

11

La Pecera

Argentina 2006

# La Pecera

**ABURRIMIENTO Y FELICIDAD**  
**¿EL FIN DE LAS PASIONES?**



**TRADUCIR LO INTRADUCIBLE:**  
**G. BENN**

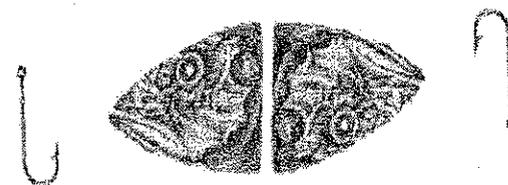
**LA NARRATIVA ARGENTINA**  
**DE LOS 80 A LOS 90**

ESCRIBEN: R. FERRO, H. FREIRE, M. LORETI, O. AGUIRRE, M. G. JEWKES,  
POEMAS DE L.A. DE VILLENA, D. FREIDEMBERG, M. NEGRONI.

ARGENTINA \$15- RESTO DEL MUNDO U\$S 10

# La Pecera

Nro 11  
2006



Editor: Ricardo Martin  
Director: Osvaldo Picardo  
Jefe de Edición: Héctor Freire  
Consejeros editoriales: Marta Ferrari,  
Marcela Romano, Fernando Scelzo,  
Leonardo Huebe, Fernando Cermelo,  
(Mar del Plata); Carlos Spinedi,  
Roberto Ferro, Miguel Loretti, Yago  
Franco, Maximiliano G. Jewkes (Bs.As.),  
David Lagmanovich (Tucumán); Abel  
Robino (París); José Luis Reyna  
Palazón (Sevilla - Frankfurt).  
Colaboradores: Santiago Sylvester, E.  
Moore (Bs.As.), Esteban Nicotra, Carlos  
Gazzera (Córdoba), Rogelio Ramos  
Signes, (Tucumán), Roberto Barcellona  
(Rosario), Rafael F. Oterriño (Mar del  
Plata), Mercedes Roffé (New York).  
Diseño y diagramación: Gonzalo José  
Bartha PARA SUBSCRIPCIONES Y VENTA

**DIRECTA:**

Héctor Freire: Tel 011-155-1631523

hector.freire@topia.com.ar

Gonzalo Bartha: Tel. 0223-4762704

recursoscreativos@yahoo.com.ar

**DISTRIBUYEN Y VENDEN LA REVISTA Y  
LA COLECCIÓN LA PECERA:**

La Nave de los Locos Belgrano 2630

1ero.B/ Tel. 4308-0297

García Cambeiro / Cochabamba 244,  
Capital. Email: [cambeiro@latbook.com.ar](mailto:cambeiro@latbook.com.ar)

**PUNTOS DE VENTA AL PÚBLICO:**

En Madrid Visor libros

En París Librerie Spagnoula

Librerías de Mar del Plata: Alejandría,

Fray Mocho, Sibelius

En Capital:

Asociación Madres de Plaza de Mayo

H. Yrigoyen 1586

De La Mancha libros

Corrientes 1888 p.b.

El hablador libros

Av. Cabildo 2280 -local 7-

Librería El Aleph 2

Av. Corrientes 4137

Librería El Aleph 3

Corrientes 4790

Librería Hernández II

Av. corrientes 1311

Paradigma libros

Maure 1786

Prometeo libros

Palermo-Honduras 4912

En Gran Buenos Aires

y el resto del país:

Librerías Ross

Rosario

Prometeo libros

Ramos Mejía 84, 1r. piso.

Rayuela libros

Plaza Italia 10 - La Plata

Rincón del libro

Av. Maipu 2919- Olivos

Epílogo libros

Jacarandaes 6144 - El

Palomar

Librería Ramos

Mitre 581- Quilmes

Ruben libros

Dean Funes 163 local 1-

Córdoba

Librería Caligari

Bogotá esquina Otamendi

Puesto de Lalo

Parque Rivadavia, Caballito  
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 [picardo@mdp.edu.ar](mailto:picardo@mdp.edu.ar) La dirección no se responsabiliza por los artículos firmados. Y el REFERATO se reserva el derecho de publicación de los trabajos enviados por sus autores, previo acuerdo y evaluación de sus contenidos.

ISSN 1666-8782

@Editorial Martin, 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.

3



# La Pecera



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

Nº 11- invierno 2006- Pvp \$15 (exterior :u\$s 10)

## CONTENIDOS

### EDITORIAL:

Una geometría de las pasiones de R. Bodei

### HOMENAJE:

Ejercicio para no llorar en vano. Tilo Wenner por Osvaldo Aguirre  
Tres poemas

### ARTE

Las alegorías del realismo: Sidney Goodman, por J. B. Ravenal.

### DOSSIER:

Aburrimiento y Felicidad: ¿el fin de las pasiones?, por O. Picardo  
Antología de textos sobre el Aburrimiento  
Tedio, insignificancia, imaginación, por Yago Franco  
La cultura del olvido, por M.Loreti  
Paisajes repetidos en tiempos indiferentes, por M. González Jewkes

### EL OTRO LADO:

Esconder lo que no ha sido: María Negroni, por Marcelo Rizzi  
poemas de Film Noir (inéditos)

### RELATOS:

Un parásito militante de C. Spinedi

### ESPECIAL DE TRADUCCIÓN:

Traducir lo intraducible. Gottfried Benn, por J.L. Reina Palazón.  
Antología de poemas de Benn

### ENSAYOS:

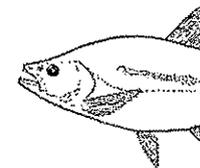
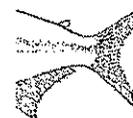
La narrativa argentina de los 80 a los 90, por Carlos Gazzera  
Rostro y representación en el cine, por Héctor Freire  
Las tentativas del silencio. Roa Bastos, por Roberto Ferro  
Sobre la escritura de Raymond Carver

### POESÍA INÉDITA

Luis Antonio de Villena.  
Daniel Freidemberg  
Jorge Dietsch  
Teresa del Valle

### ESTANTERÍAS (bibliográficas):

EN LA MESA DE LUZ  
(recensiones y noticias)



## UNA GEOMETRÍA DE LAS PASIONES

Remo Bodei

«En el segundo libro de *La democracia en América* (1840), Tocqueville fue uno de los primeros en diagnosticar estos síntomas. Su tesis es que los Estados Unidos representan tan sólo la anticipación de una forma de vida destinada a propagarse por todo el planeta, el espejo en el que Europa puede contemplar ya su futuro. El nuevo régimen de las pasiones y de los deseos Tocqueville lo vincula a una permanente insatisfacción, que trata de aplacarse mediante la compra obsesiva de bienes materiales. Éste no hace con ello sino seguir ese afán adquisitivo que -desde Platón en adelante- fue condenado a menudo como típico de la parte más baja del alma y de las capas más despreciables de la sociedad. (...)

En la joven democracia norteamericana la persecución imparable de la igualdad se suma (...) a la emulación y al rechazo de las distinciones de grado, a la carrera por el éxito y a la hipertrofia de la fiebre de consumo, pasión que corre el riesgo de ahogar cualquier otra. Sólo que, lejos de conducir a la felicidad, ese ansia exclusiva aparece en Tocqueville teñida de una sutil melancolía: en su honesto materialismo, los norteamericanos pensarían más en los bienes que aún no poseen y en la brevedad del tiempo para disfrutar de ellos que en un goce real.

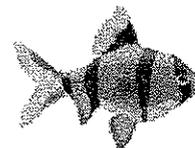
Con la esperanza de llegar a aplacar esta extraña inquietud y de garantizar mejor la consecución de la felicidad, confiarían por tanto en un despotismo suave que (al precio de la manipulación de los deseos y del mantenimiento de los ciudadanos en un estado de minoridad política perpetua) permitiría situarse a todos en un universo social en el que cada uno cree estar -como el sol- en el centro de un sistema tolemaico pluralista: Veo una multitud innumerable de hombres iguales y semejantes, que no hacen sino girar sobre sí mismos para procurarse pequeños y vulgares placeres, con los que llenan su alma. Cada uno de ellos, apartado de los demás, vive como extraño al destino ajeno, y sus hijos y amigos constituyen para él toda la raza humana; en cuanto al resto de sus conciudadanos, aunque vive a su lado no los ve; los toca pero no los siente; no existe más que él y para él.

Políticamente atormentados entre dos pasiones contrapuestas, atrapados entre la necesidad de ser iguales y el deseo de permanecer libres, los norteamericanos no consiguen decidirse, en definitiva, ni por la dependencia ni por el autodomínio. El aislamiento recíproco se resuelve



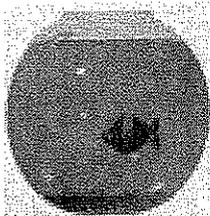
en una sustancial parálisis de la voluntad y -nuevamente- en tibieza emotiva, en tanto que la incierta satisfacción de la necesidad de seguridad se logra al precio de una sustancial apatía y de la renuncia a la autonomía de pensamiento: Por encima de éstas se alza un poder inmenso y tutelar que se encarga por sí solo de asegurarles el disfrute de sus bienes y de velar por su suerte. Absolutamente, minucioso, sistemático, previsor y benigno, se asemejaría a la autoridad paterna si, como ésta, tuviese por fin preparar a los seres humanos para la edad de hombre; pero, por el contrario, no persigue sino retenerlos irrevocablemente en la infancia; se muestra contento de que los ciudadanos se diviertan, con tal de que no piensen sino en divertirse. Se esfuerza gustosamente por asegurar su felicidad, pero pretende ser su único agente y su único árbitro; les proporciona seguridad, prevé y garantiza sus necesidades, facilita sus placeres, guía sus principales negocios, dirige su industria, regula sus sucesiones, reparte sus herencias; ¿por qué no habría de ahorrarles el fastidio de pensar y el esfuerzo de vivir?»

