaciones a cuatro leguas de distancia unas de otras, a ocho a veces, a dos las más cercanas.

Imaginaos los Andes cubiertos de un manto verdinegro de vegetación colosal, dejando escapar por la orla de este vestido, doce ríos que corren a distancias iguales en dirección paralela

Esta insistencia en colaborar con el lector para que logre construir el referente supone la creencia de que éste no es capaz de contribuir cooperativamente con el sentido textual, por lo cual dicha cooperación debe incitarse.

En cuanto a las analogías, Ricardo Piglia sostiene que para Sarmiento son un método de conocimiento así como el fundamento de su escritura. Las constantes comparaciones con el mundo oriental son conocidas por el sanjuanino únicamente a través de lecturas de autores europeos; es decir que vincula el referente conocido con otro que «ya ha sido juzgado y definido por el pensamiento europeo», de acuerdo con Piglia, quien agrega que «para Sarmiento el procedimiento de las analogías es a la vez un método de conocimiento y una concepción del mundo». Julio Ramos agrega -siguiendo a Said- que las citas de autores europeos que se ocupan del mundo oriental no conforman una red de conocimiento, sino un discurso que configura al «otro» en favor del expansionismo europeo del siglo XIX. Por lo tanto, Ramos sostiene que, mediante la cita orientalista, Sarmiento busca inscribirse en la cultura occidental, es decir, en el mundo civilizado europeo. Por su parte, Carlos Altamirano indica que, además de estas estrategias, las alusiones orientalistas aparecen en *Facundo* para «dar figura a una idea y a un fantasma, la idea y el fantasma del despotismo», noción que si bien no nace con Montesquieu, en su obra «halla articulación conceptual dentro de un cuadro general sobre las formas de gobierno», aunque este pensador no es citado por Sarmiento entre sus «maestros del pensamiento». Así, la idea de despotismo viene envuelta en el exotismo oriental, cuyo aspecto retórico, está «destinado a aceptar el favor del lector», de acuerdo con Altamirano (Ibídem).

La actitud didáctica se advierte incluso cuando el autor finge la carencia de un determinado saber para intentar trabar un vínculo más cercano con su lector: «¿Sabéis lo que es el color colorado? Yo no lo sé tampoco pero voy a reunir algunas reminiscencias.» Tras esta cita, se despliega una amplia digresión acerca del color rojo asociado a lo bárbaro, lo que revela que ese «no sé» oculta un gesto de falsa modestia con el que intenta establecer cierta proximidad

con su lector, aunque manteniendo la distancia jerárquica entre maestro y alumno.

La sospecha de una posible pasividad en el lector que pudiera arrastrarlo al tedio -y, por lo tanto, a suspender la lectura- lleva al autor a introducir preguntas para suscitar la participación estimulando el espíritu reflexivo. Sin embargo, el autor acompaña esas frases interrogativas con su correspondiente respuesta, desdoblándose «en dos personajes que dialogan con el objeto de presentar vívidamente el desarrollo de su pensamiento»: «¿Se vengaba en el juez de la reciente pérdida? ¿Quería sólo saciar el encono de *gaucho malo* contra la autoridad civil, y añadir este hecho al brillo de su naciente fama? Lo uno y lo otro.» (énfasis en el original).⁴ El requisito que siente el autor de despertar la cooperación del lector se advierte también en el empleo de expresiones con rasgos gramaticales propios de la modalidad exhortativa —principalmente el Modo Imperativo— que no suponen, en realidad, acciones que el receptor pueda llevar a cabo. Veamos dos ejemplos:

Si queréis averiguar cómo no se sublevan estos hombres, no se desencadenan contra el que no les da nada en cambio de su sangre y de su valor, preguntadle a don Juan Manuel de Rosas todos los prodigios que pueden hacerse con el terror.

Id ahora a preguntar quién mató a Quiroga.

Estas pseudo-exhortaciones apuntan a mantener vivo el interés del lector haciéndolo partícipe de la constante exaltación de la obra.

La construcción del autor como maestro se refuerza gracias al amplio despliegue de citas culturales que proliferan a lo largo de sus páginas, entre las cuales se destacan, en primer término, los epígrafes que exhiben tanto las fuentes prestigiosas como el manejo de las lenguas francesa e inglesa.⁵

Por otro lado, la figura de maestro que asume el autor se matiza al destacar omisiones explícitas a partir de las cuales afirma que prefiere no agobiar a su lector:

Aquí termina la vida privada de Quiroga, de la que he omitido una larga serie de hechos que sólo pintan el mal carácter, la mala educación, y los instintos feroces y sanguinarios de que estaba dotado. Sólo he hecho uso de aquellos que explican el carácter de lucha; de aquellos que entran en proporciones distintas...

En fin, mil otros accidentes que omito, prueban la verdad de que modificaciones análogas del suelo traen análogas costumbres, recursos y expedientes.

El decoro con el que se pretende resguardar al lector aparece también como motivo de las obliteraciones: «El lector suplirá los horrores de esta muerte lenta». Ahora bien, cabe destacar que este recurrente señalamiento de lo que se omite es una estrategia con la cual el autor contribuye a su configuración de maestro que elige no atosigar a su lector, el cual aparece como incapaz de asimilar todo el saber que apenas se sugiere. Sin embargo, en la misma «Advertencia del autor» de *Facundo*, se indica -para disculpar su trabajo- que no se dispone de todas las fuentes que requeriría un trabajo solvente, lo cual se contradice con su supuesta reticencia a abrumar con información.

De igual forma, se emplea el humor («Si la Rioja, como tenía doctores, hubiera tenido estatuas, éstas habrían servido para amarrar los caballos») para suavizar la solemnidad del rol de maestro, permitiendo al lector apreciar un nexo más informal y familiar.

Conviene, entonces, pensar todas las estrategias presentadas hasta aquí a la luz de la siguiente cita, la cual resulta sumamente elocuente respecto del rol que se atribuye el autor frente al lector: «Los pueblos en su infancia son unos niños que nada prevén, que nada conocen, y es preciso que los hombres de alta previsión y de alta comprensión les sirvan de padre».

Sin duda, es posible reponer la elipsis de la cita e indicar que el autor cree ser él mismo ese padre por el que claman los pueblos jóvenes y el lector, por ende, el niño que necesita un guía. No obstante, coincidimos con Mónica Bueno cuando afirma que «ciertas estrategias textuales perfilan un tipo particular de lector: el lector culto. Así podemos señalar las alusiones literarias, las fuentes historiográficas, la mención de teorías en boga y la recurrencia obsesiva por fundamentar documental y científicamente el texto».

Evidentemente, el texto no contempla la posibilidad de ser leído por los grupos iletrados, sino que se dirige a quienes comparten con él esa enciclopedia que se exhibe principalmente a través de los epígrafes. Ahora bien, más allá de las restricciones en el público posible, el lector que se construye textualmente muestra la

necesidad de ser guiado por el autor, de acuerdo con las distintas estrategias que hemos señalado. Por lo tanto, si bien el lector de *Facundo* es un lector con cierta predisposición en lo que se refiere a su nivel cultural, no se lo construye como un par con el que se traba un diálogo, sino -en todo caso- como un alumno o un niño que ya ha dado los primeros pasos en un camino en el que resta un amplio tramo por recorrer. Gracias a esa asimetría, el lector -según sostiene Bueno- sucumbirá a la argumentación «mediante la conformación poética de la figura ofrecida por la biografía», y no a partir de la solidez de los argumentos racionales.

Por otro lado, la inquietud por recordar al lector pasajes anteriores así como por adelantar el contenido de la obra -especialmente en la «Introducción», donde se explica la forma en que será organizada de acuerdo con la idea de determinismo del terreno- tiene su origen no solamente en la desconfianza respecto de la capacidad de comprensión eficaz del lector, sino también en el formato inicial. La publicación en folletín a través de veinticinco entregas en el diario *El Progreso* que comenzó el 2 de mayo y concluyó el 25 de junio de 1845 implicó una lectura temporalmente espaciada, lo que requirió asistir al lector para que ligara las distintas partes.

En segundo término, hay que tener en cuenta que el ansia pedagógica de Sarmiento señalada hasta aquí, por la cual indica que necesita «aclarar un poco este caos» o hacer sensible mediante un cuadro, lo condujo a optar por la forma de la biografía, pues, como explica Barrenechea, «sabía que al lector común le es más fácil interesarse por una época histórica y comprenderla, a través de un hombre que la refleja». Si Sarmiento apunta a ese lector común es debido a la motivación política de su libro, cuyas ideas pretendía difundir tanto como fuera posible, pues «estaba convencido de que en la medida en que se expandiera su público lector se ampliaría su prestigio, y que esto lo acercaría a los cargos públicos».⁶

Finalmente, hay que destacar la concepción de la escritura como arma de combate, la cual se asocia con un destacado componente persuasivo. Así, Sarmiento «trata menos de demostrar que de convencer», según señala Noé Jitrik. Con ese propósito, se valió de distintos recursos que le ofrecía la época, incluyendo, naturalmente, las técnicas novelísticas.

*del título: Este artículo forma parte de un trabajo mayor que dio lugar a mi Tesina de Licenciatura en 2006, en la que se indagaron relaciones intertextuales entre el primer ciclo narrativo del francés Victor Hugo y el *Facundo* del argentino Domingo Faustino Sarmiento.

¹ Si bien nosotros consultamos los artículos de Barrenechea en el volumen

Textos hispanoamericanos: de Sarmiento a Sarduy, hay que tener en cuenta que aparecieron separadamente en diversas revistas. Por ello, indicamos que su observación apunta a textos publicados durante las décadas del cuarenta y del cincuenta, como la crítica precisa en la nota 25 de su trabajo.

Nosotros manejamos la edición de 1983; es importante aclarar, a fin de contextualizar las opiniones del autor, que la primera edición apareció en 1968

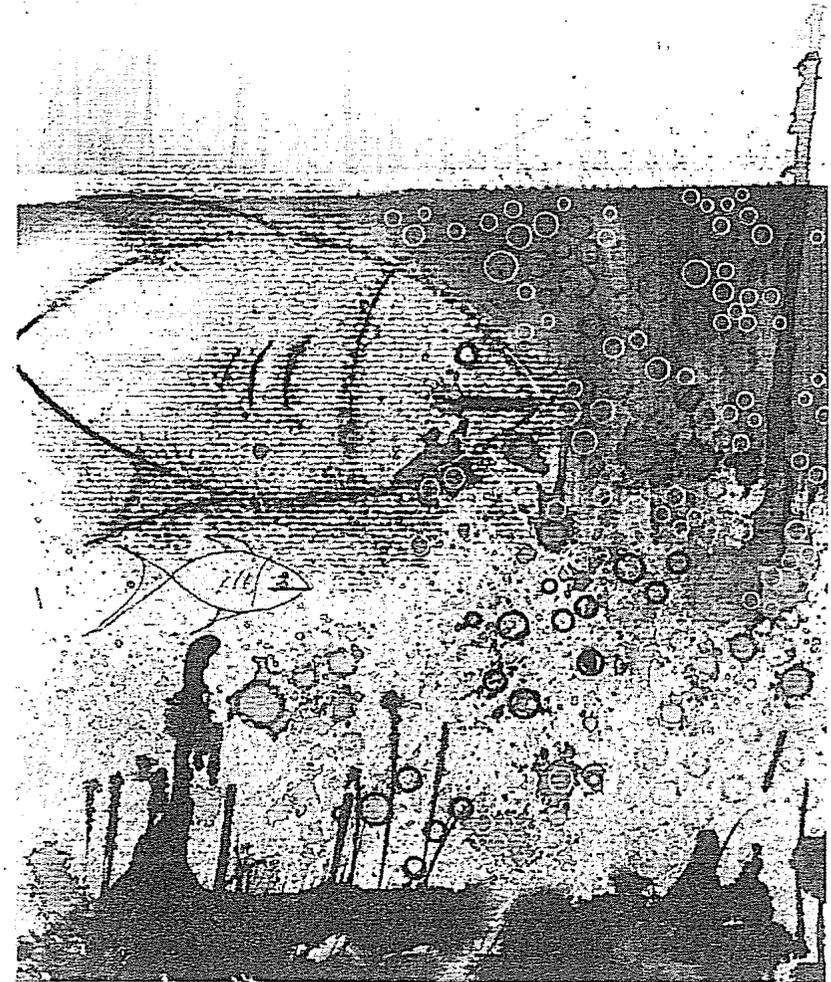
La edición de *Facundo* que manejamos es la siguiente: SARMIENTO, Domingo Faustino. (1990) *Facundo. Civilización y barbarie*. Madrid: Cátedra. Edición de Roberto Yahni. Todas las citas irán acompañadas del número de página entre paréntesis.

Es interesante agregar la observación de Barrenechea acerca del empleo de la pregunta, la cual «nunca es un interrogante puro —petición objetiva de que se despeje una incógnita—; es la manifestación de un auge de la fantasía o una especie de la emoción y casi siempre un modo de actuar en el oyente» (1978: 57, el énfasis es nuestro)

Insistimos en que el empleo de citas —especialmente aquellas escritas en francés y en inglés— constituye una estrategia textual mediante la cual el autor se autopresenta como poseedor de un saber consagrado por la cultura europea, aunque distintos críticos han señalado deficiencias en el manejo de la alta cultura. Remitimos al artículo de Ricardo Piglia, quien reflexiona a partir de trabajos críticos que advirtieron sobre la falsa atribución y la alteración de la cita más famosa del libro (*On ne tue point les idées*) para concluir: «la barbarie corroe el gesto erudito. Marcas de un uso que habría que llamar salvaje de la cultura, en Sarmiento, de hecho, estos barbarismos proliferan.» (1980: 17) Por su parte, Ramos (1989) observa que el análisis de Piglia corre el riesgo de caer en la lógica de la parodia, viendo la relación entre Sarmiento y Europa en términos meramente negativos. En todo caso —sostiene Ramos—, Sarmiento configura un lugar de enunciación subalterno, marginal en tanto «enfatisa su diferencia del saber europeo». Si bien coincidimos con Ramos en que Sarmiento exalta su conocimiento de la barbarie —conocimiento indispensable para poder valerse de las ideas acuñadas en Europa y adaptarlas a nuestra realidad—, no vemos por qué el crítico habla de un lugar de enunciación «subalterno» y no simplemente «alterno», sin ese prefijo que implica una valoración negativa.

Respecto de la relación con los lectores a través del periodismo señala Jaime Rest: «La tarea del periodista es dialogar con un público de todos los niveles sociales en un afán de estimular respuestas. Esta tarea Sarmiento la cumplió sin descanso a lo largo significativos períodos de su vida.» (1982: 26)

RELATOS



Peter Greenaway

«Una Docena de Historias Económicas» de Peter Greenaway

Performance:

(Corrompido, manipulado y acompañado The Hafler Trio. 1994)

El conocido director de cine, Peter Greenaway (Gran Bretaña, 1942) escribió estos textos para ser acompañados musicalmente por los músicos de The Hafler Trio dirigidos por Andrew Mark McKenzie.

De hecho son una docena de pedazos de música acompañando otra docena de pequeños relatos. La música, lejos de adaptarse simplemente al texto, no se asume en el papel de un modesto acompañamiento y propone un juego sutil de rupturas con el uso de vinilos gastados, de instalaciones electrónicas y altisonancias dramáticas a veces subacuáticas, otras distantes voces de una canción grotesca ...

*Archivo y selección: Héctor J. Freire
Traducción: Miguel Loreti*

Un Parque Ecológico

Por razones ecológicas, una porción de campo que medía unas cien millas cuadradas se puso en aislamiento experimental por unos cien años. Un área de tierra de **unas** diez millas de ancho fue dispuesta alrededor del perímetro del parque para actuar como una barrera que lo separara definitivamente del mundo exterior. Dentro de esta franja perimetral no se ahorraron ingenios para mantener fuera a los invasores, especialmente al Hombre, ya sea que viniera como visitante o como intruso. Se construyeron cercas eléctricas para mantener fuera a cualquier animal que corriera, se arrastrara o saltara. Y se pusieron cortinas subterráneas para no dejar pasar animales que cavaran o hicieran túneles. Un sistema de mallas finamente tejidas colgadas de globos impedía el paso a las aves e insectos de **alto vuelo**. Fosos de petróleo, barreras de fuego, bombas de vacío y un rocío continuo impedían el paso a las bacterias, virus y semillas llevadas por el viento. Se filtraban, colaban y purificaban todas las vías de agua que entraban o salían del Parque, y se impedía que toda aeronave volara cerca o sobre la frontera del Parque por una estricta prohibición que se extendía a veinticinco millas en todas las direcciones. Esta prohibición era indudablemente reforzada por un sistema de control riguroso y automático que hubiera bajado de un tiro a cualquier dirigible en el cielo. Trampas de gas, barreras de fuego y escudos de vapor impedían que Sustancias **tóxicas**, gases y atmósferas propulsadas por el viento entraran a los confines del Parque.

El Parque solo compartía con el mundo exterior el mismo clima y posiblemente algunas esporas de las alturas.

Una año después que comenzara el Proyecto del Parque Ecológico, usando infinita paciencia, ingenio, planificación, perseverancia, inteligencia, coraje y **suerte**, un hombre y su mujer cruzaron las formidables barreras de las fronteras del Parque. Cerca del centro de las cien millas cuadradas, ellos, y finalmente su familia, construyeron un asentamiento y colonizaron un área que cubría aproximadamente una milla cuadrada. Alrededor de esa milla cuadrada construyeron una barrera protectora de diez millas de ancho, para impedir el paso de cualquier cosa, incluso el

Hombre, ya sea que viniera como visitante o como intruso. Cercas eléctricas impedían el paso de cualquier animal que caminara **sobre la tierra** o cavara bajo ella, y mallas finamente tejidas impedían el paso a las aves e insectos de alto vuelo. Fosos de petróleo, barreras de fuego, **bombas de vacío** y un rocío continuo impedían el paso a las bacterias, virus y semillas llevadas por el viento. Se filtraban, colaban y purificaban todas las vías de agua que entraban o salían del asentamiento. Trampas de gas, barreras de fuego y escudos de vapor impedían que sustancias tóxicas, gases y atmósferas artificiales propulsadas por el viento entraran al asentamiento.

El asentamiento solo compartía con el Parque exterior el mismo clima y **posiblemente** algunas esporas de las alturas.

La rápida mosca de la flor

Un entomólogo entusiasta cebó una esponja con una mezcla de malta y miel, y añadiendo la esponja a un palo largo, la sacó fuera de la ventanilla de un tren rápido. El entomólogo esperaba, **al** conocer la velocidad del tren, probar que alguna mosca de la flor, persiguiendo al tren, podría sostener una velocidad de cuarenta y cinco millas **por** hora por una distancia de tres millas. Tuvo algún éxito y publicó sus descubrimientos.

La mayoría de sus colegas entomólogos discutían su pretensión y **ansiaban** comprobarla. Equipados con cebo y planillas horarias se embarcaron en viajes en trenes rápidos para reunir más evidencia.

Trapos embebidos en jalea, redes cubiertas de tiras de chocolate, trozos de mazapán empapados en brandy y flores artificiales bañadas en melaza pronto quedaban **descartadas** a los costados de las vías del ferrocarril, para no **mencionar** los bastones, las manijas de paraguas, las astas de bandera y cañas de pescar pegajosas. Muchos de los instrumentos habían sido arrancados por el brusco contacto con un poste de telégrafos o por un tren que pasaba en la dirección contraria. Un zoólogo había perdido su cabeza en la entrada de un túnel. El cebo tentador, ofrecido en tal

abundancia, propició, por selección natural, la emergencia de una mosca de la flor que podía chupar glucosa a una velocidad de crucero de cincuenta y cinco millas por hora, a lo largo de una **distancia** de ocho millas y media, y recuerden que hay más trenes los sábados.

H I D R O F A N

Un joven empleado en una junta de agua metropolitana trabajaba ocho horas por día **en** un escritorio hecho con la madera de barco viejo. El joven pasaba sus horas de almuerzo **en una** pileta, y las pausas del te mirando **un** canal. **Los** sábados por la mañana trabajaba en **una** pescadería y **los sábados** por la tarde iba al **Zoo** a mirar los peces tropicales nadando **en** los acuarios. Los domingos por la **mañana** iba a pescar, y los domingos por la tarde leía «La parábola **de** los panes y los peces» o la «Historia de Jonás y la ballena» en la clase de una escuela dominical. Anocheceres de domingo alternados **cantaba** canciones de marineros en un club de cadetes de mar o juntaba dinero **para** un fondo de botes salvavidas. Sus días de franco los usaba para cruzar y volver a cruzar el Canal en **un** ferry con su **novia** que trabajaba en una tienda de pescado y papas fritas, **todo** otro tiempo libre el joven lo pasaba bebiendo **agua**.

C a b a l l o

Un caballo atado de noche a un poste de concreto en terrenos del ferrocarril se asustó de **un** tren rápido, rompió sus ataduras y corrió desbocado hacia un túnel. Cuatro días más tarde un vendedor de carbón suponiendo que le habían **robado** el caballo, informó a la policía y se puso a repartir carbón en un camión de mudanza. Esa misma tarde el maquinista del turno noche de un tren eléctrico dijo haber visto la silueta de un animal grande contra

la señal luminosa en las **vías** subterráneas entre la calle Baker y St. John's Wood. Al día siguiente un inspector de vías **encontró** las huellas de un caballo en un arenero en Tower Hill. Canteros de flores pisoteados en Baron's Court y bosta de caballo encontrados **en** el túnel de Green Park, persuadieron a los directivos del ferrocarril de alertar a sus conductores, aunque ninguna autoridad creyera que un animal podría sobrevivir entre vías electrificadas.

Otros varios avistajes de **un** caballo por parte de empleados del ferrocarril y un avistaje de una vaca por pasajeros impulsó a la junta de ferrocarriles a cerrar todo el sistema ferroviario por doce horas para **revisar** los túneles meticulosamente. Encontraron un cerdo muerto, una colonia de murciélagos y una familia viviendo en una garita en Highgate Hill, pero ningún caballo.

Cuatro años más tarde la estampida de una tropilla de caballos negros mató a siete personas e hirió a veintinueve a la salida **del** túnel de Gloucester Road y empujó a los viajeros de la madrugada al camino de un tren que arribaba.

Semana del gorrion

Para impedir que vastas bandadas de gorriones **se** comieran anualmente un tercio de la producción de alimentos de un país, **una** nación organizó la Semana del Gorrion. Noche y día por siete días la vasta población del país hizo sonar campanas, golpeó sartenes y gritó. Los gorriones, demasiado asustados para asentarse, finalmente caían muertos del cielo. El cansancio de vuelo por la misma **causa** también mató gaviotas en la costa, garzas en los pantanos, águilas en las montañas y palomas en la plaza del pueblo.

Al final **del** séptimo día, terminó la Semana de los Gorriones. Al año siguiente dos tercios de la **provisión** de alimentos del país fue devorada por los insectos y el patrón de dinero **cambió** de oro a huevos.

El naturalista

Un naturalista de hábitos muy fijos seguía al sol alrededor de la casa. Poco **después** del alba se sentaba a desayunar con su familia en el porche que daba justo al este. A las once se reunía con su familia para tomar una taza de café en la galería que daba al sol justo al sudeste. A la hora del almuerzo comía con su familia en la terraza que dominaba **el** jardín que daba justo al sur. A eso de las siete el naturalista cenaba con su familia en el invernadero que daba al poniente, y tan pronto como **oscurecía** el naturalista se iba a la cama.

Cuando el mundo comenzó a girar en el sentido contrario a las agujas del reloj, el naturalista no pudo cambiar sus hábitos y se pasaba el día solo a la **sombra** de su casa, y **nunca** pudo sentarse **otra vez** a comer con su familia.

Mujer binocular

Una mujer **que** vivía en el campo observaba y esperaba la **aproximación** de la ciudad. Estaba convencida de que vendría directamente del Norte, y **solo** por la tarde. Por lo que escrutaba el horizonte norteño con binoculares hasta la hora del té. Sus expectativas y ansiedades, aunque temerosas, siempre cesaban abrupta y **completamente** a las cuatro en punto. Los especuladores se volvieron más astutos y estacionaban sus camiones al este de la propiedad y descargaban sus ladrillos a los lados oeste y sur del jardín mientras ella estaba **sirviendo** el té.

Cuando la ciudad estuvo construida en **los** bosques y campos alrededor de la casa de la mujer, los urbanistas dejaron a la mujer un corredor abierto hacia el Norte. Pero cada **tarde** a las cuatro en punto llenaban confiadamente ese corredor con **edificios** temporarios y tráfico descartable.