\* Bodei, R.: *Una geometría de las pasiones*. Muchnik Editores. Barcelona, 1995.



[www.lapecceralibros.galeon.com](http://www.lapecceralibros.galeon.com)

Para consultar  
 Indices de números atrasados de La Pecera  
 Catálogo editorial  
 Noticias e información  
 Artículos y traducciones  
 Venta y distribución



HOMENAJE

**EJERCICIOS  
 PARA NO  
 LLORAR EN  
 VANO:  
 TILO  
 WENNER**

Oswaldo Aguirre



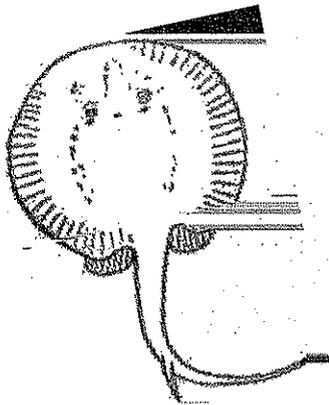
En una carta fechada el 30 de septiembre de 1975, Tilo Wenner anunció que había terminado un nuevo libro, titulado *Ejercicios para no llorar en vano*. En agosto del año siguiente, en su último número, la revista rosarina *el lagrimal trifurca* publicó tres poemas de ese volumen. Por entonces, el autor se había convertido en una de las víctimas de la dictadura militar: el 26 de marzo de 1976 fue secuestrado por orden de un capitán del Ejército Argentino y desde ese momento se careció de datos sobre su paradero. Tenía entonces 44 años y vivía en la ciudad de Escobar, provincia de Buenos Aires, donde tenía una imprenta y editaba un semanario, *El Actual*, «Libre por principios y por propensión: mi estado natural es la libertad», según el lema de la publicación.

Entre fines de los años 50 y principios de los 60 había integrado un grupo de artistas de vanguardia que se manifestó con ruidosos propósitos de ruptura a través de sucesivas revistas aparecidas en Buenos Aires: *Serpentina*, *Ka-Ba*, *Pamela 1243* y *Mediodía* y que formó la Escuela del Espíritu Experimental. Buscó sus primeras sus referencias en el surrealismo y las nuevas formas de poesía experimental, entendió la poesía como un medio de conocimiento y al mismo tiempo una forma de acción que recurre al sueño y lo irracional y reivindicó la necesidad de asumir un compromiso político teniendo en cuenta que la poesía «no sirve para ser puesta

al servicio de ninguna causa: ella es su propia conciencia». La bibliografía de Tilo Wenner incluye *La pasión rota* (1957), *Cantos a mi amiga loca* (1957), *Kenia* (1958), *Faz de Cordi* (1959), *Magnético* (1959), *El pie del vacío* (1960), *El pájaro inteligible* (1960), *Uhr* (1960), *Transmutación* (ensayos, 1961), *Algunas máquinas imperfectas* (1962), *El libro de vidrio* (1963), *Algunas máquinas imperfectas, II* (1964), *La libertad, la amistad, el amor* (1964) y *Límite real* (1972). Esos títulos aparecieron en tiradas reducidas y son hoy inhallables, por lo que cabe concluir que la obra ha corrido la misma suerte que el escritor: ella también se encuentra desaparecida.

«La poesía —escribió Wenner en un ensayo— pone en manos de todos los secretos de la magia; desata lo que ataron los hechiceros; enseña lo posible: la más total libertad en el amor; conjura con toda eficacia la maldita castración a que nos somete diariamente nuestra vida». Los textos que aquí se publican pertenecen a *Ejercicios para no llorar en vano*, libro todavía inédito.

### POEMAS DE T.W.



### AMPLIO HORIZONTE ABRAZAME

Es tan difícil no recordar a los amigos idos  
 El placer de una conversación  
 Esta brisa que me corroe la sangre y hace aflorar  
 la imagen más detallada de la mujer que amo  
 Me sobresalta lo que cae y camina en la noche de la memoria  
 Vengan y siéntense sobre mi corazón, humillados,  
 los muertos con la palabra inconclusa de un proyecto  
 claro como el resplandor del sol,  
 la espuma del mar cuando la luna cruza las profundidades  
 del deseo  
 Latir, caminar, ascender, aprisionar los momentos  
 cargados de sustancias imponderables  
 caer como en un sueño, como en un delirio  
 Flotar en un mar con peces helados que lloran el verano  
 extraviado entre las páginas del libro preferido  
 de la viuda  
 Quiero decir que hay mucho de injusto para los que han  
 amado tanto, que tanto se han estudiado, que tanto  
 se han comunicado  
 Los compañeros, veo sus rostros cuando la metralla  
 destruyó la mecánica maravillosa de sus razonamientos  
 Les digo: compañeros los amo  
 Vivo porque ustedes han muerto ricos  
 Las voces de ustedes suben hasta mi como una invitación  
 para una gran marcha hacia un porvenir que encierra  
 todo el presente  
 Esta brisa suave, casi asesina, que fluye  
 entre la luna y mi cuerpo  
 Toda resistencia nos contamina  
 Toda contaminación trae impurezas, insatisfacciones  
 ocultas bajo el manto de una pureza satisfecha  
 somos de una madera muy extraña  
 Nuestro olor es indefinido  
 Nunca contiene toda la atención del universo  
 que es una ardilla mañosa  
 Nada debería distraernos de un beso, un abrazo  
 Cuando más nos amamos más hermosos nos volvemos  
 Todo parece existir de una vez y para siempre.



Esta brisa  
 No puedo decir qué es esta brisa  
 Este silencio que cae en mi mente es como el amor  
 de nuestros cuerpos  
 Siempre está el cuerpo  
 A veces nos distrae es cierto  
 Sin él estaríamos distraídos para siempre  
 Sólo se puede tocar el cuerpo  
 Tocar también es hacer música  
 Hay luces que uno no puede arrancar de los puentes  
 de la memoria  
 Tu pequeña mano morena en mi mano blanca  
 A veces me dan ganas de llorar como un niño hasta  
 entrar en un sueño lleno de bellísimos pezones

### LA INVASION DE LOS MONOS DEL IMPERIO

La población está atacada de una epidemia de náusea  
 por culpa de una invasión de monos  
 Es una variedad nueva de monos que se dice enviada  
 por el espíritu santo para acabar con la rebelión  
 de los ángeles de la liberación  
 Estos monos se cubren con chalecos a prueba de sentimientos  
 humanos  
 Recorren el país en automóviles blindados  
 Sus jefes declaran que están en la cacería de infiltrados  
 en la patria del trabajo y la paz  
 Por donde pasan dejan la paz de los cementerios  
 Estos monos se comen a los niños, cuando encuentran un bebé  
 llegan al orgasmo ritual  
 Violan mujeres mientras pasan electricidad por los testículos  
 de sus esposos y una monita rubia flota en la pantalla  
 con los colores patrios  
 La Gran Madre Mona que tiene una matriz grande como un país  
 llama al niño tonto desde el balcón de la Casa de Gobierno  
 y le regala una bicicleta y cincuenta mil pesos viejos  
 Como el Gran Mono de la Especie llora por cualquier cosa  
 los monos de todas las jerarquías han tomado la mala costumbre



de llorar en público con un ojo mientras que con el otro  
 hacen extraños guiños  
 Hay monos encaramados en los sillones de la casa de gobierno,  
 en las oficinas públicas, las radios, los televisores,  
 en el ejercito, la marina, la aviación, en los sindicatos,  
 los baños públicos, los colectivos, trenes, debajo de las camas,  
 en las iglesias, en la cámara de diputados, en los concejos  
 deliberantes, en los prostíbulos, en las colonias de vacaciones  
 para niños  
 En el Ministerio de Educación está sentado un mono estrábico  
 que lee interminables ensayos sobre la Nueva Educación  
 y repite cada dos minutos:  
 «yo le dije al presidente de los Estados Unidos,  
 el bendito de la cruzada contra  
 los vietnamitas diablos rojos, hay que recuperar la preciosa  
 esencia de la nacionalidad derramada por los demonios  
 de la subversión»  
 Muestra tres papeles: «este es blanco, somos nosotros; éste es  
 negro, son los provocadores del caos; este es rojo, es el poder  
 satánico»  
 Entusiasmados: los Grandes Monos de la Especie  
 entregan cinturones de castidad con los colores  
 patrios a los monos y monas de la Santa Alianza  
 En los techos de las universidades cuelgan los monos guardianes  
 de la cultura de la especie  
 Se refugiaron en los techos cuando la gran rebelión  
 de los estudiantes  
 Cuando les piden que se bajen, responden: «el cielo es nuestro,  
 ningún demonio podrá tentarnos, bajaremos cuando nos llamen  
 de Harvard»  
 Estos monos tienen unos enormes culos rojo y sufren  
 de una diarrea neurótica nauseabunda  
 Los estudiantes dijeron: «echemos a esos monos  
 que menstrúan por el culo»  
 Los gritos que pegaron fueron tan espantosos que llegaron  
 a los oídos de la Gran Madre Mona, que abrió su matriz grande  
 como un país, y los absorbió con lágrimas en los ojos  
 Los estudiantes cubrieron los techos con fotografías  
 de todos los pueblos de la tierra y escribieron frases  
 que hicieron orinar a los poetas y escritores que hacían cola  
 ante la embajada del Imperio del Gran Mono del Norte