El fotógrafo

Entre otros materiales, un naturalista tomó una fotografía de un perro muerto en la playa. El cadáver tenía una semana y estaba cubierto de moscas. El naturalista volvió a su casa, sacó el **film** de su cámara y lo envió **a** un renombrado laboratorio. El film fue revelado, impreso y enviado por correo al naturalista que abrió el pequeño paquete en su estudio. Comparando **las** impresiones con los negativos, el naturalista tuvo oportunidad de sostener una de las fotografías con los dientes. Era el negativo del perro muerto en la playa. Esa tarde el naturalista murió de una infección. Su **cuerpo**, cubierto de moscas, fue encontrado por la policía una semana **más tarde**, y fotografiado.

Ojos batería

Un hombre creía que el ojo humano era **como** una suerte de batería que solo el sol podía recargar. Evitando el peligroso resplandor del día se puso a **observar** los ponientes estivales con la esperanza de que su vista mejoraría mucho para el **invierno**. Persuadió a sus amigos de que miraran con él. Y pronto, en varias partes del país, grupos de gente se sentaban a la puerta al atardecer, mirando hacia el oeste.

Antes de que pasara un **tiempo**, se difundieron sociedades que rivalizaban en mirar el poniente. Mirar el sol para recargar la vista se volvió endémico.

Se originó una controversia; **la** desavenencia entre aquellos que miraban al este por la mañana y aquellos que miraban al oeste al atardecer llevó a discusiones, **abuso**

y finalmente a los golpes. Observadores cínicos empezaron a mirar al oeste por la mañana, y al este por la tarde, y un grupo **de** satíricos ciegos se reunía dando la cara al sur y al norte en medio de la **noche**.

Volando

Una avión a chorro en una noche límpida comenzó el camino de aterrizaje a veinte millas justo al este del aeropuerto. Durante las primeras cinco millas de su descenso el ruido del motor no molestó a nadie. A la sexta milla, un ornitólogo que miraba pájaros en una reserva, fue irritado lo suficiente por el ruido del motor como para largar una rápida ojeada **al** avión. Se convirtió en un cisne.

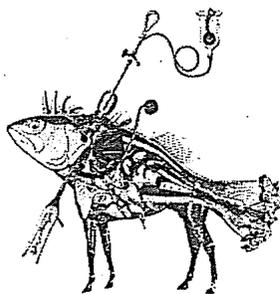
A la **séptima** milla, un naturalista y su mujer, mientras cerraban la **puerta** trasera de la cocina antes de irse a dormir, vieron al avión a través de las cortinas de red y fueron convertidos en cuervos. A la octava milla, cuatro chicos en un dormitorio escolar vieron el avión **por** la claraboya y se convirtieron en garzas. A la novena milla, siete enfermeras nocturnas en un hogar para ancianos vieron al avión desde la cantina de empleados y se convirtieron **en** golondrinas. A la décima milla, veintiún miembros de ocho familias vieron **el** avión y se convirtieron en gaviotas. A la **decimonovena** milla, veinticuatro mil, novecientas veintiún personas de dos pueblos, cuatro villorrios y un **camping** habían visto el aeroplano. La **mayoría** de ellos se convirtió en pingüinos. Cuando el avión explotó en la pista de aterrizaje un casuario con el pico púrpura salió del entre los restos y se registró en la sala V.I.P.

La bolsa

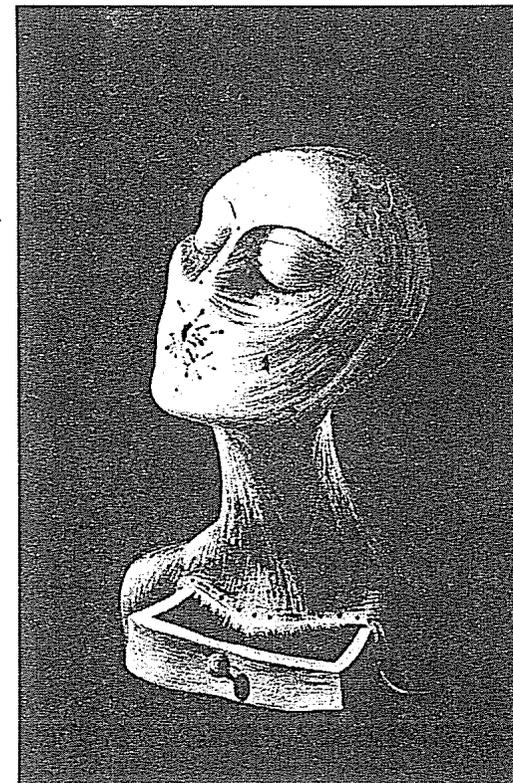
Un zoólogo se casó con un canguro, y al **principio** la mantuvo en un complejo en el fondo de su casa. Después de tres años la había domado y arreglado lo suficiente como para que fuera lo **bastante** dócil para traerla a la casa. Después de otro año tenían relaciones conyugales y eran muy felices. Su relación erótica se volvió tan imaginativa **y** alerta que el zoólogo con frecuencia llegaba tarde al trabajo; pronto **dejó** de ir a trabajar del todo, y

finalmente renunció. La pareja pasaba casi todo el tiempo en la cama. **Para** ganarse la vida el hombre hacía dibujos a lápiz y acuarela de un meandro imaginario. Los dibujos que no podía vender los colgaba en la pared del dormitorio.

Después de catorce años de **bienestar** emocional **perfectamente compartido**, la mujer murió. El hombre se distrajo con su pena. Con sus manos dentro de un manguito de piel pasaba todo el día agachado frente a un mapa de Australia Occidental. Tres semanas después del entierro de su mujer colapsó fatalmente frente a un zoo de propiedad de un aborígen.



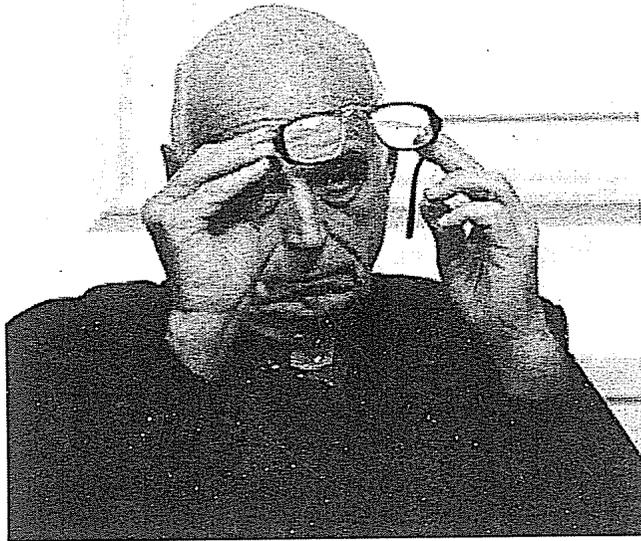
La vergüenza



Dossier

La Vergüenza

Por Osvaldo Picardo



I- El dios travestido: Von Wernich

Tiene casi 70 años, pero no lo parece... Lo veo ingresar al tribunal de La Plata, con el clásico cuello blanco, custodiado y protegido por un chaleco antibalas. Esa imagen sola es todo un símbolo. Von Wernich es el primer cura que llega a juicio oral y público por su actuación en los centros de detención de la dictadura argentina.

Oye sereno, sin remordimiento ni culpa, cada uno de los casi treinta testimonios que lo acusan de torturas, de asesinatos y de robos de recién nacidos... Responde con la misma serenidad a las preguntas del juez y de los fiscales. Reconoce que hablaba con los

Dossier La Pecera

detenidos y, cuando le preguntan sobre esas charlas, el sacerdote alega su obediencia sacerdotal al «secreto de confesión»... Pero, de repente, habla del bautismo de una niña nacida en cautiverio, Mercedes Galarza. Casi con ternura, recuerda quién fue el padrino y que hasta Ramón Camps y Miguel Etchecolatz tuvieron la deferencia de asistir a la ceremonia...

No hay locura ni dudas sobre su conciencia. Verlo y oírlo nos arroja a los límites de lo tolerable. Es un dios travestido, cuya condena ya no depende de tribunal alguno, sino del hecho perverso de no asumir ni siquiera la vergüenza ante el testimonio desgarrante de sus víctimas. No existe verdad detrás de su sotana, ni hay un revés en la copia de Cristo. Vemos desnudo al desierto y el desierto se siente victorioso...

«Una criatura desierta» dice un poema de Primo Levi, hablando de un criminal de guerra nazi, a quien pregunta si ahora, terminada la guerra, jurará por algún dios o si se lamentará, «como al fin lo hace un hombre/ al cual la vida no le alcanzó para su arte demasiado largo,/ de tu triste tarea no cumplida, de los trece millones aún con vida?». Y concluye deseándole no la muerte sino «que puedas vivir tanto como nadie jamás ha vivido:/ que puedas vivir insomne cinco millones de noches,/ y te visite cada noche el dolor/ de los que vieron cerrarse la puerta que impide el regreso...»

Von Wernich, y lo que él representa, despierta tanto esta emoción del poema como ese otro sentimiento de la vergüenza. Los nuevos juicios a la época de la dictadura militar no sólo vienen a hacer justicia después de largos años de postergación e impunidad, sino que reviven los estigmas de la historia y reactualizan la vergüenza de la sociedad moderna.

El mismo Primo Levi a quien la experiencia del Lager cambió su vida y le dio una claridad extraordinaria sobre el acto mismo de «testimoniar», explica, con motivo del suicidio de Jean Améry (1978) y de los suicidios fuera de los campos de concentración, un especial sentimiento de vergüenza, la del que ha sobrevivido, esa que se incrusta en uno «como un gusano (y que) no se la ve desde el exterior, pero carcome». Este sentimiento tiene un aspecto culposo y por eso hundió en el silencio a muchos, pero el acto de testimoniar, si bien no borra el sufrimiento, revierte la complicidad y la falsedad de la culpa.

Narrar el dolor es el principio de toda verdad, pero la narración y la verdad no son la misma cosa. Por eso, Levi no sólo cuidaba cada

Dossier La Pecera

detalle de su narración sino que lo hacía sabiéndola insuficiente ante la experiencia propia y también ante una sociedad todavía incrédula, una sociedad que tenía, a poco de terminada la 2da. Guerra, la información suficiente sobre el genocidio, pero que en realidad se resistía a saber y reflexionar, como diría Levinas, sobre el mal elemental que se escondía detrás de la lógica y la filosofía de occidente.

Pero no es todo. Una frase llamativa e inesperada nos hace volver sobre lo pensado: «Lo repito, no somos nosotros, los sobrevivientes, los verdaderos testigos», aclaraba Levi en un libro de 1984, justamente él, que había dedicado el resto de su vida a contar el infierno. Lo hacía después del proceso a Eichmann en 1961 y de la publicación de centenares de textos testimoniales, en medio del famoso debate de los historiadores -el Historikerstreit- desatado en Alemania en los 80. Habermas, en un artículo («Goldhagen y el uso público de la historia»), plantea, entonces, la resignificación de la memoria histórica como un conflicto generacional, con lo que el presente quedaría desdibujado entre «el interés público de quienes nacieron más tarde y no pueden saber cómo se habrían comportado en aquellos tiempos», y «el afán moralizador de los conciudadanos que vivieron en los años del nazismo».

Levi, ante esto, no sólo sintió la carga terrible de testimoniar algo que se desvanecía en el aire con las sucesivas generaciones, sino que entendió lo «inenarrable» e inasumible del holocausto: «los que hemos sobrevivido -reconoce- somos una minoría anómala, además de exigua: somos aquellos que por sus claudicaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado fondo. Quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarle, o ha vuelto mudo; son ellos, los «musulmanes», los hundidos, los testigos integrales, aquellos cuya declaración habría podido tener un sentido general. Ellos son la regla, nosotros la excepción (...) La demolición terminada, la obra cumplida, no hay nadie que la haya contado, como no hay nadie que haya vuelto para contar su muerte. Los hundidos, aunque hubiesen tenido papel y pluma, no hubieran escrito su testimonio, porque su verdadera muerte había empezado ya antes de la muerte corporal... Nosotros hablamos por ellos, por delegación...»

La serie de testigos en el juicio a Von Wenich no hablan con la sonoridad del lenguaje del lamento o la venganza, tampoco son los «testimonios livianos» que creyó escuchar el abogado del cura. Hablan con la lengua delegada e imposible del que ya no está. El acto de testimoniar al reconocer su misma imposibilidad se vuelve

poderosamente capaz de una vergüenza que dignifica la memoria y hace del presente un tiempo de justicia. En todos los testigos sobrevivientes aparece la voz de los desaparecidos. Los testigos están ahí para ocupar su propio lugar y también ese otro lugar que sin ellos estaría vacío.

Hay en todo esto, para las nuevas generaciones, «una pincelada de esperanza que aparece como un relámpago...», porque desvanece no ya la historia en el tiempo presente, sino el uso político del olvido y de la culpa. No todo está perdido.

2. La naturaleza ama ocultarse

En el otro canal, en la otra página del periódico matutino, a la vuelta de la esquina de los tribunales, el espectáculo transforma al observador en espectador, a la historia en una llanura pulida y brillante, amnésica y efímera.

Ella se llama Sofía y es la hija de una vedette más o menos famosa. La cámara le está haciendo un primer plano y, con la mirada de una Lolita de Nabokov, declara: «a los nueve años mi mamá me metía la lengua hasta la garganta»... No se le puede pedir que sea más sincera. Es producto de la cultura del vidrio en su afán desmedido de transparencias. Ella es transparente como el traje del rey desnudo y se sabe representando un papel casi desde que nació. El mundo del espectáculo se alimenta de la ilusión de transparencia y la voracidad de la pantalla excede el escenario de la representación. Y Sofía relata su niñez, su relación filial, su vida sexual, su intimidad frente al público.

Pero ¿qué más se dice cuando todo está dicho? ¿Se puede hacer todo más explícito y desnudar lo desnudo para que la experiencia trasponga sus propios límites y agote el deseo?

Al dominio social y político de la publicidad y de los medios se subordinan actitudes «neovanguardistas» y tontamente transgresoras. Media sociedad parece poner al descubierto su vida privada, mientras que la otra mitad queda encerrada en el voyeurismo inmovilizante. Las «webcam» muestran en directo «la vida de la gente» de tal modo que lo cotidiano se vuelve ordinario, dejando de ser un acontecimiento significativo para convertirse en una multiplicación insignificante,

industrializada con fecha de caducidad. Hay quien traga sables, baila, canta, patina, se desnuda... o es un pensador o un creador hasta ayer olvidado y recientemente descubierto. La mayoría de las veces se trata de una práctica servil porque comporta adoptar costumbres similares a las del famoso al que se busca adular, criticar y hasta suplantar.

George Simmel escribía, en la *Filosofía de la moda*, que «el pudor queda en la moda (...) tan extinguido como el sentimiento de responsabilidad en los crímenes multitudinarios, crímenes ante los cuales el individuo aislado retrocedería con horror». Esta falta de responsabilidad de la moda y de la lógica propia del espectáculo excluyen necesariamente a la vergüenza porque ella crea una necesidad contraria a las de los medios: la necesidad de ocultarse.

¿No es también lo que leemos en el famoso y enigmático fragmento presocrático de Heráclito: «la naturaleza ama ocultarse»? Miramos y nos miran, sin saber realmente cuál aspecto nuestro aparece y cuál otro desaparece. Es una debilidad que nos desampara y obliga a buscar refugio, a encontrar la intimidad. No sólo ocultamos algún aspecto a la vista de los demás sino que también manifestamos las experiencias personales de manera parcial, metafórica, velada. Hay un saber de lo que no se puede ni ver ni decir y que se avecina detrás del velo y del pudor. Un saber anudado a lo simbólico, que vuelve accesible lo impronunciable de una experiencia totalizadora. Sin velo, podríamos llegar a decir en estos casos, no hay misterio ni hay manera de recuperar la experiencia, su pasión y su sentido.

En el Canto VIII de la Odisea, hay un momento extraordinario, cuando Odiseo, al escuchar su propia historia en las canciones del poeta Demodocos, se cubre («elánthane»), en dos ocasiones, la cabeza con un manto púrpura y llora desconsoladamente. El sobreviviente de Troya recobra, nada menos que con el canto del poeta ciego, la experiencia de su pasado, de una manera que los demás no pueden llegar a desvelar.

No me parece que sea el llanto lo que oculta el héroe, de hecho es el rey de los feacios, Alcino, quien se da cuenta de lo que pasa y, para no avergonzarse a su huésped, da por finalizado el festejo.

En realidad, Odiseo, el héroe, no está escondiendo sus lágrimas, sino que permanece ahí, pero retirado («elánthane»), para poder recuperar la intransferible naturaleza de su experiencia, de las huellas que quedan en el desierto que crece.

3. El velo y el falo

Si revisamos las formas con que la vergüenza ha sido designada y representada, encontramos que tanto las imágenes como las palabras pueden evocar visiones encontradas y hasta opuestas del mundo y la sociedad. Desde las pinturas de la Villa de los Misterios en Pompeya hasta los frescos de Miguel Angel en la Sixtina, o desde la palabra griega «*aidós*» hasta la palabra latina «*verecundia*», se nota, sólo con ver sus grafías, el cambio abismal que ha ido adquiriendo a lo largo del tiempo. Todos los significados, sin embargo, aluden a un ocultamiento que parecía ser necesario. Algo no debía mostrarse a la luz. Pero ¿qué parte o qué cosa estaba velada?

Entre las ruinas, habiendo estado sepultadas durante siglos, han quedado algunas respuestas del mundo antiguo. Los turistas viajan a esos lugares. Por ejemplo, no dejan de ir a la Villa de los Misterios, que data del siglo I. Está al norte de las ruinas de Pompeya y también sufrió la suerte de la ciudad y de los viñedos que se cultivaban en las laderas del Vesubio. La villa, en realidad, era una casa de iniciación, exclusivamente para mujeres jóvenes que se iniciaban en los ritos dionisiacos. Hay, en el lugar, una sala donde se muestran una serie de pinturas que representan el proceso de una joven que va mudando de aspecto a lo largo del recorrido simbólico. Ella, en una de las escenas más comentadas, está congelada eternamente en el gesto de levantar un velo, detrás del que se oculta un gran falo erecto. Mientras esto ocurre, un daimon femenino aparta el rostro y alza un látigo. En la siguiente escena, la ya iniciada baila en éxtasis.

Los guías ofrecen explicaciones mitológicas de las pinturas y hasta explicaciones basadas en las teorías de Jung. Los souvenirs de los alrededores exageran el realismo del falo. Los turistas se quedan con la impronta de una mirada que está cargada de la obscenidad en el marco de lo entendido como dionisiaco. La realidad representada es mucho más compleja y simbólica que esta realidad de museo al aire libre. Sobre sus secretos sentidos se viene discutiendo desde su descubrimiento en el año 1763. Linda Fierz-David fue la primera en escribir sobre estos frescos. Y también Lacan interpretó esas imágenes pompeyanas en un pasaje donde se asombra al «ver sobre las murallas, los raros frescos» e identifica al daimon del friso con el de «una vasija del Louvre...» Es la figura del «demonio del pudor», dice, y es así como «surge el fantasma de la flagelación, conectado con la revelación

del falo»... Lacan habla del falo en relación con lo imaginario y lo simbólico, es decir, el falo no es una fantasía, pero no es tampoco un objeto y menos aún el órgano, el pene o el clítoris. Es un «significante» de la marca del deseo y no se podrá descubrir su significado sino a través de Otro. Por eso el falo puede «significar» muchas cosas tales como el dinero, el sexo, el poder, la fama, etc. El demonio del pudor hace representable ese significante que constituye lo más íntimo y valioso de nuestras existencias. Se trata entonces, de la intimidad, de la pasión y de la fantasía. La vergüenza, es evidente, no solamente emana de la desnudez corporal y sus partes aisladas. En realidad, siempre se ha relacionado con la mirada en su doble dirección de mirar y ser mirado. Y la manera de hacerlo no fue igual en todos los tiempos. En la actualidad, no somos mirados por el mismo ojo social que el del mundo de Homero, ni el de Santo Tomás, ni tampoco el de Sartre o de Foucault. La mirada de hoy ya no produce vergüenza de la manera que lo hacía. Nadie se arrancarían los ojos como lo hace el Edipo de Sófocles.

Algo ha sucedido para que el que nos mira haya desmontado pieza a pieza el rompecabezas de su intimidad. La condición de lo íntimo, a partir de cierto momento histórico, determinaba los límites no siempre precisos, entre lo público y lo privado. Con el tiempo, la tendencia espectacular, tecnológica y globalizadora de nuestras sociedades contemporáneas fue difuminando la(s) diferencia(s) e intentó hacer transparente lo que era opaco, aunque a veces el territorio se tornara tan borroso como invisible. Ese intersticio de lo íntimo emerge como un enigma, haciendo de la vergüenza una manifestación de las más fuertes junto con el asco y la náusea.

4. Malos recuerdos

En una película muda de 1931, Chaplin está en una fiesta y se traga, por accidente, un silbato. Un cantante se dispone a cantar pero cada vez que lo intenta, es interrumpido por la tos de Chaplin, que no tose sino que silba. Emmanuel Levinas, unos años después, escribió sobre esta escena para explicar de modo ejemplar la vergüenza. Leemos: «El silbato que se traga Charles Chaplin en Luces de la ciudad hace que aparezca el escándalo de la presencia brutal de su

ser; es como un aparato registrador que permite captar las manifestaciones intermitentes de una presencia que apenas disimula el traje legendario de Charlot... Es nuestra intimidad, es decir, nuestra presencia ante nosotros mismos, lo que es vergonzoso...» El silbido ridículo que causa risa y escándalo no se puede esconder detrás de la ropa. Provoca la mirada de los demás y es como si estuviera desnudo en medio de la fiesta, detrás de un velo que se corre cada vez que tose.

Levinas no niega que este sentimiento sea un fenómeno moral, sino que lo piensa desde una perspectiva ontológica por la cual no es sólo un estado de conciencia, también es «inscripción en el ser». Por esto mismo, se relaciona con un tipo de desnudez que no es sólo corporal, es «desnudez de nuestro ser total». La vergüenza no deriva entonces, de la conciencia de una falta o culpa. «Lo que aparece – dice – es precisamente el hecho de estar clavado a sí mismo, la imposibilidad radical de huir de sí ... la presencia irremisible del yo ante uno mismo».

El filósofo lituano escribía esto reflexionando sobre el hitlerismo como la expresión de una sentimentalidad y lo que él llamó «el mal elemental», que era «la fuente de la barbarie sangrienta del nacionalsocialismo», surgida no por una contingencia histórica o ideológica sino por la misma lógica y filosofía occidental. No era una locura ni masificación ni efecto propagandístico sino que era la manifestación de sentimientos elementales que cuestionaban los principios mismos de la civilización europea. En este sentido, el mal elemental no es una cuestión del pasado sino una estructura matriz que aún está presente. ¿Hasta que punto no es ésta la matriz que mueve la mala conciencia de la Iglesia Católica de la Argentina ante el juicio histórico a Von Wernich? ¿Cuánto del mal elemental hay en el disfraz de un dios que da vergüenza?

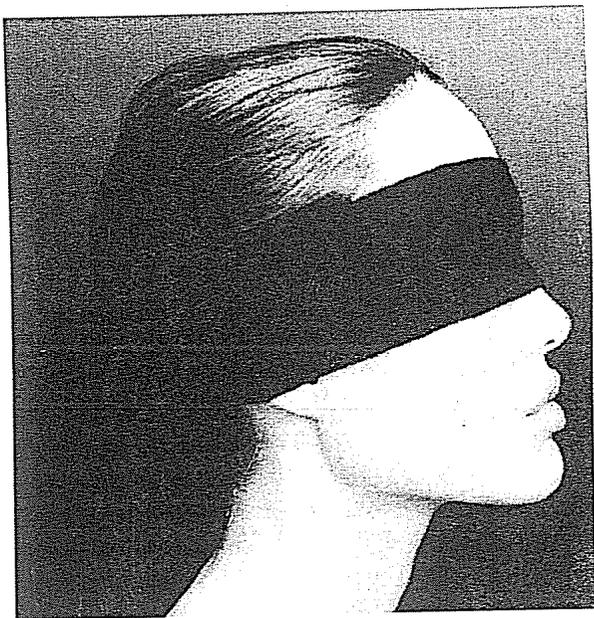
No es ilegítimo hablar de la vergüenza de todo un pueblo ante el desvelamiento de tanta maldad encubierta. Hay demasiados antecedentes en la historia del pensamiento y la literatura para ponernos de pie y liberar nuestra vergüenza. No hay que ocultarla.

En una carta a Arnold Ruge, en 1843, Marx ya criticaba el falso sentimentalismo nacional de los alemanes y advertía: «La vergüenza es un sentimiento revolucionario; nuestra vergüenza es realmente el triunfo de la revolución francesa sobre el patriotismo alemán que la destruyó en 1813. La vergüenza es una especie de cólera, una cólera replegada sobre sí misma. Y si de verdad se avergonzara una

nación entera, sería como el león que se dispone a dar el salto».

Este texto lo leí hace tiempo, con gran curiosidad, en un poema. Se llama «Malos Recuerdos» y es del español Antonio Gamoneda. La cita estaba ahí extraída de las cartas como un umbral para la confesión. El poeta recordaba dos episodios crueles de los doce y quince años, respectivamente y terminaba diciendo: «Mi vergüenza es tan grande como mi cuerpo»... Gamoneda vuelve a escribir años después, otro poema, «Descripción de la mentira». Y ahí vuelve a decir algo claro y contundente: «La vergüenza es la paz. Yo acudiré con mi vergüenza./ / Pasan los cuerpos hacia la tortura y otros son ágiles en las posturas del amor, pero la sabiduría aumenta en cálices más profundos./ ¿Qué harías tú si tu memoria estuviera llena de olvido? Todas las cosas son transparentes: cesan las escrituras y cae la lluvia dentro de los ojos.// Nuestros labios envejecieron en palabras incomprensibles.»

Lo irremediable de las víctimas no es la muerte y la desaparición, lo irremediable sería que no asumiéramos el testimonio de la historia, su incontestable valor.



La prueba del dolor : Mar del Plata

por Mónica Bueno

Hago la prueba del dolor. Como el médico que pincha una extremidad para verificar si se ha atrofiado, así pincho mi memoria. Quizá el dolor muera antes que nosotros. Si así fuera, habría que contarlo...

Casandra de Christa Wolf

Mar del Plata es una ciudad de imágenes gestadas por el recuerdo y el deseo. Se pueden descubrir en ella, escenas fragmentarias de otras ciudades: Biarritz, un puerto italiano, un barrio porteño. Siempre designada con nombres prestados, siempre asociada a modelos. En «*El Graphic*», periódico londinense, el 14 de setiembre de 1895 aparece una nota titulada «The Brighton Argentina» junto con un dibujo de una escena del puerto marplatense. Citamos sólo algunas líneas: «At one end of the bay of Mar del Plata there are some fine rocks, a wooden esplanade, with shops and bathing boxes. Here all the visitors congregate in the mornings and afternoons, to walk, talk, and bathe. There are no bathing machines. There are boxes, from which you have to walk some distance down to the sea.»¹ Cercana al modelo, nunca completa.

Convengamos que, por otra parte, el registro de Mar del Plata se amplía y se complica porque su historia y sus prácticas culturales traban una curiosa combinatoria con la historia y la cultura de la Argentina. En cada trayecto urbano es posible advertir el caleidoscópico sentido de las representaciones de la ciudad que funcionan en el contexto de la constitución y consolidación de la nación. Las marcas históricas de las clases, de las lenguas, de las modas y de las ideologías se reconocen en un diseño hecho de construcciones y destrucciones.

Debe ser por eso que fue obligada al exotismo y la leyenda, como si fuera mucho más antigua de lo que realmente es. Sólo pensemos en una inscripción ficticia: el Torreón del Monje es una arquitectura apócrifa que cuenta un relato que no existe, una leyenda inventada para ese propósito y por encargo ².

Como decíamos, las múltiples representaciones de Mar del Plata construyen un caleidoscopio a una vez urbano y nacional, que recobramos en cada recorrido por la ciudad. Esta multiplicidad proliferante se conjuga tanto en lo formulado cuanto en lo oculto, lo subrepticamente vedado. Frente el estereotipo de «lo marplatense» que se engarza en el esquema de «lo nacional», encontramos la marca del secreto.

Existe, entonces, una tensión ideológica y cultural entre dos imágenes de Mar del Plata: la villa y la ciudad de los marplatenses. Esta tensión, que es una vivencia personal y constante en las épocas de invasión turística, responde históricamente a la formulación de la villa como imagen legítima y de la segunda como falsa, irreal.

De esta manera, uno podría pensar en tres fundaciones de nuestra ciudad (el Gran Club, la ciudad balnearia y la ciudad de turismo masivo)³. Tres fundaciones que reaparecen en las huellas de su arquitectura. Al igual que «las ciudades invisibles» de Calvino, sabemos, cómo en nuestra imaginación, los espacios reales y los imaginarios se condensan en formulaciones específicas. («Nadie sabe mejor que tú, sabio Kublai, que no se debe confundir nunca la ciudad con el discurso que la describe», le hace decir Calvino a su Marco Polo).⁴ La ciudad aparece como un prisma que cuenta un relato de identidad y describe la compleja relación entre la memoria histórica y el olvido.

Todo diseño de la memoria es, en primera instancia, una cartografía urbana; todo dibujo de reificación también lo es. Sin embargo, no se puede recordar todo; Nietzsche bien lo sabía: se olvida por saturación, por impulso vital. Es necesario preguntarse qué merece ser salvado del pasado, cuando en el pasado está el crimen y también el ocultamiento, la responsabilidad social, la complicidad; cuando ese relato tiene todavía la figura del arcano.

Mar del Plata tiene una dimensión doble que construye relatos superpuestos de un pasado regional y nacional. Su imagen de villa turística excluye otras caras superpuestas. Sólo hace falta mirar como el poeta que encuentra la revolución en las inscripciones medievales. «Amo las viejas catedrales./ En las cuchilladas de sus troneras/ adivino

a la Edad Media fusilando al mundo». A la manera de Raúl González Tuñón, se puede recorrer una escritura urbana de la memoria y encontrar las huellas de lo aún no acontecido, de lo que está por venir.

Mar del Plata, como todas las ciudades argentinas, sabe de qué se habla cuando se dice «desaparecido». Conoce el crimen del Estado, sabe de la negación y la simulación. Al recorrer sus calles aparecen las inscripciones veladas de una cartografía del horror. Mapa que caminaron obligados, trescientos habitantes que portaron esa categoría fantasmal, que fueron encarcelados en edificios con zonas ocultas (como en la ciudad doble de *Metrópolis*, el mundo superior y el inferior), que fueron asesinados. En la superficie, la complicidad de lo no dicho, en la profundidad, la entrada a un mundo sin nombre, la antesala de la muerte. Otra cartografía se dibuja y recuerda el acontecimiento que dio lugar a la primera. La del museo diseminado que muestra, en las representaciones, la decisión de una forma del relato y los modos de una política del duelo. De la misma manera que la Casandra de Christa Wölf; sólo por el empecinamiento de recordar se puede predecir el futuro.

Sabemos que el deseo de mantener viva la memoria del difunto ha dado lugar a diferentes ritos funerarios (los modos de enterramiento, la conservación de una parte del cuerpo como reliquia, la construcción de mausoleos, la lectura de elegías y la inscripción de epitafios en las tumbas). Vale, entonces, preguntarse qué hacer cuando no hay cuerpo para la celebración de su recuerdo. Porque el Estado define el doble crimen: el asesinato y su negación en el ocultamiento del cadáver. La memoria es una Antígona rebelde y apasionada que lucha contra las disposiciones del olvido. «El edicto de Creonte es un castigo político, para Antígona es un crimen ontológico» señala Steiner.⁵ La imagen del mito nos habla del rito necesario y justo de darle lugar al muerto, señalar su nombre para no olvidarlo.

En este sentido, algunas instituciones más que otras han favorecido la decisión de conmemorar. La Universidad, el Colegio de Abogados y, por supuesto, las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo han construido un cenotafio disperso por la ciudad que recuerda a las víctimas pero también señala la ausencia del Juez, define la impunidad.

El Complejo Universitario, ubicado en una zona residencial, es un lugar arbolado, agradable, con entradas a las distintas unidades académicas que se distribuyen en edificios conectados entre sí. En

su interior se muestra una arquitectura laberíntica, que muestra en su diseño, las maneras del control y recuerda el contexto de su construcción, en los años del Proceso.

En una de las entradas se levanta el recordatorio de las víctimas del Proceso Militar. Erigida en el paso de estudiantes y docentes, («Nada más invisible que un monumento» diría Musil) la lápida fue inaugurada el 30 de agosto de 1996, Jornada en homenaje al detenido desaparecido, a veinte años del Golpe Militar. En aquel acto participaron la Agrupación H.I.J.O.S. y Organismos de Derechos Humanos. Una clase abierta y la proyección de un video complementaron la conmemoración. Sin embargo, la frase de Musil parece tener sentido, la inscripción se pierde, si uno no gira la cabeza y descubre una escena pintada en la pared externa de uno de los cafés. Se trata del primero de una serie de murales que en ocasión de una toma de la Facultad de Humanidades, pintaran algunos estudiantes. La empresa impresiona por sí misma pero, además, resulta una sintaxis explicativa y emblemática de los hitos que anuncia el monumento de piedra. Uno vuelve la cabeza y mira, otra vez, la piedra -mejor dicho, ve la piedra- y el monumento existe. La serie se interna en el edificio y cubre las paredes del laberinto, transformando el lugar en un relato de ese pasado que, veladamente, las paredes, las escaleras estrechas, las galerías vidriadas, las salidas falsas señalan sin nombrar. Las imágenes de los murales refractan la luz de dos tiempos que se fusionan en el acontecimiento recordado y el acontecimiento de decidir representar ese recuerdo. Los murales conmemoran y actualizan en el gesto otra conmemoración: la de los estudiantes seleccionando, en las escenas emblemáticas, el modo de contar. El verdugo, la víctima, y las antígonas desmelenadas (las «locas» de Plaza de Mayo) son los actores de las escenas seleccionadas. El narrador se hace Juez y decide, a partir de la experiencia, personal y social, la serie; entonces, inventa el museo. «¿De dónde, sin embargo, hubiera adquirido yo honra más gloriosa sino colocando a mi hermano en sepulcro?» le dirá Antígona a Creonte⁶.

El duelo por el crimen determina una política institucional que permite exorcizar la figura del ausente. Se señala el crimen, y la imagen perdida del que no está, de pronto, se torna fulgurante. En algunos casos, la fotografía fue el modo elegido para establecer el vínculo con el pasado, para mostrar la identidad de una desaparición. La galería de fotografías de estudiantes tiene un doble efecto: hace presente el cuerpo del ausente y permite en la mirada del espectador

la estela evanescente de la identificación. Los estudiantes encuentran su cara en el rostro del que no está, la experiencia del otro se torna experiencia social, su biografía, un relato de todos, como en el verso de Yeats, como en los cuentos de Borges,

La decisión del memorial implica una dinámica que modifica el presente y propone actos futuros porque restaña la herida, permite el duelo y deja entrar el aire en las formas asfixiantes de la amnesia. La Facultad de Arquitectura debe modificar su acto legislativo al año siguiente de presentar la galería de fotografías de sus estudiantes desaparecidos porque incorpora un nuevo retrato. La pugna entre el olvido y la memoria se instala en los gestos inesperados: el nuevo retrato colocado en la galería muestra la fisura del pasado en el presente. La reconstrucción es difícil y bordea siempre la omisión o el error porque el Estado ha pretendido no el olvido por saturación, como explicaba Nietzsche sino la amnesia caótica que destruye la forma del acontecimiento.

Visto la nota obrante a fojas 1 del expediente n 3-0234701, mediante la cual las señoras Ofelia Helga Martínez y María del Carmen Suárez, en su carácter de únicos familiares directos del señor Ignacio Antonio Suárez, solicitan la inclusión del mismo en el panel recordatorio de alumnos de esta Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño que fueron víctimas de la represión ilegal durante la última dictadura militar....

Sin embargo frente a lo inmemorial, las maneras de la memoria activa intervienen en las instituciones e instalan el debate. La creación del Seminario Permanente de Derechos Humanos, durante el año pasado, en la Facultad de Psicología es un ejemplo claro de la decisión de recordar más allá del duelo. Sus objetivos cuanto sus destinatarios refieren una política de presentización del crimen como objeto de debate. Destinado entonces no sólo a la comunidad universitaria sino también a diferentes organizaciones de la ciudad, apuesta a la no reificación del pasado. Muy por el contrario:

«Comprendemos también que mantener viva la memoria de los años oscuros de la Dictadura Militar, que azotó a nuestro país y, sus consecuencias, es por un lado, no olvidar, para crear mecanismos que nos alejen de riesgos similares y, por otro lado, sabemos que un pueblo sin memoria no puede completar su identidad y está destinado a sufrir, por varias generaciones, ya que no puede transmitir la experiencia histórica y cultural.»

Si las fotografías traen al fantasma, incorporan el cuerpo del

desaparecido, devuelven la muerte y permiten el duelo, la fuerza del nombre le da una identidad, traza la marca de la biografía personal y familiar y conjuga el relato social. La Facultad de Humanidades decide nombrar. La lista de sus estudiantes no tiene rostro pero recupera la fuerza del nombre propio. Sin embargo, en la placa, colocada en la puerta de entrada al Decanato, hay errores: el nombre mal escrito porque no hay de donde copiarlo, el nombre reconstruido porque ha sido destruido, desmenuzado. Restañar la herida, una reparación que define la forma del duelo. En el descuido, la manera amorosa de la reparación; en la corrección, en el deleature, el recuerdo. El nombre de la Decana de esta Facultad, María del Carmen Maggi, secuestrada y asesinada, se restituye en la designación del Aula Magna de la Universidad. «La Maggi» es el lugar de los grandes sucesos de la comunidad universitaria.

La Universidad es entonces una de los lugares del monumento del memorial, y se expande por la ciudad y fuera de ella. En la Facultad de Ciencias Agrarias, a varios kilómetros de Mar del Plata, aparece en uno de sus pasillos la fotografía solitaria de una estudiante; la placa en la Facultad de Derecho, en el centro marplatense, y las múltiples descripciones que analizáramos muestran un mapa urbano diseñado por la Universidad. Podemos destacar, entonces, que el gesto de hacer explícito el duelo es lento, que la puesta en marcha del memorial muestra cierta morosidad (las fechas así lo confirman). La demora nos habla, tal vez, de una sociedad que rehuye el recuerdo del crimen, que olvida no por saturación sino por imposibilidad de reconocimiento.

Universidad y ciudad exhiben en estas, como en otras facetas, una desarticulación evidente porque Mar del Plata es un lugar turístico, que ha incorporado el mote fatal de «ciudad feliz». Esa felicidad folletinesca, esa banalidad contaminante que desde su fundación -la de la villa veraniega- ha esgrimido como definición, ha impregnado de alguna manera el relato de identidad de sus habitantes. Entonces el crimen es aberrante tanto por la fisura que provoca y el desconcierto que instaura cuanto por el acontecimiento en sí. Se define la lógica del ocultamiento: que no se muestren las representaciones del horror, que se enmascare el crimen, que se olvide, que se detenga el recuerdo.

Sin embargo, dos inscripciones se rebelan frente al estereotipo: los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo pintados en la vereda frente a la Iglesia Catedral, en el lugar de mayor tránsito de la ciudad

turística y el parque de la Memoria que fundan las Abuelas de Plaza de Mayo en la zona de Camet, un barrio alejado de la ciudad, con trescientos árboles. En la elección del símbolo de los pañuelos como palomas está condensada la resolución: el crimen, la víctima y el que reclama justicia y repite incesantemente la historia como una letanía que tiene en la insistencia, la sombra del Juez. Estas pintadas de pañuelos blancos que cubren el suelo, hasta el año pasado habían perdido su color y comenzaban a desaparecer. De pronto, en medio de la crisis que sufre el país (esta ciudad tiene uno de los mayores índices de desocupación) los pañuelitos revivieron. Resaltan ahora acompañados de leyendas que unen el pasado con el presente.

La imagen nietzscheana del «tonel de la memoria», y de la imposibilidad de acumular todo permite otra aproximación al tema de la relación memoria-olvido. La memoria es tensión, es cruce de fuerzas. En ese cruce, el debate argentino de los Juicios de la Verdad participa de una ola de reconstrucción con raíces profundas en la sociedad contemporánea. El memorial es proliferante y se despliega en las formas de la representación (el monumento), y las formas de presentación (el testimonio).

Tal vez, la presunción de Andreas Huyssen acerca del culto a la memoria en Europa pueda leerse en clave argentina, como un intento, si bien frágil y contradictorio, de tender lazos vitales al pasado y contrarrestar nuestra irrefutable tendencia cultural hacia la amnesia. Su premisa de la memoria como reconstrucción tiene que ver con la legitimación de la democracia. La sociedad debe recordar porque en ese recuerdo hay una responsabilidad colectiva.

En este sentido, la participación del Estado es crucial ya que debe fomentar el natural dinamismo social acerca del pasado. «La mejor manera de hacerlo es que promueva el debate o lo recoja, sin taponar la vitalidad de la sociedad civil, que por definición produce un cuestionamiento permanente»⁷ El primer punto implica la responsabilidad social con el pasado: ¿cómo socavar el deseo de no saber? Porque la trama de este relato social tiene en su sintaxis, la marca del secreto. Lo que no podía decirse debe ahora enunciarse ya que en esa formulación está contenida la utopía de una sociedad más libre y justa.

Los «Juicios por la Verdad», que se están tramitando en varias Cámaras Federales y juzgados del país, responden a la sanción impuesta por la Organización de Estados Americanos (OEA) al Estado argentino por haber dictado leyes e indultos a favor de quienes

cometieron delitos de lesa humanidad. Estas audiencias comenzaron en el 2001 en Mar del Plata y continúan hasta hoy, con una interrupción desde mayo de 2002 a noviembre de 2004.

Al mismo tiempo, hace unos días comenzó el juicio oral y público contra el ex capellán de la policía bonaerense, Christian Von Wernich, acusado de haber participado en siete homicidios y varios casos de privaciones ilegales de la libertad y torturas. Von Wernich será juzgado por el mismo Tribunal de La Plata, que el año pasado condenó a reclusión perpetua al ex director de investigaciones de la Policía Bonaerense Miguel Osvaldo Etchecolatz. El Estado parece recuperar su lugar, necesario e imprescindible, para la reconstrucción de la memoria y el ejercicio de la justicia.

Evidentemente, se persiguen dos finalidades fundamentales: disminuir el padecimiento de los familiares de los desaparecidos (el relato que cuenta la experiencia) y satisfacer el derecho a la información de la sociedad. Reconstruir la Verdad Histórica de los hechos ocurridos durante la última dictadura militar es una tarea no sólo de las víctimas de la represión sino de la sociedad en su conjunto. Las teorías actuales sobre el sentido de la verdad tiene en común la idea básica de que la verdad consiste en una relación, difiriendo sólo en la determinación de los términos de dicha relación: relación de una proposición con los hechos; relación de una proposición con un conjunto establecido de proposiciones y relación de una proposición con la práctica, la acción o la utilidad. Estos tres posibles se despliegan en los relatos orales de los Juicios.

Los testimonios muestran las aristas del relato del horror y un mapa urbano corroborado por sonidos y olores, por noches interminables de conjeturas. Los testimonios cuentan también las imprevisibles consecuencias que tiene un crimen sin juicio ni juez:

Juan de la Cruz manifestó que durante su niñez y adolescencia no pudo evitar sufrir un sentimiento de vergüenza frente a lo ocurrido con sus padres. La situación vivida le hace muy difícil, aún hoy, hablar con su propio hijo acerca de lo padecido por su familia.

Por último brindó su testimonio Verónica Bourg, la segunda hija del matrimonio. En el momento del secuestro ella tenía 8 años y recuerda los mismos episodios que relató su hermano. Sin embargo agregó que varios años después del secuestro de sus padres habló con Alejandro Saenz (fallecido). Este le contó que si bien en el momento en que se los llevaron el trato no fue rudo, todo cambió cuando estuvieron adentro. El oyó que Raúl les dijo que iba a contestar todo

lo que le preguntaran. Si bien nunca supo adónde estuvieron, recordaba que había olor a mar. Alejandro fue liberado a 200 metros de la quinta con los ojos vendados.

Verónica también relató que durante su adolescencia, en el año '83 seguramente, llegó a sus manos un anónimo que decía que «le preguntasen al Coronel Arrillaga, que vivía unos pisos más arriba de su departamento -en el edificio de la calle Córdoba 1773- acerca del paradero de sus padres». Ella subió pero le negaron saber algo.

Verónica manifestó lo terrible que fue para ellos no poder tener un duelo y que en la actualidad prácticamente no puede ni siquiera mencionar a sus padres.

Las audiencias llevadas a cabo hasta este momento relatan, principalmente, una jornada cuyo nombre, «La noche de las corbatas», surgió de los mismos guardias, quienes, mientras secuestraban a varios abogados de la ciudad, vociferaban: «los que administramos justicia ahora, somos nosotros».

El testimonio dice verdad porque trabaja con la relación directa entre el hecho y su relato pero además porque muestra otra relación las de las proposiciones entre sí. Los testimonios conforman un texto polifónico y colectivo donde los silencios de las voces que callan también dicen verdad. (*Mar del Plata, 12 de noviembre de 2001. En el Tribunal Oral Federal de nuestra ciudad y ante una sala de audiencias colmada de madres, familiares e hijos de desaparecidos, ingresó el Coronel Barda, ex Jefe de la Subzona 15 durante la última dictadura militar. Con una mirada desafiante se sentó en el lugar, que hasta ahora, sólo había sido ocupado por las víctimas del terrorismo de Estado en nuestra ciudad.*)

El presidente del Tribunal, el Juez Falcone, aclaró que su citación se daba en el marco de un proceso no punitivo sino reconstructivo de la verdad. Sin embargo el Coronel Barda anunció inmediatamente su decisión de no declarar, amparándose en el fallo del 13 de septiembre de 2000 de la Cámara de Casación por el caso Corres.

El juez Falcone volvió a aclarar que la citación había sido en carácter de tercero y no como parte, por lo cual tenía obligación de declarar. Barda ratificó su decisión de no hacerlo, por lo que Falcone le anunció que a partir de ese momento quedaba arrestado.

Fue entonces que la tensa expectativa de la sala estalló en un cerrado aplauso)

Las proposiciones de esos testimonios establecen esa otra relación de verdad. La serie de audiencias que se vienen realizando desde

febrero del año pasado describen la cartografía secreta de la ciudad. Los centros clandestinos de detención, situados en puntos estratégicos, fueron reconocidos por aquellos que sobrevivieron. El olor a mar en el caso de la Base Naval o el ESIM (Escuela de Suboficiales de Infantería de Marina) y el ruido de los aviones en la Base Aérea. Vale la pena recordar que el Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, *Nunca más*, no sólo describe el mapa nacional de los centros clandestinos sino que recupera las historias que testimonian su funcionamiento y, además, define la significación ética y social de su existencia. Señala al respecto: «Estos centros sólo fueron clandestinos para la opinión pública y familiares o allegados de las víctimas, por cuanto las autoridades negaban sistemáticamente toda información sobre el destino de los secuestrados» y agrega más adelante «Esta realidad fue permanentemente negada». Con respecto al reconocimiento de los seis centros en Mar del Plata, el Informe establece que en el momento de la inspección por parte de los denunciantes de algunos de esos lugares del terror, se encontraron refacciones que intentaban disimular la antigua disposición espacial destinada al secuestro y la clausura.

Cada relato, cada testimonio de los Juicios remite al mismo esquema. Los espacios urbanos adquieren una dimensión obtusa, oscura como un reborde que despliega la forma del secreto. Así el Hospital público fue el lugar donde llevaban muchas veces a las víctimas de las torturas o a las parturientas secuestradas. La impunidad con la que actuaban (los militares entraban al quirófano con ropas de fajina y armados, sin atender la mínima asepsia) es una muestra clara de ese deseo social de no saber. La ciudad encuentra en el duelo, el secreto, mejor dicho, su evidencia y, de alguna manera, su complicidad. Ahí la tragedia porque todo secreto es ostentación de un saber eludido. Un párrafo aparte merece la manipulación del tema que hicieron los medios periodísticos de la ciudad; algunos minimizaron la información, omitieron los detalles e, incluso, anularon la crónica periódica acerca del desarrollo de los Juicios.

En el presente, la modificación de la arquitectura urbana, permite las versiones develadoras: se dice que restos humanos fueron encontrados cuando se construía el Aquarium, un parque acuático de grandes proporciones. En los años ochenta, una casona antigua frente al mar, en la zona norte de la ciudad, se transforma en un café que rápidamente se pone de moda. Al poco tiempo, comienzan a circular rumores acerca del lugar como un centro de torturas de la

época del Proceso. La respuesta social fue inmediata y el promisorio café debió cerrar sus puertas. La sospecha del horror fue certeza del crimen en la ciudad. Hace dos años alrededor del Faro, se construyó un campo infantil; el año pasado, apareció un afiche que, jugando con la publicidad de la empresa, «Parque del Faro, Había una vez»... muestra el mapa de los centros de tortura y junto con personajes infantiles que rodean el lugar, agrega al nombre del parque: «*Había una vez*» en el Parque del Faro un Campo de Concentración. En la parte inferior del cartel aparece, finalmente, la apelación a la memoria: *No queremos que nuestros hijos y nietos jueguen donde hubo torturados, muertos y desaparecidos*.