para retirar la tarjetas del Tea Party  
 El Gran Mono del Sello del Pacto no pudo terminar la lectura  
 de la cartilla para sindicalistas libres porque los obreros  
 le gritaron que se dejara de romper las bolas con el asunto  
 de festejar las ganancias de los patrones  
 El gran Mono Policía se indignó mucho con los estudiantes  
 y ordenó a sus muchachos meter tiros y bombas:  
 «qué Firme ni Santucho, Nerón es un verdulero;  
 en Fort Davies me curaron de las boludeces de la conciencia»  
 Al principio no dimos mucha importancia a la invasión  
 Cuando desaparecieron varias decenas de muchachos,  
 muchachas, niños y bebés sentimos una extraña inquietud,  
 después miedo,  
 después terror  
 Entonces nos dijimos: «nos unimos y nos armamos para  
 combatirlos  
 o nos devoran»  
 Es importante aclarar nuevamente que estos monos no son  
 comunes  
 Luego de reunir y estudiar científicamente todos los informes  
 llegamos a estas conclusiones:  
 Primero: existe la variedad de monos clásicos o señores monos  
 Tuvieron su máximo esplendor en el Imperio de los Monos  
 Lores y Sires  
 Se los conoce como: gorilas, momios, orejones, gusanos o  
 también monos de la carne, del cobre, del estaño, del café  
 del banano  
 Esta variedad no se resigna a desaparecer o cambiar su modo  
 de vida por el de los monos industriales  
 El Imperio del Gran Mono del Norte los mima  
 izon tan dóciles a sus deseos!  
 Los usa como forros de sus empresas y para controlar  
 a los monos industriales con proyectos propios  
 Esta variedad de monos es demasiado conocida para  
 extendernos en su descripción  
 La nueva variedad de monos la Agencia de Información del Gran  
 Mono del Norte la clasifica como «sewer sweepers»,  
 «Limpiadores de cloacas»  
 Viven en las cloacas de las colonias  
 Cuando los habitantes de estas se rebelan los bañan y  
 visten con brillantes uniformes y les ordenan:



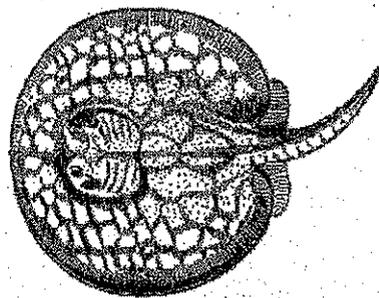
«cúbranse de gloria muchachos»  
 Estos monos nunca sonríen  
 No tienen conciencia  
 Les obsesiona todo lo que brilla.  
 Son increíblemente inseguros  
 Temen al calor humano  
 Persiguen una fantasía fuera de lo humano  
 y baten parches con el cuero de sus víctimas  
 por una grandeza fatua  
 Son los adeptos de los más crueles automatismo de la magia  
 Vestidos de blanco, cruzados de la familia, la tradición  
 y el progreso reciben la confirmación del Gran Mono Marica  
 de Roma  
 Su capacidad de hacer sufrir es enorme  
 Los impulsa un odio homicida contra todo lo que emite calor  
 Su patria es un glaciar engeguedo  
 A los ancianos bobos los emplean para sostener las velas  
 que alumbran un paraíso de idiotas  
 Cuando han cumplido su misión el Gran Mono del Norte  
 los arroja violentamente de vuelta a las cloacas y proclama  
 con su mejor sonrisa la nueva democracia: un mono gorila  
 y un mono industrial entrelazados con un mono reformista

### LA NOCHE DE LOS DIENTES AFILADOS

La noche que murió el General en la casa de los humildes  
 las lágrimas adornaron las imágenes más tristes  
 Las nubes más blancas del año pasaron lentamente  
 por el cielo más azul de julio  
 La luna más clara proyectó las sombras más negras  
 en los umbrales  
 En cien años a la redonda nunca hizo tanto calor en invierno  
 Los brujos cortaron el último pétalo de la margarita y  
 creyeron en el final de la esperanza  
 Los policías homicidas apoyaron sus fusiles  
 en las órbitas de la náusea  
 Los personajes más pintados peinaron amorosamente  
 los bellos muñecos de sus grandes sueños  
 Los tocados por la suerte miraron el cielo en espera  
 de la señal: estaba vacío como sus cabezas



El consejo de los Represores llamó a la adivina  
 y le hizo tirar treinta y tres veces las barajas mágicas  
 El ciego creyó haber oído hablar a su perro  
 La noche que murió el General los enemigos del pueblo  
 lo sentaron sobre el caballo blanco del imperio  
 para que su sombra nos meta miedo y ningún alto jefe recuperó  
 la memoria de sus crímenes contra el pueblo  
 La noche que murió el General, mientras los humildes  
 se hundían en el lago tenebroso de la angustia los señores  
 de América afilaron sus dientes sin pudor  
 La noche que murió el General nadie se acordó de los  
 maravillosos jóvenes que murieron por una tierra sin víctimas,  
 todos esos Ches



**sidney  
 goodman**

**arte**

## LAS ALEGORÍAS DE LA REALIDAD: SIDNEY GOODMAN

Sidney Goodman (Norteamericano, 1936) es uno de los pintores norteamericanos contemporáneos más prominentes. Sus cuadros exploran la forma humana con un estilo forjado en la observación directa, pero sin dejar de lado la imaginación con la que abraza la metáfora y la figuración metafísica. Su nombre se inscribe en esa línea de la nueva figuración realista junto a otros artistas importantes de su generación, como Philip Pearlstein, Alfred Leslie y Alex Katz.

Goodman ha desarrollado un acercamiento a lo alegórico, en una versión contemporánea, sin quedar atado a la alegoría tradicional basada en los textos mitológicos o bíblicos, sino que por el contrario habita en el tema urbano y suburbano moderno. De este modo el mundo visible proporciona el estímulo para las invenciones alusivas de Goodman, los significados a veces contradictorios de la visión se ponen en juego: la observación sirve como el punto de arranque para asaltar el orden de lo visual y, a menudo, la inquietante vida familiar.

Como muchos artistas figurativos contemporáneos, Goodman también exploró inicialmente la pintura abstracta, demostrando un buen dominio del expressionismo abstracto cuando él era un estudiante de arte a mediados de los años 50. Estas lecciones tempranas son evidentes en su paso ocasional por el color y el brushwork, y en su preocupación por las composiciones sólidamente construidas...

Durante los 60 y los 70, sin embargo, la constante obsesión de Go-

odman por la representación de la figura fue minando la alternativa abstracta. Su propia profundidad se hunde en la historia del arte, en la escultura egipcia y griega, en la vieja pintura clásica. De vuelta, apenas haciendo evidente esa gran riqueza, asoma un estilo por debajo de la superficie de los temas. Logra así un trabajo tan contemporáneo como profundamente alimentado por el pasado. Esta fusión le ha dado una gravedad diferencial en una época en que es una virtud y una responsabilidad valorar altamente la novedad, tanto como caer como muchos artistas en las fuentes históricas solamente para parodiar...

El motivo primario de Goodman, entonces, si bien él utiliza las fotografías o la observación directa del mundo como punto de partida, miente al exagerar más bien que confirmar los hechos de la visión. El realismo en arte, en contraste - como un acercamiento más bien que un movimiento histórico específico - se entiende generalmente como registro de los datos de la percepción recogidos del mundo de los fenómenos observables. Por supuesto, no hay una posibilidad moderna de ese realismo ingenuo - en tanto que asume la posibilidad de una fiel representación del mundo visible tal como los relatos antiguos que elogiaban al pintor griego Zeuxis por haber representado las uvas tan convincentemente que los pájaros volaron allí para comerlas. Estamos, no obstante, todavía convencidos de que la transcripción fiel de la información visual nos aproxima más a la verdad. El realismo intenta ocultar su propio proceso de construcción de significado detrás de la esperanza de alcanzar mayor autoridad o «verdad».

Goodman, al contrario, persiste en una naturaleza inventada y provisional de la imagen. Incluso cuando él toma el mundo diario como su tema, lo hace pasar por un proceso debajo del cual sus características se tuerzan, se supriman o se intensifican para expresar algo más que la superficie observable; es decir, algo que implica un plus de sentido en el desplazamiento desde lo reconocible a lo inexplicable o misterioso. La distancia de Goodman con el realismo nos permitiría hasta hablar de una práctica antirrealista, o bien redefinirlo con el término «hiperrealista», con el que se identificaría sin dificultad tan estrechamente por la representación limpia, fotográfica. Pero sin caer en exageraciones, la perspectiva más exacta es considerar a Goodman como un artista figurativo que trabaja de una manera alegórica. La alegoría como modo de la representación visual funciona apenas de manera opuesta al realismo. Algunas de sus estrategias incluyen un flujo narrativo de alusión y elipsis, incorporando referencias a imágenes anteriores y textos, para acentuar su papel como personificación de conceptos. El uso de imágenes con asociaciones múltiples convoca la atención sobre la presencia de las muchas capas del significado y sobre la necesidad de una interpretación. Todos estos medios sirven para frustrar una recepción directa de la imagen, que consumiría el trabajo en la anécdota o en la pura información...