Los testimonios de los juicios de la Verdad no sólo diseñan el mapa de los lugares de tortura sino también los de la resistencia y la búsqueda. En un comienzo, en Mar del Plata los familiares se juntaban en el pasaje de la Catedral y se reunían con un sacerdote a quien le entregaron una lista de nombres a fin de obtener alguna información, pero nunca consiguieron nada. Un día las fuerzas de seguridad rodearon la Iglesia Catedral y tuvieron que irse. Hoy a la entrada de ese lugar están los pañuelos pintados.

Como bien señala Michel de Certeau, marcar un pasado es darle un lugar al muerto, pero también redistribuir el espacio de los posibles, determinar negativamente lo que queda por hacer, y por consiguiente utilizar la narratividad que entierra a los muertos como medio de fijar un lugar a los vivos.

La decisión de la memoria parece tener dos figuras emblemáticas: Antígona y Casandra. Antígona pretende enterrar a su hermano muerto no como una forma del olvido sino como la representación del duelo y la comprensión de la tragedia propia. Mar del Plata está diseñando su política de la memoria que se tensiona entre el duelo y el exorcismo del secreto. Debe luchar contra leyes no escritas (costumbres, carnet de identidad de la ciudad, resistencia al horror) Sin embargo, nuestro recorrido nos muestra la multiplicidad de las inscripciones que parece definir una política de la memoria que puede ser efectiva. El monumento y el documento funcionan como índices claros de esa política. Si la memoria colectiva pretende, como aquella Antitheos, reconstruir los ritos dolorosos para recuperar la verdad del pasado, como Casandra, reconoce en ese relato perdido las señales de la forma futura. Sin embargo, apenas estamos comenzando el duelo. Eso nos coloca justo frente al peligro de la musealización conservadora, que cristalice el pasado y diluya la responsabilidad compartida del

secreto. Por eso, creo, vale la cita de *Funes el memorioso*: «Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos».

Notas:

1 Cfr. The Graphic, Londres, septiembre 14, 1895. Rescatamos algunas líneas más en las que se entrevé otra imagen urbana pero que sólo sirve de huella exótica: «A colony of Italian fishermen are established at Mar del Plata, who, on a fine day, bring in quantities of beautiful fish and magnificent prawns»

2 Ernesto Tornquist manda a construir el Torreón en 1904. Su amigo, el escritor chileno Antonio del Solar inventa un manuscrito del siglo XVII que refiere la historia del soldado español, la cautiva y el cacique. Cfr. Roberto T. Barili, *La historia de Mar del Plata*, Mar del Plata: Dársena, 1978.

3 Cfr. Al respecto puede consultarse el artículo de Fernando Cacopardo, «Aspectos materiales de una Mar del Plata «apócrifa». Conflictos, representaciones y prácticas en el proceso de formalización de las riberas entre 1890 y 1939», en Fernando Cacopardo (ed.) *Mar del Plata, ciudad e historia*, Madrid-Buenos Aires: Alianza Editorial, Universidad Nacional de Mar del Plata, 1997: 19-36.

4 Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Madrid: Siruela, 1990: 84

5 STEINER, George, . *Antígonas*, Barcelona: Gedisa Editorial, 1991, p. 37. Al respecto, explica Rómulo Pianacci: «La palabra griega que recorre toda la pieza es autádelphos, que quiere decir nacidos de la misma madre y del mismo padre, y se aplica a la noción de que un marido o un hijo son reemplazables, «Pero una vez que están encerrados en el Hades el padre y la madre, no es posible jamás que nazca un hermano»

5[5]. Tesis de Posgrado en preparación.

6 SÓFOCLES. *Antígona*, traducción de E. Ignacio Granero, Bs. As.: Eudeba, 1993, 88. Al respecto los testimonios de algunos de los alumnos que participaron en la empresa quijotesca de los murales son sumamente elocuentes: «El primer mural lo realizamos en la toma del 99, por mayo si mal no recuerdo. En ese momento se vivía un clima bastante particular, la gente estaba muy movilizada y se había decidido en asamblea tomar la facultad. Recuerdo que en una de esas trasnochadas reuniones de los mismos de siempre,

se propuso como moción que me consiguieran pintura para pintar un mural. Unos minutos antes me habían preguntado si me animaba a hacerlo y les dije que por qué no.. Lo de las seis latas de pintura es paradigmático porque con esas mismas latas pintamos los cuatro murales. A las siete de la mañana dibujé las imágenes con un crayon sin tener la menor idea de lo que estaba haciendo pero feliz de rayar las paredes de la facultad con colores. Después llegaron los demás y rellenamos el dibujo que yo había hecho. L

os textos que lo acompañan surgieron del azar respetuoso de los acontecimientos.»

7 «Qué y cómo recordar es una lucha permanente» Entrevista de Martín Granovski a Andreas Huyssen en Página 12, domingo 7 de enero de 2001.

ANTOLOGÍA

Selecc. de O. Picardo



HOMERO Odisea (VIII)

Tr. Luis Segalá y Estalella

Compareció el heraldo con el amable aedo (Demodoco) a quien la Musa quería extremadamente y le había dado un bien y un mal: le privó de la vista, pero le concedió el dulce canto...

No bien hubieron saciado el deseo de comer y de beber, la Musa excitó al aedo a que celebrase la gloria de los guerreros con un cantar cuya fama llegaba entonces al anchuroso cielo: la disputa de Odiseo y del Pelida Aquiles...

Tal era lo que cantaba el ínclito aedo. Odiseo tomó con sus robustas manos el gran manto de color de púrpura y se lo echó por encima de la cabeza, cubriendo su faz hermosa, pues le daba vergüenza que brotaran lágrimas de sus ojos delante de los reacios. Pero al acabar el divinal aedo, detuvo su lloro, y quitándose el manto de la cabeza asio una doble copa e hizo libaciones a las deidades. Empero, cuando

el aedo comenzó a cantar nuevamente, instado por los príncipes feacios a quienes deleitaban sus relatos, Odiseo se cubrió nuevamente la cabeza y tornó a llorar. A todos les pasó inadvertido que derramara lágrimas menos a Alcínoo que estaba sentado junto a él, se dio cuenta de sus lágrimas y oyó sus gemidos, y habló entonces a los feacios, amantes de manejar los remos:

Oídmme, príncipes y capitanes feacios. Como ya hemos gozado de este banquete y de los acordes de la cítara, que es la compañera de los convites, salgamos a probar toda clase de juegos...

HESIODO

Los Trabajos y los Días, 188-200

Trad. A. Martínez Díez

«Zeus destruirá igualmente esta estirpe de hombres de voz articulada, cuando al nacer sean de blancas sienes. El padre no se parecerá a los hijos ni los hijos al padre; el anfitrión no apreciará a su huésped ni el amigo a su amigo y no se querrá al hermano como antes. Despreciarán a sus padres apenas se hagan viejos y les insultarán con duras palabras, cruelmente, sin advertir la vigilancia de los dioses —no podrían dar el sustento debido a sus padres ancianos aquellos cuya justicia es la violencia—, y unos saquearán las ciudades de los otros. Ningún reconocimiento habrá para el que cumpla su palabra ni para el justo ni el honrado, sino que tendrán en más consideración al malhechor y al hombre violento. La justicia estará en la fuerza de las manos y no existirá pudor; el malvado tratará de perjudicar al varón más virtuoso con retorcidos discursos y además se valdrá del juramento. La envidia murmuradora, gustosa del mal y repugnante, acompañará a todos los hombres miserables.

Es entonces cuando Aidos y Némesis, cubierto su bello cuerpo con blancos mantos, irán desde la tierra de anchos caminos hasta el Olimpo para vivir entre la tribu de los Inmortales, abandonando a los hombres; a los hombres mortales sólo les quedarán amargos sufrimientos y ya no existirá remedio para el mal.»

MARCIAL

A Lesbia

Trad. O.P. Túñez

(L. I/34) Incustoditis et apertis...

Siempre, Lesbia, dejás de par en par las puertas,
y sin cuidado en el umbral mostrás tus conquistas.
Tener un mirón te gusta más que gozar de tu amante,
para vos goces ocultos no son verdaderos goces.

Hasta las putas evitan con cortinas los testigos
y aún en el peor quilombo son raras las rendijas.
Deberías aprender el pudor de Quione o de Yadas
que se esconden —bien putas— entre las lápidas.

¿Creés, mi Lesbia, que te censuro mucho?
¡Que no te vean coger, no es dejar de coger!

FRANCISCO DE QUEVEDO

A una adúltera

Sólo en ti, Lesbia, vemos que ha perdido
el adulterio la vergüenza al cielo,
pues que tan claramente y tan sin velo
has los hidalgos huesos ofendido.

Por Dios, por ti, por mí, por tu marido,
que no sepa tu infamia todo el suelo:
cierra la puerta, vive con recelo,
que el pecado nació para escondido.

No digo yo que dejes tus amigos,
mas digo que no es bien que sean notados
de los pocos que son tus enemigos.

Mira que tus vecinos afrentados,
dicen que te deleitan los testigos
de tus pecados más que tus pecados.

FRIEDRICH NIETZSCHE

Así habló Zaratustra

Tr. Juan Carlos García Borrón

¡Oh, amigos míos! Así habla el que conoce: Vergüenza, vergüenza, vergüenza íésa es la historia del hombre!

Y por ello el noble se ordena a sí mismo no causar vergüenza: se exige a sí mismo tener pudor ante todo lo que sufre.

En verdad, yo no soporto a éstos, a los misericordiosos que son bienaventurados en su compasión: les falta demasiado el pudor.

Si tengo que ser compasivo, no quiero, sin embargo, ser llamado así; y si lo soy, entonces prefiero serlo desde lejos.

Con gusto escondo también la cabeza y me marchó de allí antes de ser reconocido: ¡y así os mando obrar a vosotros, amigos míos!

¡Quiera mi destino poner siempre en mi senda a gentes sin sufrimiento, como vosotros, y a gentes con quienes me sea lícito tener en común la esperanza y la comida y la miel!

En verdad, yo he hecho sin duda esto y aquello en favor de los que sufren: pero siempre me parecía que yo obraba mejor cuando aprendía a alegrarme mejor.

Desde que hay hombres el hombre se ha alegrado demasiado poco: ¡tan sólo esto, hermanos míos, es nuestro pecado original!

Y aprendiendo a alegrarnos mejor es como mejor nos olvidamos de hacer daño a otros y de imaginar daños.

Por eso yo me lavo la mano que ha ayudado al que sufre, por eso me limpio incluso el alma.

Pues me he avergonzado de haber visto sufrir al que sufre, a causa de la vergüenza de él; y cuando le ayudé, ofendí duramente su orgullo.

Los grandes favores no vuelven agradecidos a los hombres, sino vengativos; y si el pequeño beneficio no es olvidado acaba convirtiéndose en un gusano roedor.

«¡Sed reacios en el aceptar! ¡Honrad por el hecho de aceptar!» - esto aconsejo a quienes nada tienen que regalar.

K. MARX:

Correspondencia.

Treckschuit, marzo de 1843

Trad. Wenceslao Roces

«La vergüenza es un sentimiento revolucionario; nuestra vergüenza es realmente el triunfo de la revolución francesa sobre el patriotismo alemán que la destruyó en 1813. La vergüenza es una especie de cólera, una cólera replegada sobre sí misma. Y si de verdad se avergonzara una nación entera, sería como el león que se dispone a dar el salto. Reconozco que en Alemania no se percibe todavía ni siquiera la vergüenza; por el contrario, aquellos desgraciados siguen siendo patriotas.... La nave de los locos podría tal vez navegar durante algún tiempo, impulsada por el viento; pero marchará fatalmente hacia su destino, precisamente porque los locos no lo creen así: Y este destino es la revolución que se prepara.»

MARCEL SCHWOB

Crates, Cínico

trad. O.P. Túñez

(...)

Eso es todo lo que nos ha llegado de Hiparquia, la mujer de Crates; no sabemos cuándo ni cómo murió. Su hermano Metrocles admiraba a Crates, y lo imitó. Pero no vivía tranquilo. Continuas flatulencias, que no podía retener, perturbaban su salud. Se desesperó y decidió morir. Crates se enteró de su desgracia y quiso consolarlo. Comió una buena porción de porotos y se fue a ver a Metrocles. Le preguntó si era la vergüenza de su enfermedad lo que tanto lo afligía. Metrocles confesó que no podía soportar su desgracia. Entonces Crates, hinchado por los porotos, se echó unos cuantos pedos en presencia de su discípulo y le afirmó que la naturaleza sometía a todos los hombres al mismo mal. Luego le reprochó que hubiese sentido

vergüenza de los demás y le propuso su propio ejemplo. Soltó después unos cuantos pedos más, tomó a Metrocles de la mano y se lo llevó.

Ambos anduvieron mucho tiempo juntos por las calles de Atenas, sin duda con Hiparquía. Hablaban muy poco entre ellos. No tenían vergüenza de nada. Aún cuando revolvían en los mismos montones de basuras, los perros parecían respetarlos...

FRANZ KAFKA

El Proceso

tr. Vicente Mendivil

K... sabía muy bien ahora que su deber hubiera consistido en tomar el cuchillo cuando pasaba de mano en mano sobre su cabeza y clavárselo. Pero no lo hizo; en vez de eso, giró el cuello, aún libre, y miró alrededor. No podía satisfacer todas las exigencias, quitarle todo el trabajo a la organización; la responsabilidad por ese último error la soportaba el que le había privado de las fuerzas necesarias para llevar a cabo esa última acción. Su mirada recayó en el último piso de la casa que lindaba con la cantera. Del mismo modo en que una luz parpadea, así se abrieron las dos hojas de una ventana. Un hombre, débil y delgado por la altura y la lejanía, se asomó con un impulso y extendió los brazos hacia afuera. ¿Quién era? ¿Un amigo? ¿Un buen hombre? ¿Alguien que participaba? ¿Alguien que quería ayudar? ¿Era sólo una persona? ¿Eran todos? ¿Era ayuda? ¿Había objeciones que se habían olvidado? Seguro que las había. La lógica es inalterable, pero no puede resistir a un hombre que quiere vivir. ¿Dónde estaba el juez al que nunca había visto?

¿Dónde estaba el tribunal supremo ante el que nunca había comparecido? Levantó las manos y estiró todos los dedos.

Pero las manos de uno de los hombres aferraban ya su garganta, mientras que el otro le clavaba el cuchillo en el corazón, retorciéndolo dos veces. Con ojos vidriosos aún pudo ver cómo, ante él, los dos hombres, mejilla con mejilla, observaban la decisión.

—¡Como a un perro! —dijo él: era como si la vergüenza debiera sobrevivirle.

EDGAR LEE MASTERS

Archibald Higbie

tr. J. López Pacheco

Te desprecié, Spoon River.

Traté de elevarme por encima de ti:
me avergonzabas. Te detestaba
como lugar de mi nacimiento.

Y allí, en Roma, entre los artistas,
hablando italiano, hablando francés,
a veces me parecía que me había librado
de todo rastro de mi origen.

Me parecía que estaba llegando a las cimas del arte
y que respiraba el aire que respiraron los maestros,
y que veía el mundo con sus ojos.

Y, sin embargo, examinaban mi obra y me decían:

«¿Hacia dónde vas, amigo mío?»

Tus caras unas veces parecen de Apolo
y otras tienen algo de Lincoln.»

Y es que en Spoon River no había cultura,
y yo enrojecía de vergüenza y guardaba silencio.

¿Y qué podía hacer yo, de la cabeza a los pies cubierto
y oprimido por la tierra del Oeste,
sino soñar, y pedir nacer de nuevo
en el mundo, con todo lo que Spoon River significa
arrancado de mi alma?

JAIME SABINES

Dentro de poco vas a ofrecer

Dentro de poco vas a ofrecer estas páginas a los desconocidos
como si extendieras en la mano un manojo de hierbas que tú cortaste.

Ufano y acongojado de tu proeza, regresarás a echarte al rincón
preferido.

Dices que eres poeta porque no tienes el pudor necesario del
silencio.

¡Bien te vaya, ladrón, con lo que le robas a tu dolor y a tus

amores! ¡A ver qué imagen haces de ti mismo con los pedazos que recoges de tu sombra!

ALFREDO LE PERA

Cuesta abajo

Si arrastré por este mundo
la vergüenza de haber sido
y el dolor de ya no ser,
bajo el ala del sombrero
cuántas veces embozada
una lágrima asomada
yo no pude contener.

Si crucé por los caminos
como un paria que el destino
se empeñó en deshacer;
si fui flojo, si fui ciego,
sólo quiero que hoy comprendan
el valor que representa
el coraje de querer.

Era para mí la vida entera,
como un sol de primavera,
mi esperanza y mi pasión.
Sabía que en el mundo no cabía
toda la humilde alegría
de mi pobre corazón.
Ahora, cuesta abajo en mi rodada,
las ilusiones pasadas
yo no las puedo arrancar.
Sueño con el pasado que añoro,
y el tiempo viejo que lloro
y que nunca volverá...

Por seguir tras de sus huellas
yo bebí incansablemente
en mi copa de dolor;
pero nadie comprendía
que si todo yo lo daba,
en cada vuelta dejaba
pedazos de corazón...
Ahora, solo en la pendiente,
solitario y ya vencido,
yo me quiero confesar;
si aquella boca mentía
el amor que me ofrecía
por aquellos ojos brujos
yo habría dado siempre más...

J.L.BORGES

El pudor de la historia

El 20 de septiembre de 1792, Johann Wolfgang von Goethe (que había acompañado al duque de Weimar en un paseo militar a París) vio al primer ejército de Europa inexplicablemente rechazado en Valmy por unas milicias francesas y dijo a sus desconcertados amigos: En este lugar y el día de hoy, se abre una época en la historia del mundo y podemos decir que hemos asistido a su origen. Desde aquel día han abundado las jornadas históricas y una de las tareas de los gobiernos (singularmente en Italia, Alemania y Rusia) ha sido fabricarlas o simularlas, con acopio de previa propaganda y de persistente publicidad. Tales jornadas, en las que se advierte el influjo de Cecil B. de Mille, tienen menos relación con la historia que con el periodismo: yo he sospechado que la historia, la verdadera historia, es más pudorosa y que sus fechas esenciales pueden ser, asimismo, durante largo tiempo, secretas. Un prosista chino ha observado que

el unicornio, en razón misma de lo anómalo que es, ha de pasar inadvertido. Los ojos ven lo que están habituados a ver. Tácito no percibió la Crucifixión, aunque la registra su libro...

ANTONIO GAMONEDA

Malos recuerdos

La vergüenza es un sentimiento revolucionario.
K.Marx

Llevo colgados de mi corazón
los ojos de una perra y, más abajo,
una carta de madre campesina.

Cuando yo tenía doce años,
algunos días, al anochecer,
llevábamos al sótano a una perra
sucia y pequeña.

Con un cable le dábamos y luego
con las astillas y los hierros. (Era
así. Era así.

Ella gemía,
se arrastraba pidiendo, se orinaba,
y nosotros la colgábamos para pegar mejor).

Aquella perra iba con nosotros
a las praderas y los cueustos. Era
veloz y nos amaba.

Cuando yo tenía quince años,
un día, no sé cómo, llegó a mí
un sobre con la carta del soldado.
Le escribía su madre. No recuerdo:
«¿Cuándo vienes? Tu hermana no me habla.

No te puedo mandar ningún dinero...»

Y, en el sobre, doblados, cinco sellos
y papel de fumar para su hijo.
«Tu madre que te quiere.»

No recuerdo
el nombre de la madre del soldado.

Aquella carta no llegó a su destino:
yo robé al soldado su papel de fumar
y rompí las palabras que decían
el nombre de su madre.

Mi vergüenza es tan grande como mi cuerpo,
pero aunque tuviese el tamaño de la tierra
no podría volver y despegar
el cable de aquel vientre ni enviar
la carta del soldado.

PRIMO LEVI

El superviviente

Tr. José A. Tapia

A B. V.
Since then, at an uncertain hour...
*Coleridge, The Rime of the Ancient
Mariner, I, 582,*

Desde entonces, sin que nunca sepa cuándo
la agonía vuelve,
y si no encuentra quien la escuche
su corazón le arde en el pecho.
Ve las caras de sus compañeros
lívidas en la luz del alba,

grises por el polvo de cemento,
 indistintas en la niebla,
 teñidas de muerte en el sueño intranquilo.
 Por la noche, bajo el pesado fardo
 de las pesadillas, su mandíbula se mueve,
 masticando un nabo inexistente.
 «Marchaos, dejadme solo, entes sumergidos,
 largaos. Yo no le quité nada a nadie,
 no robé el pan de ninguno.
 Nadie murió en mi lugar, nadie.
 Volved a vuestra niebla.
 No es culpa mía que viva y respire,
 y que coma, beba, duerma y me vista.»

4 de febrero de 1984

BLANCA VARELA

La lección

Como una moneda te apretaré entre mis manos
 y todas las puertas cederán
 y lo veré todo
 y la sorpresa no quemará mi lengua
 y comprenderé entonces el crecimiento de las plantas
 y el cambio de pelaje en las pequeñas crías.

Hallaré la señal
 y la caída de los astros
 me probará la existencia de otros caminos
 y que cada movimiento engendra dos criaturas,
 una abatida y otra triunfante,
 y en cada mirada morirá la apariencia
 y desnudo y bello
 te arrojará la fábrica entre nosotros.

Dossier La Pecera

EDWARD HIRSH

Edward Hopper y la casa junto a la vía de tren

Tr. M. L. Balseiro

Aquí fuera en el centro exacto del día,
 esta casa desgajada y rara tiene la expresión
 del que sufre una mirada fija, del que contiene
 el aliento bajo el agua, mudo y expectante;

esta casa se avergüenza
 de sí misma, de sus mansardas fantasiosas
 y su porche pseudogótico, se avergüenza
 de sus hombros y sus manazas torpes.

Pero el hombre del caballete es implacable.
 Es tan brutal como el sol, y cree
 que la casa tuvo que hacer algo espantoso
 a los que en otro tiempo la habitaron

para estar ahora tan atrozmente vacía,
 tuvo que hacerle algo al cielo
 para que también el cielo esté desierto
 y no diga nada. Por ningún lado

crecen árboles ni arbustos: la casa
 tuvo que hacerle algo a la tierra.
 Lo único presente es una sola vía
 que va recta a lo lejos. No pasa el tren.

Ahora el forastero viene por aquí a diario,
 y la casa sospecha que también él
 está desolado; desolado
 y avergonzado, incluso. La casa empieza

a mirarle de frente. Y sin saber cómo,

Dossier La Pecera

la tela en blanco va tomando despacio
la expresión de alguien acobardado,
que contiene el aliento bajo el agua.

Hasta que un día el hombre se va.
Es una última sombra de la tarde
que atraviesa la vía y se encamina
por el inmenso campo anochecido.

Pintará otras mansiones abandonadas,
y cristalerías de cafetería borrosas,
y escaparates mal rotulados al borde de los pueblos.
Tendrán siempre la misma expresión,

la desnudez total de alguien que sufre
una mirada fija, alguien americano y desprolijo.
Alguien que va a quedarse solo
una vez más, y ya no lo soporta.

JORDI DOCE

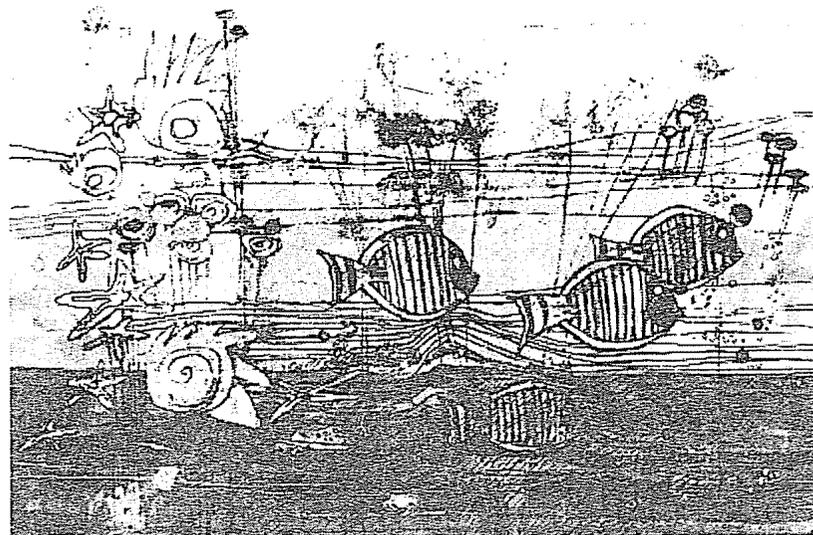
La puerta del año

Me hizo gracia la mueca, la tímida sonrisa entre el orgullo y la vergüenza con que aquel niño siguió su camino después de golpear la pelota de vuelta al patio: un zurdazo elegante, según le venía y sin pensar, que sobrevoló la valla y dejó sentado al chico de la portería. En los mejores momentos (que no son muchos), si pudiéramos vernos en el espejo cuando surge una frase imprevista, una imagen que nos toma por sorpresa o se sale del guión, no creo que viéramos una sonrisa muy diferente. Ese ocultamiento, sobre todo.

ENCUESTA

a la poesía argentina

(2da entrega)



Jorge Boccanera
Eduardo D'Anna

La Pecera lleva adelante un proyecto editorial que se inicia con los primeros números e intenta reconstruir un mapa de la poesía argentina contemporánea, que abarque el interior del país así como el exterior, en que residen los argentinos exiliados y trasterados de los últimos años. *Esta Encuesta a la Poesía Argentina es parte de este proyecto y se irá publicando parcialmente número a número con la intención de publicar una antología de poesía que además reúna la totalidad de las opiniones de los autores consultados así como a los poetas recomendados o más leídos.*

Debajo se reproducen las siete preguntas de nuestra encuesta

1. ¿Qué opinión le merece la crítica literaria que se realiza desde los medios y desde la universidad? ¿Considera que es representativa de la literatura que se escribe y publica en todo el país?

2. ¿Cuáles fueron las lecturas que de alguna manera pudieron influir sobre su escritura? ¿Qué autores considera más importantes en su formación?

3. ¿Qué requisitos debe reunir un poema para que sea un poema?

4. ¿Hay algún libro escrito por usted que prefiera más que los otros? ¿Qué verso o poema considera el más logrado en su obra poética? Por favor, transcribalo a continuación y si lo desea puede comentarlo brevemente.

5. ¿Cuándo y dónde se encuentra con otros escritores? ¿Son sus amigos?

6. ¿Qué libros de poesía argentina le gustaría haber escrito?

7. ¿Conoce la poesía argentina que se está escribiendo en estos últimos años? ¿Lee con frecuencia a alguno de esos poetas?

Jorge Boccanera:

«el peso de la intensidad»

1 -En general tengo la sensación de que escasamente cumple con la que supuestamente debería ser su función. Uno de mis maestros, el guatemalteco Luis Cardoza decía que la crítica debe interrogar, sembrar desconfianzas y certezas, explorar y minar el terreno explorado. La crítica plantea una red de asociaciones hacia adentro y hacia fuera del texto analizado, pero esas vinculaciones parten del texto en cuestión y tienen que ver con un conocimiento temático, formal, histórico, etc. Lo que leo hoy, en cambio, parten del prejuicio, el temor a lo que no viene masticado y predigerido por el canon universitario, de lo que resulta un cóctel insípido entre la moda y «lo que a mí me parece...».

2. -Todas aquellas que me ayudaron a ampliar la herramienta formal, el horizonte temático, la visión de los fenómenos, y que tuvieron resonancia no sólo en el plano de las ideas, sino de la sensibilidad. Y acá entonces coloco en el plano de las lecturas a la experiencia; Atahualpa Yupanky decía que lo que cantaba ya lo había caminado. En mi caso, prefiero escribir desde la imaginación y no desde la teoría. Creo que ahora se trabaja en el plano intertextual con lenguaje cifrado -pasa mucho en la novela- y a mí me interesa una literatura apoyada en un lenguaje alegórico, en la traslación de sentido.

3. -Responder esto sería dar una fórmula y para poesía no las hay. Me gusta una frase del cubano Eliseo Diego, cuando decía buscar en el poema «el peso de la intensidad».

4. -Todos mis libros son un momento de mi escritura; y en cada uno -independientemente del resultado, porque allí tiene la palabra el lector- sé que puse todo lo que podía, todo lo que exigía cada poema. La poesía no admite medias tintas, y no hay atajos para arribar al final. No se puede cortar camino en la poesía, por eso a veces para escribir un verso hay que atravesar extensas comarcas. La poesía se come cruda.

No sé qué verso o poema mío será el más logrado de los que escribí, porque cada texto se abre a variadas lecturas y de allí su recepción azarosa e imprevisible. Si hay que poner uno transcribo el final del poema «Cuaderno del espejo»: «el espejo es un libro que está leyendo un libro».

5. -Con los escritores me encuentro en los cruces de la vida, en los viajes, en las cartas, en el azar de las calles, pero sobre todo en los libros que quiero y me alimentan. Sí, con algunos llevamos una férrea amistad, y que nos permite la crítica y el debate sin auto complacencias.

6. -Es una pregunta complicada, porque estoy seguro de que en algunos de los libros de poesía argentina que me gustan (de Carlos Mastronardi, Olga Orozco, Oliverio Girondo, González Tuñón, Horacio Castillo o Manuel J. Castilla, entre otros) hay mucho esfuerzo, mucho desgarro, mucho sobresalto. Y con los míos tengo suficiente.

7. -No sé si la pregunta alude a la producción general «en estos últimos años», o a la de los más jóvenes. De todos modos, la respuesta es que sí, que leo y más que eso, hago comentarios y reseñas en revistas, diarios y agencias noticiosas. Me interesa la poesía erótica y desenfadada de la mendocina Patricia Rodón, la síntesis del jujeño Ernesto Aguirre; Laura Yasán y su crónica del Buenos Aires violento, el cordobés Pablo Anadón y, entre otros muchos, la buena poesía que escriben desde la Patagonia, Cursaro, Aliaga, Costa, Mansilla, Spíndola, Corvalán, Prado, Williams.

Jorge Boccanera nació en Bahía Blanca en 1952. Sus libros de poesía han sido publicados en Argentina, Uruguay, Costa Rica, México, España, Chile y Cuba. Acaba de editarse en México un volumen que reúne a sus tres últimos poemarios, Sordomuda, Polvo para morder y Bestias en un hotel de paso y tiene en prensa en Venecia, Italia, la sexta edición de su libro Sordomuda.

Otros libros suyos son: Los espantapájaros suicidas (1973), Noticias de una mujer cualquiera (1976), Contraseña (1976), Música de fagot y piernas de Victoria, (1979), Poemas del tamaño de una naranja (1979), Los ojos del pájaro quemado (1980), Antología poética (1996), Zona de tolerancia (1998), Antología personal (2001), Poemas (antología, 2002) y Servicios de insomnio (antología, 2005). Actualmente dirige *nómada*, revista cultural de la Universidad Nacional de San Martín.

Eduardo D'Anna:

«vestido aquí de hablada niebla»

1) Hay una notoria decadencia de la crítica literaria realizada desde los medios *grandes*. La desaparición de críticos como Jorge Cruz en «La Nación», etc. y, sobre todo, la mercantilización de los periódicos —que por lo general financian sus suplementos culturales con los avisos de las grandes editoriales multinacionales— han convertido la «crítica» realizada desde esos suplementos en mera publicidad de libros. Se trata de un discurso sin la menor posibilidad de influir realmente sobre la opinión tanto especializada como común; sólo sirve para vender, en el peor sentido de la palabra, es decir, para vender buzones. Existe también una crítica universitaria; en ésta no ocurre lo mismo, pero el condicionamiento esta vez tiene que ver con la carrera académica del autor, quien soslaya la utilidad social y cultural de su investigación en pro de sus posibilidades de ser becado, subsidiado, premiado, etc. Así que casi lo único que queda es la crítica *independiente*, o sea, la que se realiza en las publicaciones independientes de las empresas periodísticas o la Universidad. Este tipo de actividad corre muy frecuentemente el riesgo de verse esterilizada por el dilettantismo, la falta de elementos teóricos, etc., pero es la única que puede «pegarle» a algo. Y es, por supuesto, la menos difundida. El fenómeno, además, está relacionado con la gran desorientación que se ha producido en nuestra cultura, al desaparecer los «modelos» centrales que regían hasta hace poco los valores literarios, valores que hoy parecen no ser ya sostenibles, al menos con las características con que se los sostenía en el pasado.

2) Tengo 58 años y he leído tantos libros que no podría responder sino con otro libro, y que fuera bastante largo, pero no teman, no lo haré. Sólo haré una especie de señalero: Clásicos argentinos y españoles antes de los quince años; el surrealismo y el culturalismo inglés luego; Brecht a los veinte años, con el *Rosario*; y después, ya creer que uno está haciendo un camino propio.

3) Ser un poema, es decir, que no pueda decirse en prosa sin que todo sea distinto.

4)Yo hago, sin proponérmelo, dos clases de libros de poesía: los de búsqueda y los de hallazgo. No sé cuáles preferirá la gente. A mí me gustan todos, si no, no los publicaría. Los segundos estimulan mi vanidad, los primeros son más útiles, porque me obligan a desarrollar caminos. Si estuviera explorando, elegiría algún verso de la primera serie. Ahora es febrero, estoy perezoso, o sea, vanidoso, y elegiría un verso que a mí –qué estúpido- me parece bueno: *que yo he vestido aquí de hablada niebla*. Está en un largo poema llamado «Piedra de chairar», que figura en «Obra siguiente». El verso es pretencioso, parece haber logrado algo, en fin. Responde a mi idiota estado de ánimo actual. ¡Ah!, se me ocurrió otro, que está en «Aventuras con usted»: *así entraba en los otros, en el mundo verdadero*.

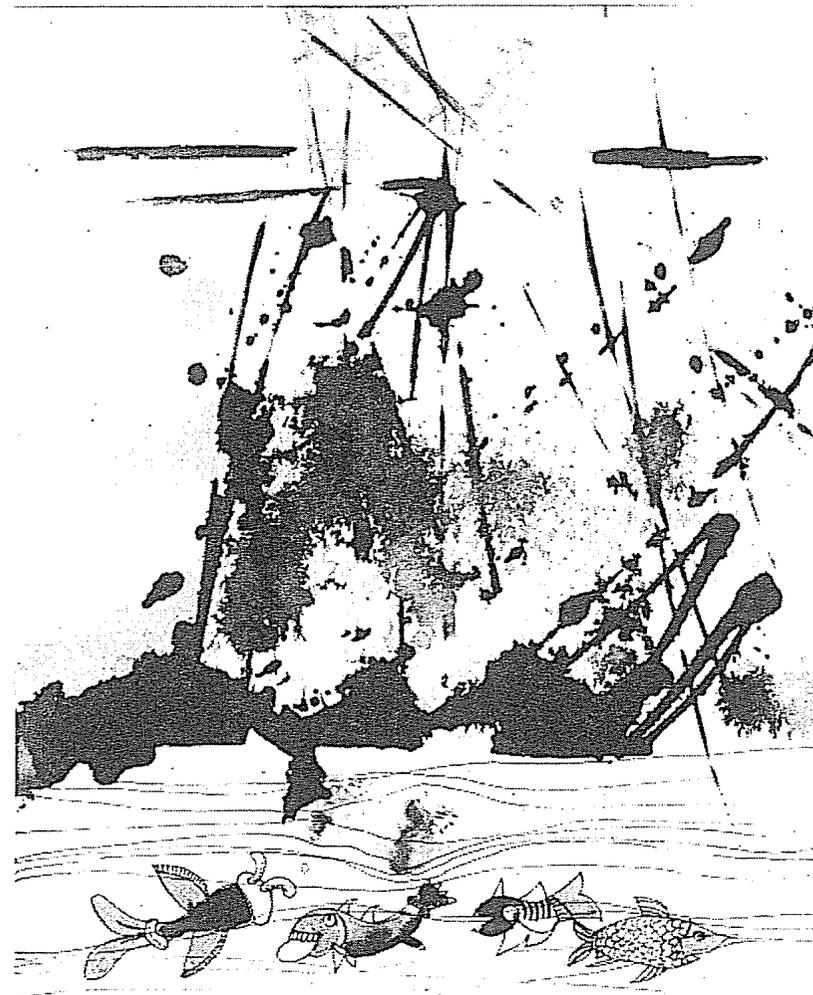
5)Vivo en Rosario, es decir, me encuentro con otros escritores, y general con todas las demás personas, en todo momento: en el banco, en los baños de los cafés, en la cola del A.P.I., en los cumpleaños, en los lugares donde uno se hace el análisis para ver si tiene SIDA, etc. Ustedes, marplatenses, saben de qué hablo. Se podría decir que sí, que son mis amigos.

6)Los míos. Alguno que hubiera ganado un concurso con un premio de, digamos, u\$s 10.000.-

7)Trato. Son muchos libros, están mal distribuidos. Aun con los rosarinos, se me escapan cosas. Pero cuando hay voluntad....

Nací en Rosario, donde siempre he vivido, en 1948. Desde 1965 vengo participando en la actividad cultural de esta ciudad difícil –como la llamó Paco Urondo, que era santafesino, y sabía de qué hablaba-: estuve en revistas literarias –fui fundador de ‘el lagrimal trifurca’-, organicé grupos de teatro y escribí algunas obras que se representaron, y me preocupé de historiar la literatura del lugar donde vivo, algo que nadie había hecho, lo que dio por resultado «La literatura de Rosario» (dos ediciones) y «Nadie cerca o lejos» (un ensayo). Ed. de la Flor editó una novela que escribí, «La jueza muerta». Bueno, los libros de poemas: «Muy muy que digamos» (1967), «Aventuras con usted» (1975), «Carne de la Flaca» (1978), «A la intemperie» (1982), «Calendas argentinas» (1985), «Los rollos del mar vivo» (1986), «La máquina de tiempo» (1992), «La montañita» (1993), «Obra siguiente» (1999), «Historia moral» (2000), «Zoológicos» (2006).

POESÍA



Alejandro Nicotra
Lisandro González

Alejandro Nicotra

Tres poemas inéditos

Sampacho (provincia de Córdoba), 1931. Obra poética: Cuadernos de Córdoba, 1957. Nuevas canciones, 1965. El tiempo hacia la luz, 1967. Detrás, las calles, 1971. Puertas apagadas, 1976. Lugar de reunión, 1981. El pan de las abejas y otros poemas, 1983. Puertas apagadas/ Lugar de reunión, 1986. Desnuda Musa, 1988. Hogueras de San Juan, 1993. Su obra ha sido reunida en varias ediciones, entre ellas la Antología del Fondo Nacional de Las Artes, 2003.

La estrella fugaz

No la línea que se cierra en el círculo,
sino la tangente:
 la ventura de la estrella fugaz
que ha rozado la noche
(porque la mente elude toda afirmación,
flotante en lo incierto,
en lo improbable).

Así amaste otra vez su travesía,
por suburbios del cielo.

Suced

Como en el centro ambiguo
de un sueño o una historia recordados,
aflora, a veces,
la ilusión, el fantasma
de lo real.

 Sus alrededores
 "rostros, lugares, voces"
convergen y se anuda
el destino:
 zona irritable,
si la tocas.

 Pero,
ahí te habla, estuvo
esperándote, el poema.

Noche de Amelia¹

a Cristina Piña

La noche, ahora.

Ahí en tu torre
de la desconocida
la ves, sin fin:

una
Noche Estrellada "dices"
como la de Van Gogh.

Pero es toda escritura,
de un astro a otro: estigmas
de tu mano, que sabe.

Debes "quieres" sin embargo elegir,
en tu balcón austral, las marcas
últimas:

éstas,
las cuatro fijas
en el sur
del Sur,
y aquélla, errátil, que describe
tu rúbrica.

Lisandro González Bestiario

Rosario(1973). Ha publicado en poesía: «Esta música abanica
cualquier corazón», 1994.

«Leña del árbol erguido», 2000. «Hobbies de hotel.», 2004.
Actualmente es colaborador del suplemento de cultura
(Señales) del Diario La Capital de Rosario y de las revistas «Poesía
de Rosario» y «La Guacha».

Uno

quién quiere que el dragón vuelva,
que en los pelos de su cara se adivine el pasado

el dragón todo lo toca con su melancolía
y mientras se peina y los hombres corren despavoridos
el tiempo se mezcla con otras aguas

algunas nos hacen mejores, otras nos dejan
pensando
y otras nos mojan simplemente
por cortesía

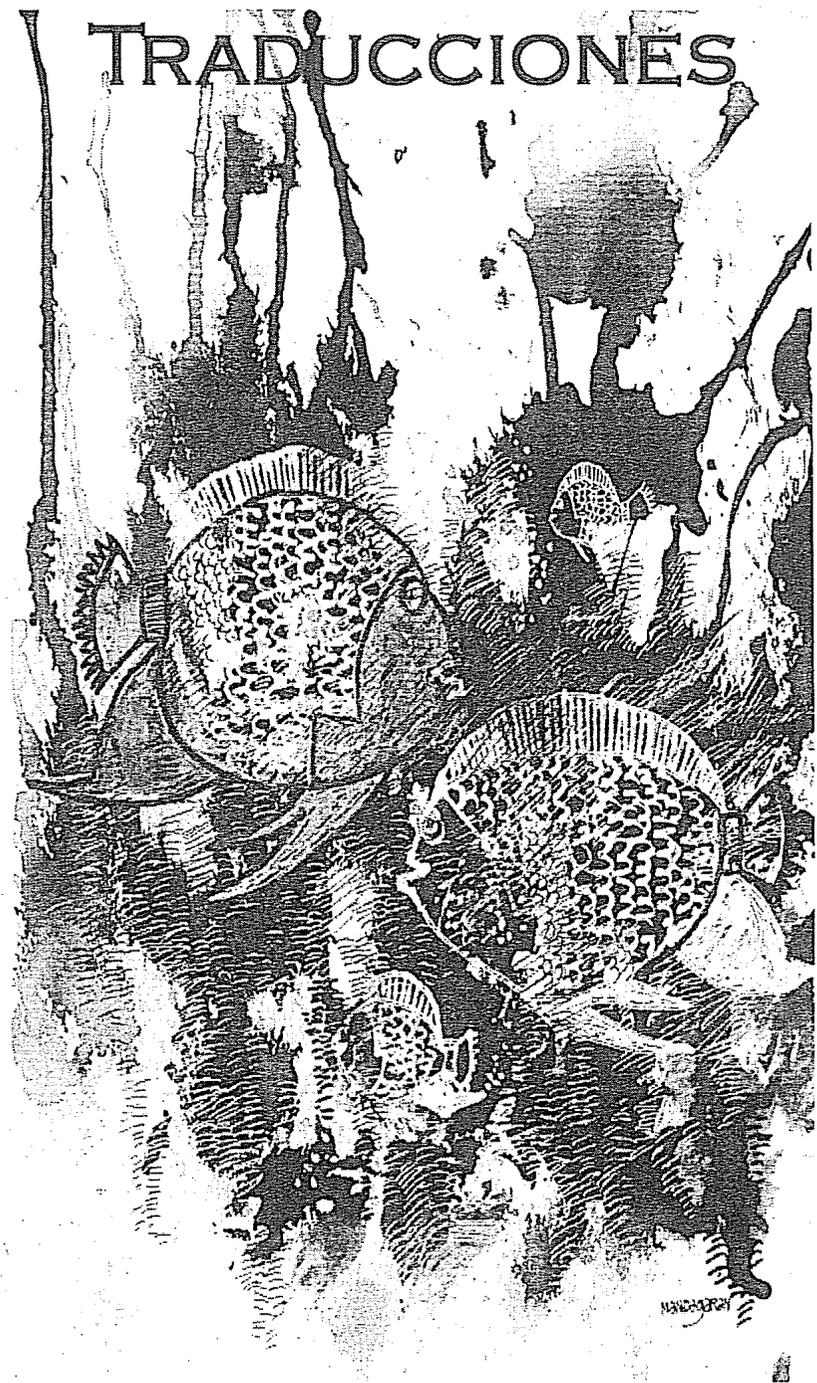
quién quiere que el dragón vuelva entonces,
que la niña de sus ojos nos enamore
y nos lleve sin remedio

a su substancia

Ocho
(parado en el muelle)

un pez fuera del agua
se pregunta por la altura de los edificios
por ese extraño color azul celeste
de la muerte posible
-las aves recortan
ese gelatinoso panorama
hasta que la mano del pescador
lo vuelve al agua-
¿será «otro» ese pez
que palpó otra muerte
diferente
a la que le espera
una o dos horas más tarde
en la boca de un pez mayor?
¿será entonces pez muerto,
comido
pero no «pescado»?

¿o será
ese par de horas
otra forma de salvación?



Algunas Malas Traducciones

Por Hernán Isnardi

Pocos días antes de que se diera a conocer el nombre del ganador del premio Nobel de Literatura 2005, un miembro de la academia sueca renunció quejándose de la elección hecha en el 2004. Dijo que «Elfried Jelinek no sólo ha causado un daño irreparable a todas las fuerzas progresistas, sino que ha confundido la visión general de la literatura como arte». Knut Ahnlund, el crítico renunciante, agregó que la obra de la escritora es «una masa de textos sin el menor rastro de estructura artística».

América Latina es, creo, una plaza importante, aunque muchas grandes editoras pretendan ignorarlo.

Luego de leer, o de intentar leer a tres de los últimos cinco premios Nobel, tuve por lo menos dos sensaciones: o estas monumentales editoras españolas desprecian al público latinoamericano, imponiéndonos malas traducciones, o como dice nuestro amigo el académico, algo no está bien en las selecciones de este gran premio.

Los libros de los que hablo y sus autores son: La Montaña del Alma, de Gao Xingjian (Nobel 2000); Deseo, de Elfried Jelinek (Nobel 2004); Desgracia, de J.M.Coetzee (Nobel 2003).

La Montaña del Alma, se inicia con una alentadora nota de los traductores que, confieso, me llenó de emoción; dos traductores y tres colaboradores!

La novela empieza en un extraño pretérito perfecto y en segunda persona del singular. El libro parece, más que la máxima expresión literaria, un informe policial: monótono, pobre, sin matices y con esa voz que le habla y le habla al protagonista. Pero hay partes en las que empeora:

«—¿Se dedica usted a investigar las tradiciones populares? ¿Es usted sociólogo? ¿Especialista en folclore? ¿Etnólogo? ¿O bien periodista? ¿Aventurero?

—Soy todo eso, pero como aficionado.

Os habéis echado a reír los dos.

—¡Eso no impide pasárselo en grande!

Aún os habéis reído más abiertamente. El ha encendido un cigarrillo y se ha puesto a hablar como un sacamuelas...»

Leyendo esto, no puedo imaginar el original. Un personaje dice: «Eso no impide pasárselo en grande». ¿Será alguien que tiene algo chico que quiere pasárselo a otro en tamaño grande? Y hay uno que habla como un sacamuelas... Cómo será eso? Por otra parte, ¿no se habrán enterado en España que en Latinoamérica no se habla con el «vosotros»? Si compran los derechos para América, sobre todo si se trata de un Premio Nobel, ¿no se justificaría pagar a un traductor americano (mexicano, argentino, por ejemplo)? Sería un poquito más serio.

El libro de Jelinek se lleva los laureles a la peor traducción (o será como dice don Knut, y la escritora es un horror).

No conozco el idioma original, pero conozco un poco del mío.

Entre las 20 y tantas páginas que llegue a leer antes de deprimirme, encontré cosas como éstas: «Los hombres, esa obra sobre la tierra, y quieren seguir construyéndola.» Pienso en qué parte se habrá perdido el traductor o en cual la escritora. Más adelante descubro que los hombres tenemos «raño», las mujeres «coño», que usan «panties» y sabes Dios cuántas cosas más, que me habría gustado leer traducidas. Sigo. Leo, unas páginas después, lo siguiente: «No, el director responderá a los anuncios...». Coloca el traductor la preposición «a» en un lugar equivocado, modificando el sentido; tal como está escrito, el director ve unos anuncios y responderá a ellos. Si hubiera puesto «responderá los anuncios», otra habría sido la historia, respondería al contenido y no al anuncio en sí. Entre errores de este tipo, faltas de concordancias de tiempos verbales, leí: «La mujer tantea torpemente hacia atrás con el tacón de la zapatilla, intentando alcanzar el monstruo de su marido.» Parece que el señor este tenía un monstruo guardado y ella debía alcanzarlo.. ¿Estaría en una repisa alta? ¿O el traductor habrá equivocado ese «el», debiendo poner «al» y el monstruo era realmente el marido? ¿O el monstruo será el traductor? ¿O la escritora?

El tercero de los libros «Nobel», Desgracia, de Coetzee, no tiene los horrores de Deseo, ni los españolismos de La Montaña del Alma; es simplemente un libro interesante. La duda es recurrente: ¿está muy pobremente escrito o traducido? Las imágenes del autor, acaso hayan sido apagadas por otra mala traducción.