En el cuadro «Figuras en un paisaje», por ejemplo, un hombre y una mujer están sentados a los lados de una niña que monta a horcajadas sobre una gran bola roja del hippity-hopball. Reconocemos al artista aquí

y asumimos correctamente que ésta es su propia familia, aunque claramente no se la ve feliz. Cada figura existe en su propio mundo, alejado de nosotros. Las emociones que las tres encubren impasibles, son no obstante visibles, tan resueltas como si estuvieran proyectadas sobre el ambiente circundante... El cielo y las nubes oscuras que sobrevuelan la cabeza arqueada de la niña crean un excedente, un tono que extiende más lejos toda la intensidad emocional. Al mismo tiempo, hay una serenidad de la imagen en el sentido clásico de la estructura. La mujer, la niña, y las dos bolas se alinean firmemente a un eje, y la línea del horizonte, reforzada por los edificios, presenta un barrido casi ininterrumpido sobre las cabezas de las figuras.

Esta imagen no es ningún ocasional pedazo de vida realista; los elementos ilustrados se alinean tan cuidadosamente en su propia constelación como las estrellas y los planetas. La cotidianeidad de esta escena y la tensión del orden impuesto, así como la expresión dinámica, crean el choque dramático: se respira una erupción inminente de lo que no se dibuja y se sabe adentro.

He ahí cómo Goodman deja liberada a la especulación un cuadro cargado de relaciones familiares....

- Museo de Philadelphia, Curator Juan B. Ravenal, «Sidney Goodman: Pinturas y dibujos, 1959-95» (adaptación y trad. de O.P.)

Fotos dossier de Gregory Crewdson



## Aburrimiento y felicidad

¿el fin de las pasiones?

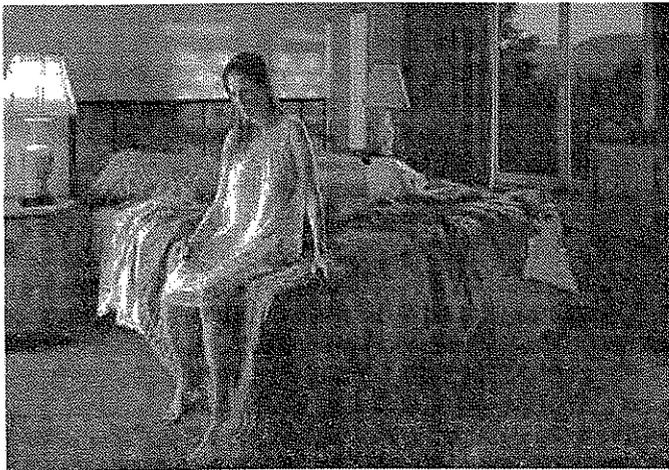
# dossier

*Dossier La Pecera*

## Aburrimiento y felicidad:

¿el fin de las pasiones?

Por Osvaldo Picardo



### 1. Un nuevo régimen de las pasiones

Diez de la noche, día de semana. No tengo televisión por cable, sólo dos canales de aire y he encendido la caja mágica. Un señor famoso, Marcelo Tinelli, rodeado de niños -alguno con deficiencias físicas y todos con madres expectantes-, sonríe y grita en lugar de hablar. No deja de representar una escena de ternura, porque todos hemos pactado que no se trata sino de ganar la batalla por el rating. En el espectáculo del mundo, donde ocurre el espectáculo de la televisión, ocupar el lugar no es sino ocupar la atención de todos.

Este tipo de televisión motiva mi trasnochado afán de lectura y me empuja a levantarme del sillón, es decir, me lleva a la incomodidad de ir a buscar un libro. Ahí, en el «Emilio» de Rousseau, Libro IV, leo algo conocido: «Juzgamos

*Dossier La Pecera*

demasiado sobre la felicidad por sus apariencias; la suponemos donde menos la hay, la buscamos donde no puede estar, pues la alegría es una señal muy equívoca de la dicha. Muchas veces un hombre alegre es un desgraciado que procura confundir a los demás y engañarse a sí mismo. Estas personas tan risueñas, tan despejadas, tan serenas entre una concurrencia, casi todas son tristes y regañonas en su casa, y sus criados pagan la diversión con que han distraído a sus amistades... Un hombre verdaderamente feliz habla poco, ríe menos y concentra, por decirlo así, la felicidad en torno de su corazón. Los juegos estrepitosos, la turbulenta alegría encubren el tedio y los desabrimientos, pero la melancolía es amante de las suaves delicias; a los gustos más dulces los acompañan la ternura y las lágrimas, y hasta el gozo excesivo antes saca llantos que risa...»

En fin, Rousseau me hace olvidar por un momento de Tinelli. Mañana, seguramente, me olvidaré de Rousseau y conviviré con muchos tinellis. Quizás, yo mismo llegue a reproducir su sonrisa, su impostura. O me vuelque por la alternativa de otro estilo desenfadado, el de Pergolini. Porque, en definitiva, no son ellos quienes empujan a reproducir situaciones, gestos, conversaciones y aún sentimientos como la ternura, sino los modelos que estructuran las vidas. En realidad, el carácter cultural simbólico de ciertas imágenes y emociones ha sido forjado en un pasado reciente, con los deshechos arqueológicos de la historia. La década de los noventa, para nosotros, fue sumamente productiva en asimilar y proyectar paradigmas del éxito y la felicidad. Pero no fue una década original, sólo estaba reactualizando imágenes del pasado, en alto grado estructuradas. Tal como nos refiere Remo Bodei, ya en 1840, Tocqueville «fue uno de los primeros en diagnosticar estos síntomas. Su tesis es que los Estados Unidos representan tan sólo la anticipación de una forma de vida destinada a propagarse por todo el planeta, el espejo en el que Europa puede contemplar ya su futuro». No es nada que no sepamos y no por eso deja de arrastrarnos tras de sí. Un nuevo régimen de las pasiones venía a reemplazar lo anterior. Sin embargo lo nuevo se vinculaba a una profunda insatisfacción oscurecida tras un consumismo compulsivo y un confort tecnológico al alcance de la mano. Era la arquitectura emocional de lo que hoy llamamos banalmente «primer mundo».

Mientras uno vive el día a día, en el orden del acontecimiento, se deja entusiasmar con la imagen de ese futuro en el que es posible alguna de las tantas ofertas de lo que llamamos la felicidad, de su satisfacción económica o bien de sus verdades tranquilizadoras. Pero, un día, sentimos flotar en la superficie de las cosas, el aburrimiento y el pánico. Aparece una clase de lucidez triste, melancólica que nos hace padecer el paso y el peso del instante, de la pérdida constante. Hay en eso un extravío que enfrenta al sujeto no sólo a una especial suspensión del deseo -y muchas veces, con una culposa expectativa de castigo-, sino también a un extrañamiento con el mundo y sobre todo del sujeto consigo mismo. De ahí que felicidad y aburrimiento sean los peligrosos andamios de una subjetividad asediada por la frustración y el vacío.

*Dossier La Pecera*

## 2. Aquí habita la felicidad

La red de sentidos que envuelve al aburrimiento alcanza un campo complejísimo que podemos encontrarlo en autores clásicos como Lucrecio, pasando por «el demonio del mediodía» de los anacoretas, siguiendo por los «tibios» de Dante o por el insostenible «reposo total» de Pascal y el «mal del siglo» de los románticos. La intensidad del tedio romántico tan próximo a la desesperación -Byron, Chateaubriand- representan ese sujeto abstraído en su dolor íntimo, que las costumbres y el gusto del público burgués -entre ellos Bovary- adoptó para sus desahogos, para construir una personalidad llena de sí misma, llevada naturalmente a dar demasiada importancia a sus tristezas y a sus alegrías. No era el sujeto de la infelicidad de un Leopardi, que podía afirmar que «el aburrimiento es, en cierto modo, el más sublime de los sentimientos humanos». Esta complejidad de sentidos, alcanza su mayor claridad literaria al llegar al demasiado conocido «spleen» de Baudelaire. Walter Benjamin, como para hacerlo aún más irrestañable, lo asociará en sus notas sobre los pasajes, con el tropo nietzscheano del «eterno retorno» y la idea antecedente del sosías en Blanqui. Tedio, taedium, hastío, fastidio, acidia, ennui, spleen, etc. traspasan el umbral del siglo XIX, avanzan sobre el XX con un Cioran «En la cima de la desesperación» y se instalan frente a un televisor, a comienzos del siglo XXI.

¿Por qué ha sido tan constante esta presencia? ¿Por qué no nos abandona a una felicidad que, como a un Moisés contemporáneo, nos tiene prometida y a la vez, prohibida?