O los tres libros son malos, o las grandes Editoriales siguen despreciando a los lectores, porque que no se trata de abaratar costos, ya que en las ventas de un Nobel, sería el gasto más chico, o la mejor inversión.

Otros que han sufrido igual suerte: «El Guardián entre el Centeno», de Salinger, fue destruido por una señora Carmen Criado, o un señor Carmelo Criado, según rezan las dos traducciones, que son la misma, y que son de lo peor que he leído en mi vida. Una editora lo ha vuelto a publicar recientemente y es indudable que nadie de esa empresa se ha tomado el lógico trabajo de leer el libro. Aquí hay «tíos que están forrados» (¿?), «puñetas estilo David Copperfield» (¿?), «chavalas» (¿?). Esto en una sola página.

Tengo otras curiosidades: Esta es mitad buena y mitad mala. Cioran y sus traductores. Gracias a Dios existe Tusquets, y ha puesto a cuatro formidables traductores en custodia de la obra del rumano: Esther Seligson, Joaquín Garrigós, Carlos Manzano y Rafael Panizo. Cada uno de ellos ha hecho un trabajo excepcional. La poesía, la precisión, el cinismo se han mantenido intactos. Tusquets ha demostrado que se puede hacer un trabajo de excelencia. Otra editora ha optado por Fernando Savater como traductor de Cioran. La pregunta es: era necesario convocar a un filósofo que ha demostrado ser un pésimo escritor (no es un juicio de valor hacia el contenido de sus libros sino a su forma de escribir). Leo los tres libros traducidos por el español y no reconozco al autor, del que he leído los otros doce volúmenes traducidos por cuatro personas diferentes. ¿Cuál será el motivo de esta designación? ¿Vender por Cioran y por Savater?

Otra buena: Emecé ha realizado dos trabajos monumentales: Las traducciones de *Yasunari Kawabata* (María Martoccia, Liliana Ponce, Juan Forn, Nélica de Machain y Amalia Sato) y de *Fernando Pessoa* (Rodolfo Alonso y Santiago Kovadloff, Rosa Corgatelli y Santiago Llach). Ha convocado a los mejores traductores y los resultados son extraordinarios. Es un placer leer ambas colecciones. Editorial Norma, bajo la dirección de Marcelo Cohen, han hecho traducir a *Shakespeare por escritores* de toda Hispanoamérica. Un emprendimiento digno de admiración, al que los lectores no podemos dejar de aplaudir. Estas traducciones han sido apoyadas desde siempre por La Máquina del Tiempo (<http://lamaquinadel tiempo.com/libros/recomend/recom34.htm>)

Vamos por última vez: ¿Es tan complicado, grandes editores, respetar un poco más a los escritores, a los lectores y traducir sus obras con responsabilidad, o seriedad, o dignidad?

Linda Hogan: *visiones no binarias, no occidentales del mundo en los Estados Unidos*

Márgara Averbach

Las visiones del mundo que transmiten los textos contemporáneos de los autores de los pueblos originarios en los Estados Unidos son profundamente anti occidentales y anti binarias: rechazan explícitamente las oposiciones binarias que suelen ser la base de las culturas europeas —vida versus muerte; día versus noche; ser humano versus naturaleza; pasado versus futuro; objetos animados vs. objetos inanimados—. Como todas estas obras están escritas en inglés, el resultado es una literatura mestiza en la cual los autores se apropian de una lengua de la conquista, occidental por excelencia, y la utilizan para expresar visiones del mundo anti occidentales.

Esas visiones del mundo —y eso incluye a la de Linda Hogan, chippewa— son holísticas: ven al mundo como un todo en el que los elementos se relacionan y se conectan unos con otros, una imagen muy distinta de la que apoya el fragmentarismo de la literatura «mainstream» (blanca) estadounidense. Así, por ejemplo, Hogan escribe un libro de poemas como *The Book of Medicines* (El libro de las medicinas) y lo organiza para que funciona como un texto único, orgánico y no como una colección de poemas separados. Por otra parte, la historia que cuentan los poemas de Hogan, en ése y otros libros, es una sola, una historia única y totalizadora que recorre toda su obra, en verso o en prosa.

En esa historia, uno de los temas centrales es la lucha entre la visión binaria del mundo (que corresponde al conquistador blanco) —una visión que divide, opone y jerarquiza; que arruina para siempre al planeta (véase, por ejemplo, *Los alquimistas*)— y una

visión india que ve conexiones permanentes entre grupos, espacios geográficos, naturaleza, individuos, que tiende puentes en vez de cavar fronteras. La batalla entre estas dos concepciones del mundo —que aparece en todos los autores, indios, entre otros: Leslie Marmon Silko, Greg Sarris, Nathaniel Scott Momaday, Simon Ortiz—se plantea en los poemas de Hogan como una guerra por el poder de la definición, el poder para *nombrar*. Hogan la expresa en todos los niveles, desde el metafórico hasta el conceptual.

El mundo, definido por los europeos produce crueldad, angustia y muerte, como el mercurio que crean los alquimistas en el poema de ese nombre o la perversión de utilizar la belleza del bambú para la tortura en *Bambú*. La respuesta a ese horror (descrito en muchos de los poemas de Hogan y en sus novelas más conocidas) está en los puentes entre todos los objetos y seres de la Tierra.

La oposición entre lo binario y lo holístico es el centro de ciertos poemas, *Crossings* por ejemplo, donde se cruzan seres humanos, animales, océanos y especies y se construye un único mundo sin jerarquías. Las conexiones se repiten a todo nivel: desde el espacial (los océanos) hasta el temporal (el crecimiento del feto) y el de la metamorfosis (el feto que pasa de ballena a ser humano). Así, la tierra y el mar, la humanidad y los animales se mueven dentro del mismo deseo, la misma necesidad, ese «terreno de comienzos cruzados».

Como en muchos otros autores indios, esos cruces se refieren también a las infinitas posibilidades que se abren para el ser humano cuando acepta que es hermano, pariente de todo lo que vive sobre la tierra. Ese reconocimiento es el principio de las ceremonias de curación que ejercen en Hogan los pueblos originarios y sobre todo sus mujeres, para calmar el hambre, cerrar las grietas y curar las heridas de la colonización; esencialmente, para volver a la unidad de la que se habla en *Crossings*. Las ceremonias restablecen una concepción comunitaria de la vida y una concepción de la comunidad que abarca a los accidentes geográficos, la tierra misma y todo lo que la habita. Y todo esto, en inglés, el lenguaje apropiado del colonizador. El mestizaje esencial (mítico, simbólico y filosófico) entre esas ideas no occidentales y una lengua occidental como el inglés es la marca de fábrica de la obra de Linda Hogan y también de otros poetas y narradores de los pueblos originarios en los Estados Unidos.

Poemas de Linda Hogan

Traducción: Mária Averbach

Canción para mi nombre

Antes del amanecer
piensa en cepillar las trenzas
oscuras de una vieja.
Piensa en tus manos,
las puntas de los dedos sobre el cabello suave.

Si tienes este nombre,
las manos oscuras de tu abuelo
llevan caballos hacia la carreta,
los sigue una nube de polvo,
fantasma de silencio.

Ese nombre está lleno de mujeres
con el cabello negro
y hombres con ojos como la noche.
Significa nada de dinero
mañana.

Un nombre así es el que ama mi madre
mientras trabaja, suave,
en la casita.
Es una paloma blanca
y en su tierra
las mañanas son pálidas,
los pájaros cantan hacia las cortinas blancas
y muestran con orgullo los pechos blandos.

Si tienes un nombre así,
nunca hay suficiente agua.
Hace demasiado calor.
Cuando golpea el rayo, la lluvia
se niega a seguirlo.
Es mi nombre,
el de una mujer que vive
entre la luna blanca
y el sol rojo, esperando para irse.
Es el nombre que viene conmigo
de nuevo hacia la tierra
que nadie más puede tocar.

Cruzar

Hay un lugar en el centro de la tierra
en el que un océano se disuelve dentro de otro
en un amor negro y sagrado;
por eso las ballenas de un mar
conocen canciones del otro,
por eso una cosa se transforma en otra
y la arena cae en el reloj
hacia otro tiempo.

Una vez vi un feto de ballena
en un bloque de hielo brillante.
No era ballena todavía pero tenía
la sombra de una cara humana y dedos
que le habían crecido antes de desaparecer,
de convertirse en aletas.
Era un hijo del mundo
del agua en curvas y ahora estaba cuadrado,
frío, diminuto.

A veces, la nostalgia mía
viene de cuando me acuerdo

del territorio de comienzos cruzados
cuando las ballenas vivían en la tierra
y nosotros salimos del agua
hacia nuestras vidas en el aire.

A veces, de la taza derramada de un chico
que pasó a través de todos los elementos
y entró al pliegue humano,
pero cuando lo di vuelta
vi que no quería vivir
en el aire. Apenas acababa de perder
las huellas de las branquias
y ya era un miembro del clan de los cruces.
Como las mareas del agua,
quería volver.
Yo hablé a través de los elementos
mientras él se iba
y le dije, Ve.
Fue como los caballos salvajes
esa noche de niebla.
Atravesaban el río a nado.
Oscura era ese agua,
más oscuros, los caballos,
y después, ya no estaban.

Bambú

Hicieron a Primera Mujer de huesos esbeltos
como los que se alzan aquí, de pie, unos
en el mundo verde, rico, de la luz del día.

De noche, son una selva oscurecida
de hermanas que crecen rápido
en el agua fría
y hablan en la brisa
con ruidos de metal

como si cada una fuera una garganta abierta, alzada para hablar.

Le cuento a un hombre sobre ese mundo hermoso de crujidos, le digo cómo florece todo al mismo tiempo. Él estuvo en la guerra. Dice que el bambú sirve para hacer cosas terribles a hombres y mujeres.

Miro este bambú.
No le dio permiso a los soldados.
Es prisionero de su propia piel.
Los brotes tiemblan por eso, como el papel.
Han vivido demasiado en el mundo de los hombres.
Están vacíos por dentro.

Señor, ¿escuchas esto?
Las plantas trepan para hablarte,
hasta el cielo.

Los alquimistas

De día
se inclinaban sobre el pesado
espíritu de la enfermedad del plomo,
pidiéndole que fuera oro,
el señor de comienzos humildes.

Y el alma loca del mercurio
cayó entre sus dedos
a través de suelos afirmados
y terminó descansando
plateado y mortífero
en un rincón oculto
donde crecería.

El oro era la propiedad
que podía sacar afuera la enfermedad
del plomo.
Era fuego
que mantenían quieto.
De noche
levantaban el vaso
de uvas negras
y azúcar hasta sus labios
y bebían el oro en escamas
suspendido en el vino
como chispas de fuego,
después lo miraban caer
como oro falso
al final de un pozo.

Ayer, mi padre detrás de una cortina
en la sala de los enfermos
oyó a un doctor
decirle a un hombre dónde cortaría
la carne el cuchillo.
Escucha, dijo mi padre,
ese hombre está diciendo un poema.
No, está contando una historia.
No, creo
que está leyendo de un libro mágico.

Pero era sólo un hombre
que le hablaba al hierro
y quería que fuera oro.

Si hubiera funcionado
nos habríamos arrodillado frente a él
y hubiéramos vivido para siempre,
todos metales bajos
en el fuego ceremonial

Victor Hugo

(1802-1885)

Selección, traducción y nota
de Rodolfo Alonso

Quizá nos hemos habituado a considerar a Victor Hugo, como un fantasma de tiempos idos, cuando no como un poeta sin duda prolífico pero muy probablemente superado. Abrumada por su fama estruendosa, asediada por la grandilocuencia de su persona y de su época, esa misma obra, no obstante tan fecunda, tan vasta, tan activa en su tiempo como la propia vida social y política, conserva todavía —aquejada y fecundada a la vez por su turbulenta carrera de hombre público, ide eficaz hombre público, impensable para un poeta actual— muchas sorpresas para el que sea capaz no sólo de adentrarse en su monumentalidad sino también de percibirlas.

Aunque su gloria o, mejor, su glorificación, llegó a ser sobre todo en sus últimos momentos apoteótica, también es verdad que ya por entonces cosechaba desaires. La refinada reticencia de un Sainte-Beuve, que fue capaz de escatimarle apoyos a la línea Baudelaire, Flaubert, Proust (quien devolvió el golpe con todo un volumen *Contra Sainte-Beuve*), aunque al hacerlo quizá incluyéndolo a *contrario sensu* de algún modo en semejante linaje, se encrespa hasta adjudicarle a Hugo «*un alma grosera de bárbaro enérgico y astuto*».

Que alguien tan lúcido y exigente como el gran poeta René Char (1907-1988), haya puesto los puntos sobre las íes sin desdeñar a Hugo (aunque «*sabe proyectar sobre el oficio perdido del verso, cuando ese oficio es inspirado, sucesivamente la luz más armoniosa y la más carmesí*», también «*es literalmente despedazado por el obús baudeleriano*»), no ha de sorprender quizá menos al lector inocente.

Burgueses hablando de Jesucristo

- Su moral no era mala. Murió a los treinta años.
- Cambiaba en vino el agua. Se decía en su tiempo.
- Natural de Judea. Tenía doce apóstoles.
- Gente grosera. Nadie. Celosos unos de otros.
- Les lavaba los pies. ¡Es extraño, el pozo

De la samaritana, y el demonio, y también
El asunto del ciego, y el del paralítico!
—¿Lo sacó realmente de su tumba a Lázaro?
—Era un sabio. Un loco. Su sistema es muy bueno.
—Veraz en teoría pero falso en la práctica.
—Su proceso es real. Y Judas es legítimo.
¡El honrado al patíbulo y absuelven al ladrón!
—Se ve claro que andaban los curas ahí debajo.
—Todo cambia; hoy tiene los curas de su lado.
—De padre un carpintero, y reyes por ancestros,
¡Es raro! ¡Para nada! Una rama descende,
Luego vuelve a subir, siempre la misma sangre;
No resulta curioso en genealogía.
—Sabía que buscaban acusarlo de magia
Y que de su tormento hacían preparativos.
—Su Magdalena fue una cualquiera. O casi.
—Eso no impide ser santo. Por el contrario.
Cuanto dicen de él prueba a un hombre muy dulce.
—Era tan bello. Pálido, judío. Pelirrojo.
—Lo cierto es que hizo el bien aquí sobre la tierra.
—Mucho bien. Era bueno, austero, fraternal;
Él demostró que todo, excepto el alma, es vano;
Sin duda no era Dios, pero sí era divino.
Él hizo al hombre nuevo mejor que el hombre antiguo.
—¡Qué desgracia que se haya mezclado en política!

HUGO

por René Char

Hugo es entre los poetas de la poesía francesa aquel que más atrae y rechaza al mismo tiempo. Hugo es un intenso y bullente momento de la cultura en abanico del siglo XIX, no un escalón efectivo del conocimiento poético de ese siglo. Obeso agosto, es

el gran triunfador de los insensatos, o a la inversa. Sobre su silueta gigante, se embohan, se admiran, se revientan de risa, se enojan, se riñen, se anotan para la pantomima. Tanta fatuidad astuta hiere de consternación. Pero un remordimiento nace de inmediato. En nuestra época, he aquí el poeta menos indispensable que haya, pero es aquel que sabe proyectar sobre el oficio perdido del verso, cuando ese oficio es inspirado, sucesivamente la luz más armoniosa y la más carmesí. Es suelto, misterioso a pedir de boca, fiera admirable en sus saltos; su toque es inefable, por instantes cercano a la caricia medusina de Racine. Su límite asciende sobre una vertical segura. He ahí nobleza.

Hay temas para todas las edades y para todos los ideales, pero ninguno de esos temas es satisfactorio para todos. Su garra torrencial es irremplazable cuando se la contempla encogida y diseñada sobre restos y pedazos, láminas y grimorios. En silvestre, sobrepasa a Pan. En su totalidad, es imposible. Un Barnum charlatán, contador de sus honores, de su lirismo, y de sus monedas, manejando en los asuntos corrientes de la existencia el verbo salvador como un bastón o aún como un pase. Pero tan pronto muere de esa muerte violenta que le inflige Baudelaire -es literalmente despedazado por el obús baudelero-, sus comarcas bellas se liberan, su aurora cesa de jactarse, partes de poema se separan y, espléndidas, vuelan frente a nosotros. De su interminable y a menudo senil diálogo con Dios y con Satán no subsisten más que algunas horquillas aguzadas y algunas azucenas esparcidas, pero de un tenor de aroma y de fuego casi único.

Hugo prosista no puede rivalizar con Chateaubriand. En las antípodas, Gérard de Nerval, con *Silvia*, encanta el bosque de muchos siglos. Sin embargo, él acerca el cuadro de lo que distingue mucho mejor que Nicéphore Niepce.

Agreguemos que Hugo es el arquetipo de espejo grandioso en forma de corazón y de resultado donde se interroga la notoriedad de algunos de nuestros importantes contemporáneos. Eso debe serle tenido en cuenta.

Traducciones de Rodolfo Alonso

ESTANTERÍAS



DE CINE SOMOS
(Críticas y Miradas desde el Arte)
de Héctor J. Freire.

Editorial Topía (Colección Fichas para el siglo XXI), 124
páginas. Buenos Aires, 2007

Por Maximiliano González Jewkes

El texto de Freire se abre con una asociación productiva: la del laberinto, la mirada y la lectura, presentados como actos de permanente búsqueda y desciframiento en el intento por dotar de un orden a aquello que se nos aparece como caótico.

Su mirada apuesta siempre a esa multidireccionalidad que es señalada en el texto de Umberto Eco como propia del laberinto red, ese en el que ya no hay centro ni borde y donde el sentido lo pone cada uno desde su competencia. Lo multidireccional en Freire se orienta a lo multidisciplinario, a los dispositivos de lectura que va a poner en juego y que provienen tanto del psicoanálisis y la historia como de la literatura, la filosofía o la pintura, y no solo eso, sino que además en sus textos se puede leer en los intersticios de cada disciplina; como si se tratara también de una puesta en diálogo, el pasaje de una a otra va desarrollando lo que al decir de Walter Benjamin es una mirada al sesgo, una mirada que permite ver las cosas evitando el enfoque convencional, es decir, con referencia pero al margen de la especificidad de cada disciplina.

Al abordar este libro sentimos que Freire nos confronta por un lado con el gesto de quien hace una lectura crítica de una película, pero al mismo tiempo, hace mucho más que eso. Estos textos no se circunscriben a la mera gestualidad crítica, en el sentido de dar cuenta de un objeto puntual y concreto, ya que hay un sabio balanceo en el que el visionado del film no se profundiza hasta perder la relación vincular con los otros discursos, pero tampoco resulta superficial como para que el film termine siendo un mero pretexto para hablar de literatura, pintura, historia, política o psicoanálisis. El cine es concebido como un espacio de encuentros multidisciplinarios sin perder de vista nunca su propia especificidad, con lo que el análisis no se clausura, sino que abre caminos alternativos para quienes deseen seguirlos. En este balanceo se mueven la mayoría de los trabajos. En otros casos aborda el cine en general como lenguaje, o desde un género, pero siempre sosteniendo una alteridad discursiva, una implicación cultural del cine, que no cierra el discurso sobre lo privativamente cinematográfico, teniéndolo por otra parte siempre en cuenta.

Así en su primer análisis sobre *La mirada de Ulises* de Angelopoulos, incluye también una revisión histórica y antropológica del viaje, rastrea su significado dentro de nuestra cultura occidental aunado con un debate más propio del siglo XX acerca del lugar de la memoria en nuestra sociedad.

En su trabajo sobre *Smoke*, que es tanto un abordaje sobre la relación siempre inestable y paradójica entre la literatura y el cine (en cuanto a la imposibilidad de la adaptación literal de la obra al cine) como una reflexión «heiddegeriana» sobre el sentido del tiempo, cuya metáfora son esas fotografías que Auggie saca desde la puerta de su negocio siempre a la misma hora. También incluye el comportamiento

humano en la gran ciudad, los modos de alienación que la atraviesan y los pocos y milagrosos encuentros que ocurren en la cigarrería de Auggie.

En su aplicación del paradigma indiciario que plantea Carlo Guinzburg, Freire cruza poesía, cine y psicoanálisis, aunque aquí ya no se trate de un texto crítico sobre una película en especial, sino del modo en que la imagen en el cine se relaciona con los sueños.

En el trabajo sobre *Pecados capitales* que remite de algún modo a *Blade Runner* de R. Scott y *Psicosis* de Hitchcock, exhibe la complejidad de un policial que por ser heterodoxo suma el policial clásico y el negro con el culto, añade una precisa y pertinente la relación entre cine y pintura mediante la famosa *Mesa de los pecados capitales*, de Hierónimo Bosch (El Bosco) que además, junto a la *Divina Comedia* del Dante, y el *Paraíso Perdido* de Milton, estructura todo el film.

Quizás sea en su texto sobre el cine dromocrático donde más eficazmente consigue un diagnóstico preciso acerca de esta «dictadura de la velocidad» que viene imponiendo el cine industria, extrañando al público de experiencias cinematográficas tan ricas e intensas, como los films de Tarkovski o gran parte del cine japonés clásico. A propósito de esto Freire dice:

En Venecia, Cannes, San Sebastián o Berlín, no se sabe qué premiar. Poca creatividad y mucho refrito de probadas recetas.(...)En este sentido la producción cinematográfica mundial (salvo contadas excepciones) de las últimas dos décadas, parece estar empeñada en castigar sistemáticamente la capacidad de asombro y reflexión del espectador. Incluso parece que estamos asistiendo al epílogo del cine de autor. Y más que asistir a la tan mentada («lavada») postmodernidad artística, nos encontramos con un verdadero «amanecer crepuscular»: no la aparición de un nuevo horizonte de expectativas, sino más bien una devaluación y/o agotamiento de ciertos valores de la modernidad. Una especie de era «neobarroca», donde la tiranía de los efectos especiales, que son el aspecto más exterior de la velocidad, se ha transformado en el poder que rige al cine. Poder que es esencialmente (todo poder lo es de alguna manera) «dromocrático», ya que descansa sobre la rapidez y la eficacia de sus transmisiones, como así también de la circulación para controlar su territorio. Y que hoy pareciera ser global, total y planetario.»

Son pocos, muy pocos los libros que ingresan a un texto fílmico desde este conjunto de enfoques, la mayoría adopta un eje: psicología, filosofía, literatura, pintura, y plantea un recorrido posible desde allí, ciñéndose rígidamente a los dictados de la disciplina en cuestión.

Esta forma abierta con que Freire recrea su lectura tanto de un film emblemático, como de un género o del cine mismo, termina resultando pertinente y operativo a un cineasta, un historiador, un psicólogo, un escritor o un pintor. Desde luego esto no excluye al lector corriente interesado en este abordaje del cine.

Por eso la especificidad de estos textos está marcada por esa tendencia al cruce y al encuentro de disciplinas, con rigor, pero viendo qué es lo que realmente puede aportar a esta textualización, sin desvirtuarla. Sin embargo el cine nunca es tratado como un pretexto o como un mero soporte para dar lugar a otro discurso. En estos trabajos esos discursos tienen su lugar dentro del discurso del cine, y nunca se pierde de vista ese principio

Freire sabe que el furor técnico que domina hoy nuestras escuelas de cine en desmedro de aprender a contar bien una historia en imágenes, o de lograr un buen guión, se han olvidado de las riquezas memorables del cine clásico, ese furor técni-

co constituye un paso más hacia este discurso globalizado y homologador donde lo único que interesa es la capacidad rutilante de producir efectos especiales a la vez deslumbrantes y vacíos de significado. Eso que hoy cualquier espectador crítico padece en el marco de esta nueva categoría estética triunfante que es el kitsch, el desembarco final de la lógica de la televisión en el cine. De cine somos, de Héctor J. Freire, como indica su contratapa, «cierra con un contundente texto sobre la hipócrita «felicidad» propuesta desde el capitalismo. Adentrarse a la aventura laberíntica que implica este libro, representa un intento de ampliación de la racionalidad crítica y también una forma de apropiación y transformación del mundo del cine. Ya que en el arte, *heredar, no es sólo administrar el patrimonio del pasado, sino reformularlo y recrearlo*».

IDEAS DE EXISTENCIA
Antología poética 1970-2002
de Andrés Sánchez Robayna.
México: Editorial Aldus, 2006.