George Steiner tiene un libro, «En el castillo de Barba Azul», en el que se reúne un ciclo de conferencias que dio invitado por la T.S.Eliot Memorial Lecture Foundation. Es un libro inquietante que desmitifica ciertos valores de la cultura analizados por el propio Eliot, y anuncia lo que él llama una *poscultura*. En el primer capítulo, titulado «El gran ennui», Steiner alude a la dificultad de traducir este sentimiento: «*Boredom* no es una traducción apropiada y tampoco lo es *Lamgueile*, salvo quizás en el sentido en que emplea este vocablo Schopenhauer; *nota* se aproxima mucho más...» La misma dificultad se contrapone a la facilidad con que se propagó, conformando una verdadera comunidad temática, donde determinó el ritmo intrínseco de la novela de la burguesía de la segunda mitad del siglo XIX, terminando de edificar la idea de interioridad moderna. Si bien, Steiner considera que el spleen baudelaireano es el que más se aproxima al concepto, retrasaremos un poco su tratamiento, para darle cabida a una asociación más oscura. Es el caso de Emma Bovary que posee las características que han de definir el *ennui*: la obsesión del encierro y el ensimismamiento. Según Flaubert, tal como lo confiesa en su «Correspondencia íntima», la vida no está hecha de una búsqueda constante de felicidad, sino que se constituye de mecanismos imperceptibles con los que se evita el aburrimiento y

el dolor: «No son las grandes desgracias las que crean la desgracia, ni las grandes felicidades las que hacen la felicidad, sino el tejido fino e imperceptible de mil circunstancias banales, de mil detalles tenues que componen toda una vida de paz radiante o de agitación infernal». En su gran novela, construye una poderosa imagen del aburrimiento de la pobre Ema Bovary: una «araña silenciosa, tejía su tela a la sombra de todos los rincones de su corazón». Ema, como después Mallarmé en su poema «Brisa Marina», ha leído todos los libros. Mira caer la lluvia y a la hora de comer siente humear como el vapor de la sopa, el desgano. Su marido, el mediocre Charles, es el objeto del odio que provoca el hastío, así como la ritualidad doméstica la empuja a fantasías y deseos adúlteros: «lo que vivía y lo que imaginaba, sus ansias de placer que se dispersaban, sus proyectos de felicidad que crujían al viento como muertos ramajes, su virtud estéril, sus esperanzas caídas (...) todo lo recogía, todo lo tomaba y con todo calentaba su tristeza». Flaubert pone en relación de continuidad el aburrimiento y la aventura erótica.

No podemos dejar de ver en esto un camino de ida y vuelta a través del cual se marea la subjetividad moderna. Pascal Quignard en «El sexo y el espanto», nos proporciona una perspectiva histórica de la relación entre el *taedium* y la norma sexual de lo «natural», es decir la aparición de una normalidad excluyente. Afirma que «cuando Augusto reorganiza el mundo romano bajo la forma del imperio, el erotismo jubiloso, antropomorfo y preciso de los griegos se transforma en melancolía espantada». De ese espanto derivan nuestras propias pasiones. Una imagen entre las ruinas de Pompeya resume energicamente aquello, la que representa un fascinus (falo) con la leyenda *hic habitat felicitas*, aquí habita la felicidad. Es una estela de piedra, «todas las cabezas asustadas de la Villa de los Misterios (...) convergen hacia el fascinus disimulado bajo el velo en su hornacina». De la concepción romana del amor, parece ser que hemos conservado el *taedium vitae* que sigue al placer, «la detumescencia del universo simbólico que acompaña la detumescencia fálica, la amargura que nace del abrazo y que nunca distingue el deseo del terror ligado a la impotentia súbita, involuntaria, hechizada, demoníaca».

Observamos, aquí, uno de los tantos rincones del laberinto que desnuda la interioridad. No habría desnudez posible sin ella, ni vergüenza alguna de mostrarse desnudos o aburridos. Es cierto que al igual que con la vergüenza con que, por ejemplo, medita Levinas, el aburrimiento nos entrega a una interioridad inasumible, a un estado en que se «apaga» ese otro espacio del yo, superado por su propia pasividad. Ocurre la paradoja que el sujeto queda atrapado en una situación que aún está por darse, es la más pura libertad del desprecio en que podría gritar como Rimbaud: la verdadera vida está ausente.

Y cómo se ha dado esta clase de interioridad que encarcela al sujeto? Estamos ya muy lejos de la creencia homérica de que los sentimientos no forman parte del yo, sino que poseen vida propia. Sólo así era posible el enajenamiento de las pasiones ya que el mundo afectivo que construye la cultura

antigua está habitado de estos dioses poderosos que juegan con los hombres. En algún momento, según el español Marina, estas fuerzas se sentimentalizan, es decir comienzan a construir la intimidad moderna. De hecho, la palabra *sentimiento* no aparece hasta el siglo XVIII con el significado que hoy le conocemos.

El sujeto apenas parece salir de esa interioridad moderna que ha surgido para extraerlo de la exterioridad ajena del mundo. Entre la semejanza con el refugio o la cárcel, el espacio de la intimidad crea lazos pasionales con el «afuera», con la sociedad y la naturaleza. Produce un nuevo régimen de pasiones y emociones con qué sentir el universo.

### 3. La séptima puerta de Barba Azul

Volvamos ahora a Steiner que ha intentado en su libro, llevar a un extremo «la relación entre las estructuras de lo inhumano y la matriz contemporánea de una elevada civilización». En la línea de pensamiento de «El malestar en la cultura» de Freud, Steiner resume en una frase contundente este nuevo régimen de la interioridad: «La adormecida prodigalidad de nuestra convivencia con el horror es una radical derrota humana».

La lectura de los múltiples procesos de frustración, de «acumulado *désœuvrement*», nos dejarían ver «energías que se deterioran y se convierten en rutina a medida que aumenta la entropía». Y un poco antes, había explicado que «los ideales románticos de amor, especialmente el acento puesto en el incesto, dramatizan la creencia de que el extremismo sexual, el cultivo de lo patológico puede restaurar la existencia personal a la plenitud de la realidad y negar de algún modo el grisáceo mundo de la clase media. Es lícito ver en el tema byroniano de la condenación por el amor prohibido y en el *Liebestad* wagneriano sustitutivos de aquellos perdidos peligros de la acción revolucionaria».

Y más adelante: «el empleo que hace Baudelaire de la voz spleen es el que más se aproxima al concepto: spleen expresa la combinación, la simultaneidad de un exasperado, vago esperar -pero ¿esperar qué?- y de un grisáceo desfallecimiento». Una vez terminadas las grandes guerras napoleónicas - «la apasionada aventura del espíritu desencadenada por los acontecimientos de 1789 y sostenida a un ritmo fantástico hasta 1815»-, el hombre enfrenta la uniformidad de la burguesía y ese «sentimiento de inexpresable malestar» del que habla Alfred de Musset, en *La confesión de un hijo del siglo*.

La distensión, la incapacidad para una nueva renovación tras las guerras europeas y la euforia primera de los avances de la Revolución Industrial, es según Steiner, el origen de un *ennui* propio de la nueva edad: «Para muchos que experimentaron personalmente el cambio, aquel aflojamiento de la tensión y aquel correr el telón sobre la mañana que apuntaba fueron profundamente decepcionantes. En aquellos años posteriores a Waterloo es donde debemos buscar las raíces del gran *ennui* que ya en época tan temprana como 1819

Schopenhauer definía como la enfermedad corrosiva de la nueva edad».

Una de las partes del libro más hermosa es el análisis de donde toma el autor el título, *El Castillo de Barba Azul* y que es la ópera de Bartók.

Al final de la obra, Judith pide a Barba Azul que abra la última puerta, mientras un movimiento de arcos ascendentes y descendentes de la orquesta «que nos hace contener el aliento», acompaña sus palabras. Con esta figura musical y «tocante a una teoría de la cultura, parece que nos encontramos en el punto en que está Judith de Bartók cuando pide que se abra la última puerta que da a la noche».

Detrás de esa puerta, donde el exterior más oscuro nos acecha, ¿qué nos queda del interior en que nos hemos encerrado?

Felicidad o aburrimiento: dos de las máscaras de una cultura que no termina de hacerse.

Y la otra pregunta: ¿qué revolución es hoy posible?



## ANTOLOGÍA

*Selecc. de O. Picardo*

### G. Flaubert MADAME BOVARY

Empezaba a mirar todo alrededor, para ver si había cambiado algo desde la última vez que había venido. Encontraba en sus mismos sitios las digitales y los alhelies, los ramos de ortigas alrededor de las grandes piedras y las capas de líquen a lo largo de las tres ventanas, cuyos postigos siempre cerrados se iban cayendo de podredumbre sobre sus barrotes de hierro oxidado. Su pensamiento, sin objetivo al principio, vagaba al azar, como su perrita, que daba vueltas por el campo, ladraba detrás de las mariposas amarillas, cazaba las musarañas o

mordisqueaba las amapolas a orillas de un trigal. Luego sus ideas se fijaban poco a poco, y, sentada sobre el césped, que hurgaba a golpecitos con la contera de su sombrilla, se repetía:

—¡Dios mío!, ¿por qué me habré casado?

En la ciudad, con el ruido de las calles, el murmullo de los teatros y las luces del baile, llevaban unas vidas en las que el corazón se dilata y se despiertan los sentidos. Pero su vida era fría como un desván cuya ventana da al norte, y el aburrimiento, araña silenciosa, tejía su tela en la sombra en todos los rincones de su corazón. Recordaba los días de reparto de premios, en que subía al estrado para ir a recoger sus pequeñas coronas. Con su pelo trenzado, su vestido blanco y sus zapatitos de «prunelle» escotados, tenía un aire simpático, y los señores, cuando regresaba a su puesto, se inclinaban para felicitarla; el patio estaba lleno de calesas, le decían adiós por las portezuelas, el profesor de música pasaba saludando con su caja de violín. ¡Qué lejos estaba todo aquello! ¡Qué lejos estaba!

*Trad. Germán Palacios*

## Charles Baudelaire LA FANFARLO

(...) Nos hemos dedicado de tal manera a sofisticar nuestro corazón, hemos abusado tanto del microscopio para estudiar las repugnantes excrecencias y las vergonzosas verrugas de que está cubierto, y que agrandamos a voluntad, que es imposible que hablemos la lengua de los demás hombres. Ellos viven para vivir, y nosotros, ay de mí, vivimos para saber. En eso reside todo el misterio. La edad cambia sólo la voz, y hace caer solamente los dientes y los cabellos; nosotros hemos alterado el acento de la naturaleza, hemos extirpado uno a uno los virginales pudores que erizaban nuestro fuero íntimo de hombres decentes. Hemos hecho psicología, como los locos, que aumentan su locura esforzándose por comprenderla. Los años sólo invalidan los miembros, y nosotros hemos deformado las pasiones. Desdichados, tres veces desdichados los padres achacosos que nos hicieron raquíuticos y sin suerte, i predestinados como estamos a no engendrar más que hijos muertos!

—¡Más Cornejas! —contestó ella—; ¡vamos, deme el brazo y admiremos esas pobres flores a quienes hace tan felices la primavera!

En vez de admirar las flores, Samuel Cramer, que había caído en trance de elocuencia, comenzó a poner en prosa y a declamar algunas malas estrofas compuestas en su primer estilo. La dama lo dejaba hacer.

—¡Qué diferencia y cuán poco subsiste del mismo hombre, excepto el recuerdo! Pero el recuerdo no es más que un nuevo sufrimiento. ¡Hermoso tiempo aquel en que la mañana no despertaba jamás nuestras rodillas entume-

*Dossier La Pecera*

cidas o quebrantadas por la fatiga de los sueños, en que nuestros ojos claros reían a la naturaleza entera, en que nuestra alma no razonaba sino que vivía y gozaba; en que nuestros suspiros se exhalaban dulcemente, sin ruido y sin orgullo! ¡Cuántas veces, en los ocios de la imaginación, he vuelto a ver alguna de esas hermosas veladas otoñales, en las que las jóvenes almas hacen progresos comparables a los de esos árboles que crecen varios codos con la velocidad del rayo! Entonces veo, siento, entiendo; la luna despierta las grandes mariposas; el viento cálido abre las damas-de-noche y se adormece el agua de los vastos estanques. Oiga usted con el alma los vales súbitos de un piano misterioso. Los perfumes de la tormenta entran por las ventanas; es la hora en que los jardines están llenos de vestiduras rosadas y blancas que no temen mojarse. ¡Los matorrales complacientes enganchan las fugitivas faldas, los cabellos castaños y los bucles rubios se mezclan en torbellino! ¿Se acuerda usted aún, señora, de los enormes almares de heno, por los que se bajaba tan rápidamente, de la vieja nodriza, tan lenta para perseguirla, y de la campana tan pronta a llamarla bajo la mirada de su tía, en el gran comedor?

La señora de Cosmelly interrumpió a Samuel con un suspiro, quiso abrir la boca, para rogarle sin duda que se detuviera, pero él había retomado ya la palabra.

—Lo más desolador —dijo— es que todo amor tiene siempre mal fin, tanto más malo, cuanto más divino, más alado fuera en sus comienzos. No hay sueño, por ideal que sea, al que no se vuelva a encontrar con un rorro glotón colgado del pecho; no hay retiro, no hay casita tan deliciosa o ignorada como para que no venga a abatirla el azadón. Y por lo menos esta destrucción es sólo material: pero hay otra, más implacable y más secreta, que ataca las cosas invisibles. Figúrese usted que en el momento en que se apoya en el ser de su elección para decirle: «¡Volemos juntos a buscar el fondo del cielo!», una voz implacable y seria se insinúa en su oído para decirle que nuestras pasiones son mendaces, que nuestra miopía nos hace ver hermosos los rostros y nuestra ignorancia bellas las almas, y que llega fatalmente un día en que, para la mirada más clarividente, el ídolo no es ya más que un objeto, no de odio, ¡sino de desprecio y de estupor!

—Por favor, señor —dijo la señora de Cosmelly.

Evidentemente, estaba emocionada; Samuel advirtió que había puesto el dedo en una antigua llaga y siguió insistiendo con crueldad.

—Señora —dijo—, los padecimientos saludables del recuerdo tienen sus encantos, y en esa embriaguez del dolor se encuentra a veces un alivio. Ante esa fúnebre advertencia, todas las almas leales exclamarán: «Señor, sácame de aquí con mi sueño intacto y puro; quiero devolver a la naturaleza mi pasión con toda su virginidad, y ostentar en otro mundo mi intocada corona.» Por lo demás, los resultados de la desilusión son terribles. Los hijos enfermizos, engendrados por el amor agonizante, son el triste libertinaje y la odiosa impotencia; el libertinaje del espíritu, la impotencia del corazón, que hacen que el uno

*Dossier La Pecera*

viva sólo por curiosidad y que el otro sucumba de cansancio cada día. Todos nos parecemos más o menos a un viajero que hubiera recorrido un vastísimo país y contemplara, cada tarde el sol, que antes doraba soberbiamente los gratos detalles de la ruta, ponerse en un monótono horizonte. El viajero se sienta con resignación, en sucias colinas, cubiertas de desconocidos residuos, y dice a los aromas de los brezos que es inútil que asciendan hacia un vacío; a las raras y miserables semillas, que es inútil que germinen en un suelo agostado; a los pájaros, que creen que alguien bendice sus enlaces, que yerran al construir sus nidos en una comarca azotada por fríos y violentos huracanes. Y vuelve a emprender tristemente su ruta hacia un desierto que sabe semejante al que acaba de recorrer, escoltado por el pálido fantasma que se llama Razón, que ilumina la aridez de su camino con una pálida linterna y que para aplacar la renaciente sed de pasión que de cuando en cuando lo domina, le escancia el veneno del hastío.

*Trad de Nydia Lamarque*

## Alberto Moravia EL ABURRIMIENTO

El mismo día, después de almorzar en un pequeño restaurante de la vía Margutta, volví al taller y me encontré con un paquete y una esquila de mi madre. En la esquila me daba mi madre una lección de buena educación: «Otra vez no te escapes; pasa por lo menos a saludarme»; en el paquete encontré la chaqueta del smoking y el pantalón claro que la buena Rita había lavado y planchado. Lo tiré todo al suelo, me eché en el diván y encendí un cigarrillo. Como de costumbre, sufría de una sensación atroz de aburrimiento, y me parecía raro que los otros no advirtieran que me aburría; es decir, no advertieran que, para mí, ellos y el mundo entero no existían realmente, y, al igual que mi madre, siguieran comportándose conmigo como si yo no estuviera aburrido. Mientras fumaba, empecé poco a poco a reflexionar sobre mi situación, que evidentemente empeoraba un poco más cada día; y al fin me pregunté qué cosa me quedaba por hacer, ahora que renunciaba a la pintura y sin embargo no tenía el valor de aceptar el dinero de mi madre. Me percataba de que no podía esperar una acción que provocara algún cambio verdaderamente sustancial; pero que, después de todo, podía hacer lo que hacen muchos cuando se encuentran en una situación imposible: aceptarla y adaptarme a ella. En el fondo, pensé, yo era como el descendiente de una familia noble y decaída que se obstinase en seguir viviendo con la fastuosidad de sus antepasados. El día que

acepta la situación que antes le parecía imposible, y en cambio es la situación normal para una cantidad innumerable de personas, cesa de sufrir y advierte que todo lo que a cierto nivel le parecía intolerable, ya no lo es a un nivel más bajo. En realidad, lo que más me hacía sufrir no era el aburrimiento, sino la idea de que pudiese o debiese no aburrirme. Es decir, yo también pertenecía a una familia muy noble y muy antigua que, en el pasado, no se había aburrido, es decir, que siempre había tenido relaciones directas y concretas con la realidad. Yo debía olvidar a esta familia y aceptar definitivamente la condición en que me encontraba. ¿Pero era posible vivir sumido en el aburrimiento, es decir, vivir sin ninguna relación con algo real, y no sufrir? Éste era todo el problema.