Por Marcela Romano

La reseña de una antología es un camino riesgoso, porque impone a la lógica de la totalidad el desasosiego del fragmento. Cuando el antólogo no es el autor, debemos suponer, reconstruir las razones de una elección determinada no sólo por el gusto individual, sino por las exigencias de una época, las tensiones del campo artístico, las insinuaciones editoriales, en fin, una constelación de variables que no siempre echan luz sobre una poética particular. En este caso, Andrés Sánchez Robayna (Las Palmas, 1952) elige el fragmento (la antología) pero es el mismo autor quien decide por la totalidad, su obra. También aquí es factible reconstruir, como en las versiones de un traductor, decisiones, omisiones, insistencias y demoras. Pero una antología de autor, publicada, por añadidura, fuera de su país, es, a pesar de esa textualidad «ejemplar» donde todo sin embargo es dispuesto de otro modo, un ejercicio de libertad creadora. En el caso de Sánchez Robayna, la empresa antológica no hace sino poner en evidencia, merced a la lógica del recorte, la omisión, el fragmento, una concepción de la palabra poética y una imagen de poeta. En la estela de notables autores peninsulares como Valente y Gamoneda, Sánchez Robayna nos lleva hacia una poesía *intensa* y reconcentrada que hay que leer una y otra vez. Los bordes estallan entonces, y la página, apenas oscurecida por esos surcos leves, se llena de resonancias: mares dentro de un caracol. El poeta que deja oír el mar transita por las palabras con la fruición de quien parece haber sido llamado a construir en su poesía, como ha dicho él mismo alguna vez, «la casa luminosa de la unificación de los mundos», deseo una y otra vez reiterado en sus textos. Esa luminosidad característica de sus versos exhibe, sin embargo, diversos perfiles que abarcan su producción completa desde el precoz *Día de aire* (1970) hasta *El libro, tras la duna* (2002), y que esta *Antología* permite entrever. Algunas autorizadas voces lectoras —Túa Blesa, por ejemplo, y Jordi Doce, quien, a modo de prólogo de este libro, ha elaborado un exquisito e imprescindible cuaderno de bitácora— suturan la poética esencialista del canario en tres momentos, susceptibles de ser leídos, en mi opinión, como una *narración* alegórica y matizada de la personal búsqueda estética del autor.

Desde *Día de aire* —editado originariamente como *Tiempo de efigies*— hasta *Tríptico* (1985), asistimos a la irrupción deslumbrante y altanera —con aires guillenianos— de las «cosas», más precisamente, de los elementos naturales que conforman una postal posible de Canarias. La percepción subjetiva es anulada por el esplendor de los objetos. Ni espejo, ni lámpara, es ésta una poesía en la que las palmeras, el mar, la arena, el viento, la roca, y, sobre todo, la luz, toman «tus ojos que se asoman» y construyen, desde su radicalidad, su propia y «extensa fábula». La naturaleza se vuelve signo autoengendrado, sujeto activo que se nombra más allá de la voz que no hace sino verificar la autonomía «pura» de su presencia. En este «teatro ardiente», «filoso tejido» de una trama habilitada en su existencia por el *animal visible* de la luz, el sujeto contempla sin saber, en trunco diálogo con un cosmos indiferente, que recuerda la tradición de la poesía romántica y su dolorosa constatación de la insuficiencia de la «humana lengua», «sombra», «grumo», «terron deshecho». Este escenario de objetos activa, simultáneamente, una poética desnuda, sustantiva, vertical (como quería Juarroz), donde la brevedad y los juegos musicales se enlazan con el desplazamiento y la fragmentación aparentes de otros textos en prosa: los poemas que se quiebran no son sino compases de un solo poema, y, también, de un solo libro, la obra completa del autor. Ya en estos primeros textos asistimos a lo que será el gesto protagónico de la segunda etapa de esta poética: la interrogación por el sentido. Desde *Palmas sobre la losa fría* (1988) hasta *Inscripciones* (1999) el escenario excluyente de las cosas es desplazado por la meditación y la conciencia de la meditación sobre lo existente, y lo que antes era apenas el intento tímido de diálogo con los secretos del mundo, ahora es desnuda y abierta interpelación. Los signos se han vuelto símbolos y el sujeto (a veces, en plural), como el Baudelaire de las *Correspondances*, va, *con gemido*, tras sus claves. Versos más extensos, disposiciones estróficas de mayor aliento y otras de una lejana y ritual musicalidad cancioneril, acompañan una palabra que abandona el deslumbramiento de sus primeros pasos para sumirse en una interioridad adensada por preguntas sobre el ser y el crear, «para ver tras la luz el sentido de la luz». Las respuestas serán siempre paradójicas, una exquisita colección de figuras que remiten a la tradición trovadoresca y mística y, más contemporáneamente, a las voces de Eliot, Lezama, Juan Ramón, Valente: zarzas, pájaros invisibles, aguas, limos, salivas, soles negros, hálitos, fines encadenados a comienzos, el fuego blanco que todo lo ha consumido hasta dejarnos la también paradójica certidumbre de la nada, el silencio, la *soledad sonora* del no saber. La respuesta, romántica y modernista al cabo, de la multiplicación de lo real en el deseo, el sueño, lo imposible: «lo no visible y, sin embargo, / acaso más real que la piedra que existe». A partir de *El libro, tras la duna*, de 2002, la poesía de Sánchez Robayna se desplaza, según Doce, hacia «la contemplación interrogante y vivificadora del tiempo», en un giro autobiográfico que el prologuista pone en diálogo con los *Diarios* publicados por el poeta canario, a los que suma la traducción de *The Prelude* de Wordsworth. En mi opinión cuesta leer, dada la mínima presencia de este último libro en la *Antología* reseñada, la matriz autobiográfica de esta escritura. Hay un niño, hay una isla, una topografía familiar, pero, en todo caso, ésta es también una autobiografía en clave trascendente, muy distante de los relatos de vida «figurativos» de los que Sánchez Robayna ha abjurado insistentemente. En ella, el «libro que se abre en mi memoria» narra la epifanía de la infancia, la experiencia adánica de la totalidad, trasmutada más tarde, otra vez, en la «nube clarísima del no saber», certeza que anuda el tiempo vital con la

indagación, obsesiva, sobre lo poético.

Ideas de existencia, esta antología de Sánchez Robayna, en la excelente edición mejicana de Aldus, resulta, en fin, un laborioso pero fértil camino de acceso para comprender y estimular la lectura de un poeta *insular*, en múltiples sentidos, dentro del panorama de la literatura española contemporánea.

**ANTONIO MACHADO Y
FERNANDO PESSOA:
EL GESTO AMBIGÜO**

(sobre apócrifos y heterónimos).
de Liliana Swiderski.

Mar del Plata, EUDEM y Editorial Martín, 2006.

por Marcela Romano

Estamos en *Don Quijote*, I, 5. Nuestro hidalgo ha perdido su batalla contra los mercaderes toledanos. El cuerpo exánime y la memoria activa, se transmuta en los héroes de las novelas y de los romances. Un vecino de su pueblo llega en su auxilio para curarle heridas y desvaríos, diciéndole que «vuestra merced no es Valdovinos, ni Abindarráes, sino el honrado hidalgo del señor Quijana.» Don Quijote replica: «Yo sé quien soy, y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los doce pares de Francia, y aún todos los nueve de la Fama». En este gesto bautismal para la literatura moderna, nuestro personaje, que es pura ficción, repone como válidas a su vez otras ficciones en sí mismo, quebranta los límites entre la mentira de la literatura y la verdad de la existencia, experimenta en la suya propia el riesgo de ser otro. Y, a pesar de ese riesgo, y precisamente, por él, nos sigue diciendo: «Yo sé quien soy».

He comenzado la reseñar el libro de Liliana Swiderski con esta evocación porque me parece que es justamente este saber de Don Quijote el que funda las escrituras de Antonio Machado y Fernando Pessoa. Y, también, funda la mirada crítica con que Swiderski aborda dos autores inquietantes. Este libro, parte de su Tesis de Maestría en Letras Hispánicas (UNMDP), se arma con una doble operación de rastreo, crítica y teórica, porque de lo que se trata aquí, cómo dice ella misma, es examinar «estrategias» y no «autores». Esta cohesión le permite, desde la Introducción que abre el volumen, apelar a distintos saberes para despejar el problema del «nombre

propio», y cómo éste a su vez proyecta una «personalidad literaria», el nombre de un autor, a través de un notable hilado que hace propias las palabras de Pessoa acerca de su escritura, hecha, como este libro, «para pensar».

En el «drama» de la identidad que escenifica el primero de los capítulos no hay, como podría pensarse, una suerte de relato posmoderno del fin, sino mejor la utilización del término en el sentido que le dieron los mismos Pessoa y Machado: la asunción de una identidad dilatada cuya riqueza se fortalece en la eclosión de personajes sobre un escenario que la razón cartesiana había constreñido al espectáculo unipersonal. Así en Pessoa esa identidad múltiple es un «principio de orden», alternativo frente al, dijimos, orden cartesiano, una «ley del espíritu humano» más natural e inequívoca que el relato de la «unidad» e invoca, para el portugués, vías suprarracionales y herméticas, leídas por la autora por fuera de todo binarismo o sus contrarios, la *diseminación* y la *deriva*. Del mismo modo, frente a los fantasmas del posestructuralismo, los apócrifos machadianos son presentados con la brillante paradoja de la «totalidad heterogénea» que muestra, al cabo, la unidad de un sujeto en su única y posible verdad: la verdad de su relatividad.

En el segundo capítulo, «La vida en juego: apócrifos, heterónimos y la problematización del género biográfico», Liliana Swiderski se atreve con destreza de ebanista con un tema arduo, que resuelve con claridad meridiana. Heterónimos y apócrifos revelan vidas y nos descubren permanentemente la figura del autor. De este modo, funcionan como máscaras que desocultan, ha dicho Pessoa, un «hondo trazo de histeria» al que él mismo intentará compensar con la experiencia mediúmnica del iniciado, o bien los avatares de un intelecto y de una ideología, de un oficio, el de escritor, en el caso de Machado. El fino trabajo en paralelo que la autora realiza sobre estas invenciones pone en escena una diferencia radical. Mientras en Pessoa sus personajes compensan faltas, ausencias vitales vividas como pura virtualidad, y le permiten iniciarse en un camino espiritual hacia la conquista de un «yo» con la ampliación de la propia conciencia, para Machado el sueño hermético es reemplazado por una decisión ética, que, a partir del ludismo carnavalesco, coagula, tras las diversas máscaras, la ideología crítica del autor.

El tercer y último de los capítulos revela el prodigioso impacto de la operatoria de apócrifos y heterónimos en el mismo arte de la

composición. Un capítulo muy finamente elaborado en el que la mirada crítica de Swiderski trenza coherentemente dos proyectos autorales, dos escenarios con sus respectivos personajes con dos particulares modos de escribir. Para él excesivo Pessoa también el carácter fragmentario de sus voces es resultado de un exceso, la punta del iceberg que preanuncia la virtualidad de un absoluto por venir, virtualidad que genera, al cabo, el efecto de «inacabamiento»-dice Swiderski- e «indefinición», «las ansias de Pessoa por decirlo todo», a partir de una «lucha entre versiones» que diseñan una «estética del bosquejo». En el caso de Machado, en cambio, el borrador pessoano es reemplazado por textos acabados, que fraguan la ficción de lo «definitivo», una «estética de la muestra», un mapa en relativo de un texto mayor cuya organicidad está garantizada. Esta condición de su prosa condice enteramente con el carácter de sus apócrifos, siempre encarnados por un mismo actor: Machado.

Mucho más podría decirse de este libro, en el cual resaltan algunas virtudes que singularizan esta exploración crítica como distinta respecto de las modas e imposturas académicas. Más allá del rigor, de la multiplicidad de lecturas realizadas, de la brillantez con que atraviesa cuestiones tan problemáticas como las que hemos referido, esta tesis, ahora este libro, se impone sobre todo por una transparencia comunicativa en donde conviven, de manera bastante infrecuente para nuestro medio, la claridad y la profundidad: en suma, honestidad intelectual sin maquillajes retóricos. Existe en estas líneas la convicción ética de restaurar, más allá de los juegos del lenguaje, una intención, las responsabilidades que acarrearán una y otra escritura. Y, en espejo, la propia actividad crítica cobra entonces un sentido, un para qué, tan justo y tan necesario en estos tiempos –todavía- de miseria.

EL CLAN DE LA CICATRIZ,
de Graciela Caprarulo
Poesía en movimiento, Bs. As. 2006
por Ana Guillot

Una aproximación a la danza:

Tal podría ser neuralmente el efecto que este nuevo libro de la poeta Graciela Caprarulo produce. «De lo que se trata es de encontrar ese punto quieto en tu mente...» dice Joseph Campbell, autor citado también por ella misma. Pero quieto no implica estático. Sino simplemente en reposo aparente, aunque dinámico; en

inestable equilibrio. A la búsqueda de su propia y personal homeostasis. Ella danza, emulando a T. S. Eliot («...es un punto quieto/lo que sostiene la danza/venir la tentación de ir hacia los lados»... «despierta otra canción/su nombre/ni detenido ni en movimiento») y danzan sus palabras. Tres son las maneras en las que sus poemas se expresan, o los movimientos que en ellos pueden registrarse. Movimientos que coexisten y que van y vienen a lo largo de la lectura, armando y desarmando un exquisito holograma; o un prisma. Donde se alumbra, aparecen; o se esconden, si la luz cambia de rumbo.

El orden que se establece a continuación es, simplemente, un orden de exposición y, de ninguna manera, secuencial o jerárquico. 1) un movimiento de **penetración**: flecha, lanza, aguja que hiende la carne y adormece. Como en la Bella Durmiente encontraremos varias alusiones al sueño; no tanto en su aspecto meramente onírico, sino, más bien, como limitación: vivimos dormidos, o nos hacemos los dormidos en un juego de ignorancia y disimulo. Por el contrario, también el efecto puede conducir al despertar, tal como se sostiene en la alquimia espiritual; cuando, por ejemplo, el hilo de Ariadna penetra la cueva y, Teseo mediante, domina al minotauro. O cuando el rayo del dios encuentra el recipiente propicio. Io, perseguida por el tábano; o el hambre y la sed son tópicos recurrentes en la literatura. Lo que aguijonea admite y propone el movimiento, estimula la transformación: «...ha visto venir la lanza/ no deja de notar/que de un momento a otro/ comenzará la lluvia»; o: «...para matarlo hay que cavar/donde dormita»; o: «...un estilete arrojado en el vacío...»; o: «...si la certeza aguijonea...»; o «no quiero/la intemperie del alma/la filosa intención de la vagina...» En todos los casos, ese movimiento punzante y puntual, en el sentido más literal de la palabra, remite a una inquietud metafísica: deseo que, al mismo tiempo, nombra la exclusión o la carencia; anhelo generado por los impulsos del alma, que incita y excita la posibilidad de cambio y evolución. 2) un movimiento **expansivo**, a modo de constante big-bang; que ella nombra como explosión en el ámbito del cuerpo, y que deviene iluminación en la conciencia; un proceso aparentemente básico y biológico: expande y retiene; respira y es respirada; llega a un clímax y deviene el reposo. La caída es ancestral, está en la raíz de lo humano; pero también la facultad de renacer. Cada tanto, la experiencia se solidifica en la carne y el proceso se vuelve a manifestar: «...la esperanza tenaz/ de soportar la erupción», «de qué habla/cuando dice del hambre/en el último espasmo/de la ausencia»; «expulsa un perdón aparente...»; «si pudiera estallar/vería el absurdo...». 3) un movimiento **circular**, de eterno retorno; al modo de Heráclito. En la dialexis, tesis y antítesis se contraponen y abren una síntesis posible; y es permanente el devenir. Es ésa, justamente, la única permanencia: si algo hay, es cambio; las aguas de un río innumerable: «...y lo que queda del día/lo que muere/es una barca y un río que no cesan»; «hay ciclos que cambiaron...»; «llueve trazando círculos...» «el agua fluye/la arena fluye/¿y yo?...»

Los tres pasos de baile, las tres melodías son complementarias, se mimetizan y completan; configuran vórtices en giro, penetrantes y penetrados; siempre en emanación de sí mismos. El trasfondo es orquestal y metafísico; pero también la forma acompaña y refleja dicho movimiento: los versos se encabalgan y van proponiendo diversas inquietudes sonoras («Lucifer Luzbel Luzmala/la malvada serpiente/semperiterna y tierna...»; u otras propuestas semánticas («...aleteador nocturno/lanzador de llamas/llama a la doncella/señorita con predisposición/a enamorarse/de animales difíciles/de sentar a la mesa»). Sobra decir, entonces, que

los silencios son también una pieza clave, como en cualquier partitura musical. Se calla y se desplaza para expandir. A veces, remedando el proceso de permutación de los cabalistas («...a veces digo amor o digo/mora o ramo o roma o mar/lamarte es un abismo...»)

Todo, dirá Graciela; todos nosotros (también) somos apariencias de otra cosa; aunque lo que haya sea este cuerpo, este animal creciendo y devastando. Y aunque este cuerpo sea, paradójicamente, el vehículo dado para conocer y conocernos. El instrumento para iniciar y sostener el viaje. Que no será del intelecto, no al menos en forma excluyente. Sino experiencial. En orden a ello, dice: «...lo que devora es el conocimiento/el libro en la frente». Y re-establece la diferencia entre doxa y episteme; y entre ambos y sofía. Para saber, para conocer verdaderamente, es menester ser devorado, penetrado, hendido: sólo cuando el fuego nos posee, ciertas certidumbres se hacen presentes. Dante es llamado a saltar a las llamas al salir del Purgatorio; requisito indispensable antes de entrar al Paraíso.

Hay, por debajo de la danza, una derviche que ajusta el giro y sabe; que dice que esta realidad es la figura apariencial de otra (la verdadera). A la manera de Platón, y de toda la subsiguiente tradición neoplatónica, incluyendo gnósticos, románticos y algunos pensadores contemporáneos. Y, antes aún, a la manera del hermetismo griego y su conexión con la cultura egipcia. Pitágoras homologaría esta postura: el universo como una manifestación del número. Del número y su vibración. Una inmensa sinfonía, (¿de qué dios?) Paradójicamente, hoy en día es la física cuántica la que, sumida aún en incertidumbres, retoma los conceptos: «Cuando llegamos al nivel atómico, el mundo objetivo del tiempo y del espacio ya no existe, y los símbolos matemáticos de la física teórica sólo se refieren a probabilidades, no a hechos», asegura Werner Heisenberg (1901-1976); físico alemán, uno de los padres de la Física cuántica, premio nobel en 1932. ¿Y si hemos de buscar el origen de los fenómenos psi en una realidad transpsíquica, como sugería Carl Jung? parece preguntarnos la autora. De hecho, muchos físicos sugieren que, en el nivel subatómico, la realidad posee una dimensión adicional. Un nivel más profundo, en el que todo está interconectado, y que el profesor David Bohm (inglés, 1917-1992) llamó «Orden Implicado». Se reitera, pues, la imagen de un holograma sonoro y multidimensional (universo plegado y desplegado, de acuerdo al mismo Bohm), donde los tiempos (y espacios) co-existen (se manifiestan sería la palabra más acabada) en simultáneo. Estos versos lo sugieren mientras se proyectan en un territorio mítico. De esa manera, el ser humano en el aquí y ahora puede también ser Ulises y/o Penélope y/o Arturo. Sus historias son las nuestras y el proceso de expansión de la conciencia demanda pasos (pruebas y aprendizajes) similares. La estructura de este bello y profundo libro lo reafirma.

Una aproximación a la estructura:

Evidentemente, los poemas no están ordenados de manera casual; muchos menos, arbitraria. Es, justamente, esa búsqueda del ser la que define la causalidad de los mismos. La cita de Herman Hesse que los precede habla de alguien que ha vuelto al mundo, «una vez más», vacío y sin conocimientos. No es necesario recordar la empatía de este autor con Carl Jung, y de ambos con los conceptos esenciales de Platón y el neoplatonismo. Se aprende rememorando. De manera que, durante el trayecto vital, será menester animarse a atravesar las experiencias (porque, ya lo dijo, el conocimiento no está en los libros que se llevan en la frente). Esto es, animarse a confrontar, poner el cuerpo, amar, desencantarse, recordar. La cita final

alude al canto V de la Odisea: sólo cuando uno sea capaz de despojarse totalmente (a fin de llegar al sí mismo), y de lograr el desapego, los vientos llevarán la balsa. El desafío no parece simple: requiere coraje, voluntad, persistencia, humildad; básicamente, confianza en esos vientos y en los pulsos de la vida. Bastarían ambos encuadres para comprender, al menos, hacia dónde dirige la autora el proceso; hacia dónde ha de ser lanzada la flecha que permita llegar (¿a Avalon?, ¿a auto-entronizarse en Sais una vez que los velos han caído?).

Complementariamente, Graciela Caprarulo recurre a la mística sufi para alumbrar el derrotero: son, entonces, las voces de Eliphaz Levi, Abu Bakú Siraj Ad-Din y el Talmud las que inauguran cada capítulo y expresan las etapas del camino. En paralelo, ella misma las sintetiza en títulos:

-**La trampa**, rememora a tantos héroes que han descendido a las profundidades, y reafirma la necesidad de animarse a la catábasis. Los poemas exponen la animalidad del ser humano, el límite del cuerpo, las trampas «que parecen cielos púrpuras», la búsqueda del filtro o elixir (¿el amor?) que revierta la desnudez y la ignorancia; hablan del hambre infinito y de la sed. La perfección parece lejana y es sólo el sueño lo que lo rodea e impregna. El último poema da cuenta cabal de ello: «*duerme la perfecta finitud de la rosa... duerme en el averno/su torcido destino de anapola/ de profundis duerme...*» Es vasto el intertexto: los salmos, Baudelaire, Oscar Wilde ya han clamado desde esa profundidad inhóspita. Se impone el descenso mientras el mundo duerme y se descuida.

-En **El dudoso linaje** es la mitología griega la que instaura la numinosidad del arquetipo. La dualidad y la balanza aparecen como un rostro de lo real; también el río y la barca que no cesan (barca con la que cerrará el derrotero). Urano, Gea, Héctor, Odiseo, el cíclope en su cueva (¿nueva alusión a la animalidad y a Platón? ¿el ojo es el tercer ojo, la posibilidad de volver a la intuición como proceso de conocimiento, y no a la mera doctrina?) Teseo, Arturo (en la isla de Avalon), Isis (en Sais) comparten o acompañan a un dudoso linaje que se ha dormido en la desmemoria, y que «*habita los cuerpos desde abajo*» (hermosa metáfora para referirse a la encarnación). Pero no basta con haber oído hablar del fuego, no basta con conocer su descripción. Teseo ha de cavar donde el toro dormita (incorporar la sombra; dominar al minotauro). Los manzanos de la isla de Avalon portarán cierto conocimiento también y curarán las heridas. Sólo entonces Isis buscará a aquél que ha de portar la cicatriz: es preciso descifrar lo que ella oculta y han de caer los velos (que son siete; número cabalístico si los hay).

-**El clan de la cicatriz** amplía el espectro: fue necesario ascender hasta el ojo del cíclope para verificar la pequeñez del mundo. No alcanza con haber escuchado la descripción: es preciso ver; iluminar el objeto, verificarlo. La autora, que ha tratado de construir un puente, ha vuelto a resbalar en un abismo. «*¿...soy el jugador o la pieza?*», pregunta; y abre en diapasón temas plurales: el destino, la libertad, el azar, la causalidad. También la madre, que aparece ambivalente y cruel: esa madre fagocita y abandona. No aparecen rastros de amorosidad, sino más bien de alejamiento. Alejamiento que podría extenderse al concepto general de la paternidad. ¿Somos seres abandonados del dios? Al menos, parece hacerse necesario este dolor de la orfandad (la ausencia parental; las esquivas o dificultosas relaciones con los otros, el hombre en particular: «*ahora...soy esta tembladera*»; la desolación; la omnipresencia de lo Oscuro), para empezar a hacerse cargo del sí mismo; para comenzar a ver, y animarse al proceso de la individuación.

Los dos últimos poemas congregan y ciñen el peso de todo el capítulo: uno retoma el tema de la madre, el otro da título al libro. En el primero, la madre ha permanecido ausente; pero también lo está el sujeto lírico. En un diagrama triangular de proyecciones (madre-hija; ella madre-y su hipotético hijo), la autora se consagra a desentrañar, desde esa ausencia, otras profundas inquietudes: «...¿es eso la eternidad?/¿hundir la cabeza en el hueco?/¿es eso morir?/¿dejarse ir en el hueco/ que me acuna rítmicamente/como un fuelle y me respira?» Es inmensa la sensación de ajenidad, y sólo se desea perdurar como un niño; y, aún más, desmemoriado. En el poema final, el sujeto individual se une a un sujeto grupal. Bienvenidos al club, parece decir: todos portamos la herida y es menester disimularla; «...pensar la Sombra como si fuera un Ángel»; distraerse.