*Trad. Atilio Dabini*

## G. Leopardi A SÍ MISMO

Descansarás ahora para siempre,  
cansado corazón. Murió el engaño  
que eterno imaginé. Murió. Comprendo,  
no sólo la esperanza  
sino el mismo anhelo  
de engañarte está muerto.  
Descansa para siempre. Demasiado  
latiste. Tu inquietud  
nada vale, la tierra  
no merece tu afán. Angustia y tedio  
es la vida, nada más; barro el mundo.  
Apacíguate ya. No, desespera  
otra vez, que el destino  
no nos dio más que muerte. Ya, desprecia  
a la naturaleza, y al horrible  
poder que, oculto, en nuestro daño reina,  
y a la infinita vanidad de todo.

*Trad Ricardo Herrera*

## G. de Nerval EL PUNTO NEGRO

El que ha mirado fijamente al sol, cree ver volar obstinadamente, ante sus ojos, y en torno suyo, en el aire, una marcha lívida. Así yo, joven aún y más audaz, me atreví a contemplar la gloria un instante; y un punto negro quedó en mi ávida mirada. Mezclado en todo, como una señal de duelo, donde quiera que mis ojos se fijen, allí se posa la mancha negra. Siempre, siempre, interpuesta entre la felicidad y yo. ¡Sólo el águila, desdichados de nosotros, contempla impunemente el sol y la gloria!

*Trad. de Emilia Pardo Bazán*

## Mallarmé BRISA MARINA

Leí todos los libros y es, ¡ay!, la carne triste.  
ihuir, huir muy lejos! Ebrias aves se alejan  
entre el cielo y la espuma. Nada de lo que existe,  
ni los viejos jardines que los ojos reflejan,  
ni la madre que, amante, da leche a su criatura,  
ni la luz que en la noche mi lámpara difunde  
sobre el papel en blanco que defiende su albura  
retendrá al corazón que ya en el mar se hunde.  
¡Yo partiré! ¡Oh, nave, tu velamen despliega  
y leva al fin las anclas hacia incógnitos cielos!  
Un tedio, desolado por la esperanza ciega,

*Dossier La Pecera*

confía en el supremo adiós de los pañuelos.  
Y tal vez, son tus mástiles de los que el viento lanza  
sobre perdidos náufragos que no encuentran maderos,  
sin mástiles, sin mástiles, ni islote en lontananza...  
Corazón, oye cómo cantan los marineros!

*Versión de Andrés Holguín*

## José Asunción Silva EL MAL DEL SIGLO

El paciente:  
Doctor, un desaliento de la vida  
que en lo íntimo de mí se arraiga y nace,  
el mal del siglo... el mismo mal de Werther,  
de Rolla, de Manfredo y de Leopardi.  
Un cansancio de todo, un absoluto  
desprecio por lo humano... un incesante  
renegar de lo vil de la existencia  
digno de mi maestro Schopenhauer;  
un malestar profundo que se aumenta  
con todas las torturas del análisis...

El médico:  
-Eso es cuestión de régimen: camine  
de mañanita; duerma largo; báñese;  
beba bien; coma bien; cuídese mucho:  
¡Lo que usted tiene es hambre...!

*Dossier La Pecera*

## Kostas Karyotakis PRÉVEZA

Muerte son esos grajos golpeándose  
contra los negros muros y el tejado  
y las mujeres haciendo el amor  
como quien despelleja una cebolla.

Muerte son las sucias calles, triviales  
con sus ilustres y brillantes nombres,  
el olivar, el circundante mar y aun el sol,  
muerte entre todas las muertes.

Muerte es el inspector cuando controla  
si el peso de la porción es exacto,  
muerte los jacintos en el balcón  
y el maestro de escuela leyendo un diario.

Base, Guardia, Regimiento de Préveza.  
El domingo escucharemos la banda.  
Abrí una cuenta de ahorro en el banco,  
primer depósito: cuarenta dracmas.

Caminando despacio por el muelle  
¿existo? dices y después .ino existo!.  
El barco arriba, con bandera en el tope  
Quizá hoy llega el señor subprefecto.

Si por lo menos uno, entre estas gentes,  
solamente uno, muriera de náuseas.  
En silencio, tristes y circunspectos  
nos divertiríamos en el entierro.

*Trad de Nina Anghelidis y Carlos Spinedi*

*Dossier La Pecera*

## Rafael Alberti EL ABURRIMIENTO.

*Poema escénico*

Me aburro.  
Me aburro.  
Me aburro.  
¡Cómo en Roma me aburro!  
Más que nunca me aburro.  
Estoy muy aburrido.  
¡Qué aburrido estoy!  
Quiero decir de todas las maneras  
lo aburrido que estoy.  
Todos ven en mi cara mi gran aburrimiento.

Innegable, señor.  
Es indisimulable.  
¿Está usted aburrido?  
Me parece que está usted aburrido.  
Dígame, ¿adónde va tan aburrido?  
¿Que usted va a las iglesias con ese aburrimiento?  
No es posible, señor; que vaya a las iglesias  
con ese aburrimiento.  
¿Que a los museos -dice- siendo tan aburrido?  
¿Quién no siente en mi andar lo aburrido que estoy?  
¡Qué aire de aburrimiento!  
A la legua se ve su gran aburrimiento.  
Mi gran aburrimiento.  
Lo aburrido que estoy.  
Y sin embargo... ¡Oooh!  
He pisado una caca...  
Acabo de pisar -¡Santo Dios!- una caca...  
Dicen que trae suerte el pisar una caca...  
Que trae mucha suerte el pisar una caca...  
¿Suerte, señores, suerte?

*Dossier La Pecera*

¿La suerte... la... la suerte?

Estoy pegado al suelo.

No puedo caminar.

Ahora sí que ya nunca volveré a caminar.

Me aburro, ay, me aburro.

Más que nunca me aburro.

Muero de aburrimento.

No hablo más...

Me morí.

## Fernando Pessoa NO, NO ES CANSANCIO

No, no es cansancio...

Es una cantidad de desilusión

Que se me entraña en la especie del pensar,

Es un domingo al revés

del sentimiento,

una vacación pasada en el abismo.

No, cansancio no es...

Es que yo esté existiendo

Y también el mundo,

Con todo lo que contiene,

Con todo lo que en él se desdobla

Y que es por fin lo mismo variado en copias iguales.

No. Cansancio, ¿por qué?

Es una sensación abstracta

De la vida concreta

- algo así como un grito

por dar,

algo así como una angustia

por sufrir,

por sufrir completamente o por sufrir como...

Sí: o por sufrir como...

Eso mismo: como...

¿Como qué?

Si lo supiera, no habría en mí este falso cansancio.

(Ay ciegos que cantáis en la calle,

¡qué formidable realejo

es la guitarra de uno, la bandurria de otro y la voz de ella!)

Porque oigo, veo.

Lo confieso: es cansancio.

*Trad.: Adolfo Montejo Navas*

## Pablo de Rokha SOY EL HOMBRE CASADO

Soy el hombre casado, soy el hombre casado que inventó el matrimonio;

varón antiguo y egregio, ceñido de catástrofes, lúgubre; hace mil, mil años hace que no duermo cuidando los chiquillos y las estrellas desveladas;

por eso arrastro mis carnes peludas de sueño encima del país gutural de las chimeneas de ópalo.

Dromedario, polvoroso dromedario, gran animal andariego y amarillo de verdades crepusculares, voy trotando con mi montura de amores tristes...

Alta y ancha rebota la vida tremenda

sobre mi enorme lomo de toro ;

el pájaro con tongo de lo cotidiano se sonríe de mis guitarras tentaculares y absortas;

acostumbrado a criar hijos y cantos en la montaña, degüello los sarcasmos del ave terrible con mis cuchillos inexistentes,

y continúo mis grandes estatuas de llanto;

los pueblos futuros aplauden la vieja chaqueta de verdugo de mis tonadas.

Comparo mi corazón al preceptor de la escuela del barrio, y papiroteo en las tumbas usadas

la canción oscura de aquel que tiene deberes y obligaciones con

lo infinito.  
 Además van, a orillas mías, los difuntos precipitados de ahora y sus andróginos en aceite ;  
 los domino con la mirada muerta de mi corbata,  
 y mi actitud continúa encendiendo las lámparas despavoridas.  
 Cuando los perros mojados del invierno aúllan, desde la otra vida,  
 y, desde la otra vida, gotean las aguas,  
 yo estoy comiendo charqui asado en carbones rumorosos,  
 los vinos maduros cantan en mis bodegas espirituales ;  
 sueña la pequeña Winétt, acurrucada en su finura triste y herida,  
 ríen los niños y las brasas alabando la alegría del fuego,  
 y todos nos sentimos millonarios de felicidad, poderosos de felicidad,  
 contentas de la buena pobreza,  
 y tranquilos,  
 seguros de la buena pobreza y la buena tristeza que nos torna humildes y emancipados,  
 ...entonces, cuando los perros mojados del invierno aúllan, desde la otra vida...  
 -Bueno es que el hombre aguante, le digo-,  
 así le digo al esqueleto cuando se me anda quedando atrás,  
 refunfuñando,  
 y le pego un puntapié en las costillas.  
 Frecuentemente voy a comprar avellanas o aceitunas al cementerio,  
 voy con todos los mocosos, bien alegre,  
 como un fabricante de enfermedades que se hiciese vendedor de rosas;  
 a veces encuentro a la muerte meando detrás de la esquina,  
 o a una estrella virgen con todos los pechos desnudos.  
 Mis dolores cuarteladas  
 tienen un ardor tropical de orangutanes; poeta del Occidente,  
 tengo los nervios mugrientos de fábricas y de máquinas,  
 las dactilógrafas de la actividad me desparraman la cara trizada

de abatimiento,  
 y las ciudades enloquecieron mi tristeza  
 con la figura trepidante y estridente del automóvil:  
 civiles y municipales,  
 mis pantalones continuán la raya quebrada del siglo;  
 semejante a una inmensa oficina de notario,  
 poblada de aburrimiento,  
 la tinaja ciega de la voluntad llena de moscas.  
 Un muerto errante llora debajo de mis canciones deshabitadas.  
 Y un pájaro de pólvora  
 canta en mis manos tremendas y honorables, lo mismo que el permanganato,  
 la vieja tonada de la gallina de los huevos azules.