-El amor: en el derrotero, ahora es preciso arder: evitar algún amor inconveniente, aún reconociendo a un par. El hombre se configura como la gran tentación: Lucifer, de esmoquin, es capaz de romper «el equilibrio inestable del jardín». En el poema Génesis se restablece el origen de esa tentación, pero invertida: ahora la serpiente es un ángel, aunque caído, genítalmente macho. Y ella, Eva contemporánea, decidida e intensa, se hace absoluto cargo de su destino. Si antes la pregunta fue por el jugador o la pieza, ahora ella es el jugador, o ambos; de ninguna manera un ser irresponsable, sino en iluminada conciencia. En el resto del capítulo, otras aproximaciones nos remiten nuevamente a la derviche que conoce el manejo de la intertextualidad: dos serpientes, como la kundalini oriental; las cartas de tarot; Penélope buscando a su par «para dormir en el hueco de todos los olivos». La carta del tarot del Triunfo de los Amantes representa, tal vez, la unión de los opuestos concretada en el escenario de la vida humana. Tarea alquímica de la unión (o coniunctio) de los opuestos si el objetivo final de la individuación reside en la totalidad. El capítulo se cierra con una nueva Eva, que ahora también puede elegir y hasta abandonar; aunque, en el fondo, esté abierta a caer en alguna red deseada.

-El don de Pandora trae las palabras del talmud: el universo es esa red, nada está librado al azar, todo pertenece a algún orden mayor y sagrado. La esperanza (tema central del mito), el verde, alguna promesa de resurrección peregrinan por los versos que intentan fluir como el resto de la naturaleza. En el ser se rescata el asombro. Y la danza: el ir y venir acompasado en el pulso del aire, con insoslayable confianza.

Finalmente, el epílogo, termina de centrar el postulado básico: el privilegio de ser quien uno es. Este tema (al igual que el del límite de la palabra) ya había aparecido en otro de sus libros: «...no pude habitar el templo que otros construyeron para mí» (A la sombra de los paraísos), y configura una inquietud medular en Graciela. Entonces, finalmente instalada en el espacio quieto de una conciencia expandida, es factible la apertura hacia lo que ha de venir. No ya desde la ignorancia, sino desde una confiada entrega. Ha de perdurar, al menos, el credo de nombrar. Y, aunque la palabra pueda «ser mestiza» («...lo que nombra, separa» en Psique), eso parece aquietarla.

Una aproximación al final (¿feliz?):

Este nuevo libro (editado por el sello La Bohemia) permite, sin lugar a dudas, innumerables relaciones y lecturas. Y es, también, un viaje iniciático para el lector, una paulatina anagnórisis. Una red de contención en la que escribir el propio mitologema.

Pleno de interesantes imágenes y metáforas. Con un firme manejo de la hermenéutica, Y, aun más, con humor (¿negro?) y fina ironía en algunos poemas memorables.

Si se ha de elegir la danza, imagino para ella sonido de tambores, primitivos, ancestrales, percusivos, básicos en lo básico de lo telúrico y raigal. Como una tormenta o un volcán. Imagino al dios Pan soplando su flauta y a Terpsícore en su pleno movimiento.

FIEL DE LIDES
de Claudia Caisso,
Córdoba, Alción, 2004.

por Analía Gerbaudo

La amistad, la poesía, los envíos

En el marco del Tercer Argentino de Literatura realizado en Santa Fe y organizado por la Universidad Nacional del Litoral Ricardo Piglia evoca un poema de Francisco Urondo: "La amistad, lo mejor de la poesía". La conferencia de Piglia centrada en "El lugar de Saer" (el lugar de Saer en la tradición literaria; el lugar que la literatura de Saer inventa; el lugar al que Saer, desde su escritura siempre vuelve -o al que nunca abandonó-) invita a pensar también sobre el lugar de la amistad en Saer: el modo en que reinscribe en sus narraciones y en sus poemas esa forma de la entrega en la que, como señala Derrida, el tiempo (ese bien escaso) se dona, se ofrenda, se regala sin esperar nada a cambio, por fuera de los intercambios interesados y de la utilidad social. Como en Saer, como en Urondo, *Fiel de lides* de Claudia Caisso construye una política de la amistad desde la poética del envío: los epígrafes, las dedicatorias, las alusiones de sus versos fundan un espacio en el que la voz querida, valorada, respetada se recupera para inscribirse en una interacción gratuita que crea esa experiencia también gratuita que es la poesía. Envío de poeta a poeta: "Jazmín del país", dedicado a Concepción Bertone, dibuja el perfil de otra mujer que se deja entrever en lo que escapa a lo que percibimos rápidamente en lo que miramos. Dice Caisso: "Una Juana distinta / a la vendedora del pan, / brilla entre gasas nocturnas / del teatro de intemperie breve." Una mujer se descubre gracias a los versos que compone otra que además envía esos versos a la que antes había firmado un poema que roza la misma obsesión: Concepción Bertone dedica "E-mail" (incluido en su libro *Aria Da Capo*) a Claudia Caisso. Allí se lee: "Hay alguna verdad que asoma apenas / pequeño brote, mientras / la helada quema su reciente verdor, su osadía / y me deja / sin pensamientos." Desde una lógica ajena a la deuda se intersectan estos envíos en el punto en el que se detienen sobre lo casi imperceptible que, en su irrupción, esboza algo que se acerca a algún credo.

Un envío en clave, dirigido a un receptor con quien se comparte un código, un secreto: "E.M.". En "Giro y desdén" leemos: "¿Qué melodías cuido? / ¿Qué Holanda? / ¿qué humo franco / en qué mantel?". Quien habla, quien firma interroga para saber e incluye a ese otro, enigmático, oculto, descubierto tan sólo en una

parte de su nombre: en sus iniciales. La obsesión beckettiana por el "cómo decir" reaparece: "¿Con qué pulcritud nombrar / el vuelco con que investí de ruina / mi sitio escaso / frente a distancia tan justa, / ahora: / qué súplica...?". Quien escribe se vuelve sobre su gesto, sobre su práctica. La pregunta toca a la poesía desde la poesía: "¿Cómo cantar / que Eliseo sueña la mesa / donde se ama / sin igualdad?". La pureza, la inocencia, la muerte, la ausencia, el pasado y las preguntas por el presente, el amor, la melancólica evocación de rutinas de otros tiempos, los restos (las ruinas o los vestigios de lo que habiendo dejado marcas, reaparece a partir de la irrupción de la falta): hilos a partir de los cuales se teje la trama de estas poesías. Hilos que se trenzan a partir de estos envíos que en ocasiones dejan entrever el linaje de poetas en el que quien firma se inscribe o, tal vez, la voz amiga que hace lugar a la fundación de la propia. En "Kew Gardens" el epígrafe adelanta lo que su primer verso precipita ("la nervadura de la muerte"). La palabra se cede a Virginia Woolf: "... *the ghosts beneath the trees...*". El envío desde el epígrafe se potencia desde la estrofa que concentra su vuelta sobre la muerte, sobre los espectros, sobre las visitaciones de extranjeros y sobre los lugares-otros desde los que también se habla y se reescribe (visitantes y sitios que abren otras grietas en la (re)presentación): "Así de distante llega / desde otra lengua / la pulsión orgiástica del 'memento mori' / que liga el ámbito de 'death', / con el de 'ghosts', y el de 'moth'..."

El envío de la mujer que firma hacia otra mujer cobra, a veces, la forma de agradecimiento. En la dedicatoria a "Sin iatrogenia" leemos: "para Amalia, por cuidar de Analía". Deuda que se cancela desde la palabra y desde la pregunta que, otra vez, se formula buscando saber: "¿Hacia dónde iba / su concentrada labor, / como se va la vida / que resta de este lado?".

En el poemario de Caisso la poética del envío se gesta también desde los versos. Versos que sellan la marca de su poesía: la pregunta. En "De las águilas" la interrogación vuelve sobre lo que queda o lo que resta o se conserva de otras entregas: "¿Serán capaces de crecer aquí tus 'primulas', Aldo?". Caisso escribe y reinscribe lo que desea pueda perdurar, preservarse: "¿Sabrán vibrar otra vez los giros de tu voz / arbolados al instante / de candor máximo, de encendida exaltación?". Eso que se pretende hacer persistir no puede realizarse de cualquier modo. Quien pregunta, ahora prescribe: "De ser así, deberían saber vivir sin oprimir, / cifras de tu amor enarbolado a la cima / de la invención generosa, / separada, una vez más, de la posesión." Prescripción que se autoriza en el vínculo íntimo reconstruido, evocado y por lo tanto, reinventado. ¿Cuánto del propio deseo se inscribe en lo que se recuerda y en lo que se escribe de lo que se recuerda?: "Ya no leo", me dijiste, / mientras sembrabas aquella mesa / con dulzura casi divina ... ¿o era tu pregunta / la que me convencía, una vez más, del 'étimo' / y repasábamos aquellas líneas tremendas / de la 'Oda a la eternidad' de Wordsworth?".

De los envíos íntimos me detengo en uno, por su continuidad con lo que se fija en lo que se evoca, por su insistencia fundante. "Casa del huérfano" se abre con una dedicatoria: "a mi padre, i.m.". La poesía, la palabra, en su gasto aparentemente inútil, trae, sin embargo, la figura del ausente. La poesía puede aquí lo que pocas formas del arte pueden. Quien firma explota este poder. La resonancia y la musicalidad que crean las palabras escogidas cooperan para archivar un acto de reparación: "Viandas como vendas, / las más hondas de mi herida, / que cuidabas, me doy cuenta, / con feérico y prolijo instrumento."

De los muchos hilos de la trama de *Fiel de lides* de Claudia Caisso elegí aquí

centrarme en uno que, como en toda lectura, seguí sólo en parte, señalando algunos de sus recorridos. Tal como previene Derrida en *Aporías*, es la propia historia la que se juega cuando se habla de otro texto, cuando se cita con insistencia algún pasaje (o ciertos puntos de ese pasaje), parte de un libro, de una obra. Algo de la confianza en el poder de la palabra conduce y me conduce a subrayar en la poesía de Caisso esta política de la amistad que se desarrolla bajo la poética del envío. Tal vez hay aquí una inquietud por descubrir qué comunidad (imaginaria) funda quien escribe que "es difícil creer / que hay más allá de las palabras desgarradas", sin por ello abandonar lo que esas palabras hacen ante "el alud intenso de la pena". Entre los restos, en los vestigios, una poesía que vuelve oblicuamente sobre la que poesía puede, persiste: "Ya no existe más que esta extraña / danza cavada entre ritmos perdidos, / la añoranza de dejarme mecer / en tu recuerdo que me abraza, / un ojo incandescente en la partida, / una estría y el regalo concedido / por la advertencia de la distancia." Una poesía a la que envío, o la que pretendo enviar, a partir de esta colección de fragmentos y desde estos retazos de mi lectura.

PREGUNTAR DEL HIJO

de Roberto Retamoso

El Farolito Editor, 2007 - 85 páginas

por Diego Colomba

A los espíritus más proclives a los consensos literarios, a las manifestaciones reduccionistas con que ciertos medios tienden a trazar panoramas de la literatura nacional, *Preguntar del hijo* de Roberto Retamoso les resultará seguramente un texto anacrónico. Sucede que esta obra de madurez, escrita por un profesor universitario y crítico literario de reconocida trayectoria, parece rehuir de los dictados más visibles de una época.

Para quien entiende a la poesía como una radical experiencia del lenguaje y no como un entramado de gestos que busca su lugar en el mercado poético —que aunque no dé dinero paga con algún tipo de moneda—, aunará la obra del rosarino con la de numerosos poetas contemporáneos que han decidido recorrer caminos más personales y de difícil proyección publicística o divulgativa.

Desde su título mismo, el poemario hace referencia al carácter interrogativo de la palabra poética, que no viene a dar respuestas sino a evitar que se suture la perturbadora incisión que el interrogante hace al mundo del sentido. Dicho carácter condice sin duda con la singular apropiación que la obra hace de la sintaxis orticiana —más acotada pero no menos morosa, que convierte al signo de interrogación final en una marca tonal y argumental—, objeto de análisis en la obra crítica de Retamoso y coherente con una poética que se niega a la conclusividad: «Padre:/ por qué bordean las tardes/ ese límite impreciso/ que separa lo visible/ de lo invisible./ lo patente de lo difuminado./ lo áureo./ o esplendente./ de lo que, situado/ en la oquedad de una noche./ no acaba, aún./ de morir?» Dicho régimen sintáctico establece así un modo de relacionarse con el sentido, nunca completo, definitivo, seguro ni estable, «de aquello que./ trasluciendo/ en sus bordes./ también se dispara/ al quererlo/ aprehender?...», que podríamos reconocer como ensayístico. Lo que

con insistencia retorna en los poemas es la imposibilidad de llegar a tiempo a la apropiación de una certeza sobre el mundo («Pero eso lo supe/ mucho más tarde./ cuando el duro devenir/ ya había segado/ la hora/ del agradecer.») y de apropiarse en términos instrumentales de dicha experiencia («y nos extraviarnos/ en el viaje/ de una mirada que no podría/ regresar?...»), motivos recurrentes en la novelas de Saer, otro agudo lector de Ortiz.

Temáticamente, ese insidioso preguntar del hijo -en el que predomina el interrogativo «por qué» entre muchos otros- alude a esa etapa de la vida en que el niño no busca avivar la llama del enigma sino su ocultación. Para eso están padre y madre, figuras omniscientes capaces de dar todas las respuestas. Sin embargo, rápidamente se percibe que se trata más bien de una demanda afectiva y no de sabiduría, cosa que los padres en general entienden epidérmicamente, cuando saben que aun sin saber deben responder a las preguntas de sus hijos.

Preguntar del hijo, cuyos textos sin título parecen más bien valer como escansiones musicales de un texto mayor que sería toda la obra, comienza, puntuado por recurrentes vocativos («padre», «madre»), con la recuperación de imágenes de la infancia, asociadas a la iniciación familiar y hogareña en la vislumbre del enigma, los límites terrenos, los lindes entrevistos de una promesa ideal -a través de la imagen poética, la representación teatral, el ideal anarquista, las letras- que moviliza aún el presente oscuro, torpe, del yo. Madre y padre aparecen como los primeros maestros del lenguaje, a través de la escucha, la lectura y la escritura, fascinantes para la mirada de un niño que tiñe de aire fabuloso las imágenes recuperadas, que poseen su correlato hiperbólico y a veces fantasmagórico en la sentimentalidad presente del adulto que rememora.

Esa tensión entre visión maravillada - eso «más que vivo» que por momentos tensa el propio cuerpo- y presente desencantado se irá pronunciando hacia el final de la obra, donde la rica musicalidad de los primeros poemas, junto con un vocabulario alejado de todo coloquialismo, va cediendo espacio a cierto prosaísmo, en el que a veces la idea o la anécdota se imponen sobre la riqueza tonal de los comienzos: «Abjurar de todos los credos? .../ Subvertir todo lo instituido? .../ Provocar las tradiciones/ en procura de una libertad/ que sólo atiende/ nuestras propias pulsiones». Sin embargo, esta suerte de patetismo que emerge («y dejo/ que el mundo,/ soberbio e ingrato,/ emerja de ellas»), acrecentado por una ascendente tensión dramática, iluminan, como el reverso velado de la idealización filial -que parece apoyar la iconografía que acompaña a los textos-, la singular visión lírica de un presente poco feliz, o como mejor dice Retamoso, de «nuestra falta de voz».

UNA NOVIA PARA KING-KONG

Eduardo Espósito - Ediciones Amaru, Lanús
(Pcia. de Buenos Aires), Argentina, 2005.

por Carlos Domínguez

No conozco al autor No hace falta. No pretendo dialogar. Sólo escucharlo un rato. Por eso creo que lo mejor que puedo hacer es sentarme cómodamente con él en un imaginario café y comenzar a escucharlo monologar. Sus

palabras van cayendo cadenciosas y pausadas. Son palabras muy plenas, cargadas de connotaciones, luces, aromas, latidos, gruñidos, caricias... Yo simplemente reacciono desde lo más íntimo de mi ser, mi ser todo...

Bebido de un trago el primer poema «Honduras», ya gran parte del camino está recorrido. El resto del libro es solo una expansión del título y de esa primera página que, leída en profundidad, ya lo dice todo. Lo dice todo, pero solo hasta un cierto punto, porque deja casi un centenar de pequeñas ventanas abiertas a la curiosidad, cada una destinada a visualizar una página nueva, es decir, otro pequeño poema.

«*Todos guardan un monstruo debajo de sus camas*» Parece ser la primera clave. Ese monstruo es ubicuo, proteico. Está, más o menos visible en cada línea. Es ese otro que somos cada uno de nosotros. Donde estamos nosotros está él.

La segunda clave creo que es: «*King Kong buscó inútilmente una novia toda su vida*» Una novia, esa mujer, omnipresente también en cada rincón del libro.

Hay una tercera clave de lectura. Es simplemente el título del último poema: «*SIN*». Como cierre, pero una clave también disimulada o explícitamente, viva por doquiera. El monstruo busca un dominio total sobre esa muñequita, esa mujer, ese ser «*tan frágil lampiño o rosadito que pueda sostenerse en una mano*». Hasta parece que King Kong pudo lograr su objetivo en la realidad, según la dedicatoria: «*A Rosana, cómodamente instalada en la palma de mi mano*».

Pero ¡atención! Esa muñequita inofensiva puede transformarse en una «*mantis religiosa*» que puede invertir las líneas del dominio: «*he visto a mujeres comerles la cabeza a sus amantes*».

La imagen del gorila gigante parece simbolizar todos los precedentes del hombre en la escala zoológica. «*Dios creó a Darwin a su imagen y semejanza*»

Una vez dentro del marco de ubicación mental, es muy cómodo moverse en ese enmarañado laberinto que a cada paso nos depara una sorpresa. Imágenes, sensaciones, dudas, siempre algo nuevo. Monstruos, mujeres, sexo, orgasmos, temores, frustraciones, esperanzas, deseos... El disparador puede ser, a veces, simplemente el título. Más que poemas, se trata de verdaderos *graffitti*, cargados de implicaciones, alusiones, referencias

Es una verdadera miscelánea. Los breves poemas, aunque compactados en un libro, pueden leerse aisladamente, una vez que nos hemos situado en la atmósfera del tironeo febril entre el monstruo y la muñeca. Incluso, los poemas podrían leerse en cualquier orden. Cada uno es un mensaje simple pero multifacético. Son una mezcla anacrónica, histórica y geográficamente. Atraviesan el mundo clásico, el mundo literario, el mundo de las diversas artes, las matemáticas, la gramática, la sociedad, el universo entero.

Pero siempre hay un eje central, como el caño de los espectáculos de los bailes eróticos. Está siempre el propio cuerpo, cada una de sus partes, su

entorno. El sexo, más como deseo que como satisfacción. Todo lleva una marca: la fugacidad: «solo por esta noche». Pero volverá a repetirse....

El medio de transmisión de todo ese mundo al lector es el lenguaje casi ya convencional en nuestros días en esa clase de obras, lleno de transgresiones, artificios, escisiones, misterio, pero siempre con la imprescindible transparencia para el lector que entró decididamente en ese mundo del autor.

¿Quiénes son sus interlocutores? Como todo poeta, el autor habla consigo mismo. Le habla a su propio cuerpo. Y también a un hombre cualquiera. A veces, específicamente, a una mujer. No parece querer direccionar al lector hacia una interpretación determinada. Lanza el globo de ensayo y cada uno lo recibe a su modo... Es un monstruo oculto pero presente, que le habla más a los sentidos que a la razón.

Eduardo Espósito nos introduce sin reparos en un espacio infinito y, a la vez, acotado. Infinito, porque es probable que todos debamos sentirnos identificados con el autor en tener la sensación, más de una vez, de ser perseguidos por ese monstruo oculto. Y acotado, porque la oportunidad del descubrimiento se nos brinda solo a través de casi un centenar de ventanas, tragaluces o, simplemente, ojos de buey. Una irresistible atracción del amor y una relativa pero constante frustración.

En síntesis, si una síntesis es posible. ¿Casual o intencionalmente? El último de los títulos es SIN. ¿Frustración o esperanza? ¿O frustración con esperanza? ¿Una fusión amorosa imposible, en la medida de King Kong y su novia siempre deseada y nunca poseída del todo? ¿Una fusión lograda pero nunca plenamente satisfecha? Cada lector tendrá su respuesta. «El poema es un rezo hacia adentro»

UN ERIZO EN EL ANDAMIO
de Rogelio Ramos Signes
Libros del Hangar, Tucumán, 2007.
por Carlos Domínguez

Una especie de original glosa al *copyright*, cargada de humor, es una clara invitación a una lectura por demás descontracturada del libro.

En primer lugar, quiero hacer notar que la fecha de edición es una referencia de valor relativo, porque este nuevo libro de Rogelio Ramos Signes, en realidad, lo comenzó a escribir en 1975, cuando empezó a aparecer esta serie de cincuenta ensayos breves, que abarca una muy variada colección desde aquella fecha hasta 2006.

Son ensayos, condicionados en su forma y tamaño por las exigencias de una columna periodística. Una parte de los textos están agrupados bajo el rubro de «textos sueltos, de diversas procedencias» pero la gran mayoría han sido ya publicados en la revista *Arquitectura y Construcción*, si bien en tres columnas

sucesivas diferentes. El título de la última de estas columnas ha dado el nombre al presente libro. Los de otras procedencias tienen, cada uno, señalado su origen. Incluso, dos de ellos, aparecieron en *La Pecera*.

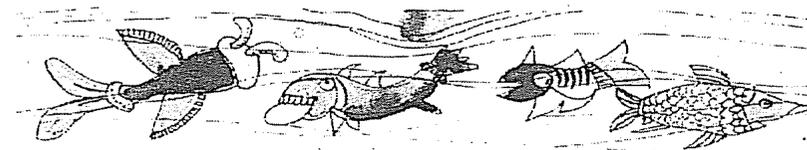
El autor, cuentista, poeta, ensayista, nació en La Rioja y vivió en San Juan y Tucumán, donde reside actualmente. Sus raíces solo se asoman en el cuerpo de los textos en contadas referencias a Ischigualasto y a la Pachamama. En general, son de carácter universal.

Los temas elegidos son casi imposibles de clasificar. Pasan por variadas anécdotas históricas, se pasean por la literatura universal, hay temas de arquitectura, breves anécdotas tomadas de otras fuentes. Tal vez el análisis de «palabras» pueda considerarse un tema central. Hay cierta recurrencia de comentarios sobre palabras, clásicas, españolas y extranjeras, incluida la *chatarrería verbal*. Una miscelánea total, a la cual se aplica perfectamente el título de una de las columnas: «Y otras yerbas». Por lo demás, la pertenencia a una u otra de las columnas no significa ningún tipo de referencia a una temática especial.

El estilo es simplemente el esperable en esta clase de ensayos a través de una columna periódica. Absolutamente típico. Un lenguaje más bien formal. Comentarios entre serios y divertidos. Siempre sin ninguna clase de grosería. Tampoco abrumados de solemnidad. Transparentes, simples, directos, positivos. Columnas diferentes, temas parecidos en cuanto su tratamiento. En ningún caso se trata de noticias o información novedosa o impactante. Los juicios son humildes pero seguros. En una atmósfera de absoluta libertad, rehuyendo por principio «la formación que deforma.» El autor afirma que «su único credo es el respeto mutuo».

No hace falta decir que, tratándose de una colección de columnas periódicas, la lectura de cada ensayo puede hacerse en forma totalmente independiente. Como se lee una revista, semana a semana o mes a mes.

El título de la columna más reciente de las tres que fue escribiendo en la mencionada revista entre 2000 y 2004, que suministraron la mayor parte del material para esta colección de ensayos, dio el título al libro: «Un erizo en el andamio». ¿Por qué? No lo sé a ciencia cierta, pero lo considero muy adecuado. Evidentemente hay una relación física con la industria de la construcción a la que pertenece la revista. Pero es, tal vez, lo más intrascendente. Me arriesgo a pensar que se trata de una imagen por demás sugerente. Un medio de sustentación no demasiado firme. Exige todo el equilibrio que el estilo de una columna de este tipo requiere. El erizo, defendido con sus púas, pero inofensivo si no se lo ataca y atento al menor movimiento del tablón, permite predecir toda la carga de humor, ingenio y polémica, con una envoltura de sutil prudencia y moderación.





www.lapeceralibros.galeon.com

Visitá nuestra web
índices de números anteriores
adelantos
traducciones
Novedades



12
La Pecera
Argentina 2007

La Pecera



HABLAR/CALLAR
EL DIÁLOGO INVEROSÍMIL DE NUESTRO TIEMPO

EDITORIAL



MARTIN