## Gonzalo Rojas NATURALEZA DEL FASTIDIO

Ni el pan de la razón ni el pan de locura  
 ni el pensamiento sólido ni el pensamiento líquido  
 saben tanto del hombre como el cráneo nublado  
 por el aburrimiento.

Es un vapor que emana de toda la tristeza  
 depositada adentro como una nebulosa,  
 poblada por los blancos microbios de la muerte  
 como el gas de la asfixia.

Sale a la calle a ver la sombra de su amada,  
 y sólo ve zapatos por todos los paseos,  
 rostros picados por la peste, arrugas:  
 un mundo envejecido.

Sólo se ve a sí mismo fuerte y libre  
 con su dura corteza de fanático,

asistiendo a la muerte de los otros,  
al paso real del tiempo.

Pasan enamorados deseándose eternos,  
banqueros llenos del hambre del pobre,  
mujeres con las llagas bajo el lujo.  
Pasan los infelices.

Ricos, menesterosos, asesinos,  
ladrones, pervertidos, todos pasan  
con la seguridad de vivir siempre  
pasando a mejor vida.

Se oyen los juramentos del amor. El galán  
que dice: «Yo me muero por ti», debe matarse,  
debe dejar en orden la ropa blanca y negra  
que ha de ponerse al irse.

Pero no esté jurando como un perro a la luna.  
Todo ha de hacerse ahora que el tiempo está pasando.  
Ahora que hay un poco de sol bajo las venas.  
Todo ha de hacerse ahora.

El vidente que guarda la muerte en sus pupilas,  
todo lo ve más claro bajo el aburrimiento.  
Por eso ve detrás de los rostros la nada,  
como si fuera un adivino.

Si los huesos terminan en trigo o en carbón,  
el pensamiento en cambio se nutre del hastío.  
La carrera es difícil. Corramos hasta el fin  
para saber qué pasa.

## Adrienne Rich AN ATLAS OF THE DIFFICULT WORLD

XIII (*dedicatorias*)

Sé que estás leyendo este poema  
tarde, antes de dejar tu oficina  
de la única lámpara amarillo intenso y la ventana que se va  
oscureciendo  
en la lasitud de un edificio fundido al silencio  
mucho después de la hora pico. Sé que estás leyendo este poema  
parada en una librería lejos del océano  
en un día gris del principio de la primavera, débiles copos  
arrastrados  
por los enormes espacios de las planicies a tu alrededor.  
Sé que estás leyendo este poema  
en una habitación donde demasiado ha sucedido como para que  
lo soportes  
donde las sábanas se enroscan estancadas en la cama  
y la valija abierta habla de huida  
pero todavía no podés irte. Sé que estás leyendo este poema  
mientras el subterráneo pierde velocidad y antes de subir  
corriendo las escaleras  
hacia una nueva clase de amor  
que tu vida nunca permitió.  
Sé que estás leyendo este poema a la luz  
de la pantalla del televisor donde imágenes sin sonido se  
sacuden y deslizan  
mientras esperás el noticiero de la intifada.  
Sé que estás leyendo este poema en una sala de espera  
de ojos encontrados y que no se encuentran, de identidad con  
extraños.  
Sé que estás leyendo este poema con luz fluorescente  
en el aburrimiento y la fatiga de jóvenes contados,

que se descuentan a sí mismos, a una edad demasiado temprana.  
 Sé que estás leyendo este poema con tu vista debilitada, los  
 gruesos lentes agrandando estas letras más allá de todo  
 significado y sin embargo seguís leyendo  
 porque hasta el alfabeto es precioso.  
 Sé que estás leyendo este poema caminando por la cocina  
 calentando leche, un bebé llorando sobre tu hombro, un libro en  
 tu mano  
 porque la vida es corta y vos también tenés sed.  
 Sé que estás leyendo este poema que no está en tu idioma  
 adivinando algunas palabras mientras otras te hacen seguir  
 leyendo  
 y quiero saber cuáles son esas palabras.  
 Sé que estás leyendo este poema escuchando, desgarrada entre la  
 amargura y la esperanza  
 volviendo una vez más a la tarea que no podés rehuir.  
 Sé que estás leyendo este poema porque ya no queda otra cosa  
 que leer ahí donde aterrizaste, desnuda como estás.

*Trad. G. Adelstein*

## Paul Auster NECROLÓGICA EN TIEMPO PRESENTE

Todo le es una misma  
 cosa: donde comienza

y donde acaba. El blanco de su ojo  
 es el blanco del huevo: y él dice:  
 leche de pájaro, esperma

*Dossier La Pecera*

que cuelga y se desliza  
 de su palabra. Pues el ojo  
 es evanescente, se agarra  
 a lo que aquí y allí y en cualquier lugar es

cualquier cosa. No memoriza  
 nada. No anota

nada. Se abstiene  
 del corazón

de cuanto vive. Espera.

Y si comienza, acabará,  
 como si su ojo  
 se hubiera abierto en boca

de un pájaro, como si nunca hubiera  
 empezado

a estar en ningún sitio. Habla, sí,  
 desde distancias  
 ya no menos lejanas que éstas.

*Trad. Jordi Doce*

## Iggy Pop ESTOY ABURRIDO

Estoy aburrido  
 Soy el presidente de los aburridos,  
 soy un largo monólogo  
 vivo como un perro.  
 Estoy aburrido

*Dossier La Pecera*

Me aburro a mí mismo hasta dormirme por las noches  
 Me aburro a mí mismo en plena luz del día porque  
 Estoy aburrido  
 Tan sólo otro pesado falso  
 Soy libre de aburrir a mis amigos caros  
 y gastar mi dinero hasta el fin porque  
 Estoy aburrido  
 Soy el presidente de los aburridos  
 Estoy enfermo  
 Estoy enfermo de todos mis ataques  
 Estoy enfermo de todos los chabones  
 Estoy enfermo de todos los estúpidos  
 Estoy aburrido  
 Me aburro a mí mismo hasta dormirme por la noche  
 Me aburro a mí mismo en plena luz del día porque

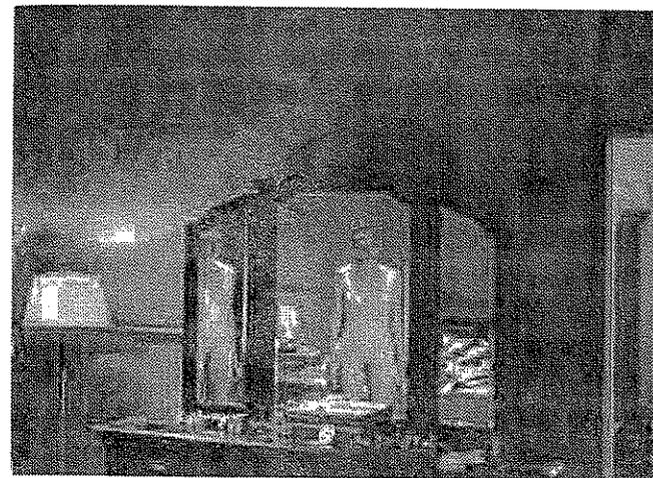
Estoy aburrido  
 Estoy aburrido  
 Tan sólo otro sucio aburrimiento  
 Todo bien, muñeca  
 Vení y aburrime  
 [...]  
 Estoy enfermo  
 Estoy enfermo cuando me voy a dormir por las noches  
 Estoy enfermo en plena luz del día porque  
 Estoy aburrido  
 Estoy aburrido

Soy el presidente de los...  
 ¡ABURRIDOS!

*versión Fernando Scelzo*

## TEDIO, INSIGNIFICANCIA, IMAGINACIÓN

*Yago Franco*



### El tedio, sus caminos y el Otro

Hay muchos, demasiados caminos para llegar al tedio. Los hay en la niñez, adolescencia, juventud, madurez, vejez... ¿Puede pensarse como un mal generalizado de la época?. Hay que resaltar que cada época tiene sus propias formas para el tedio. Cada clase social también. Pero seguramente el tedio no es el mismo en cada una de ellas. Trataremos en estas líneas de ver las formas y el lugar que este tiene en nuestros días.

Los distintos nombres del tedio (abulia, aburrimiento, apatía, desgana, desinterés, inacción, indiferencia, pasividad, hastío...) son estados del alma que acompañan no solo ciertos padecimientos psicopatológicos -especialmente a la depresión- sino que son estados habituales en la actualidad de nuestra cultura: una suerte de humor que late *en* y *entre* los sujetos. *Es allí entonces, en la actualidad de nuestra cultura donde podemos apreciar uno de los caminos*

que llevan al tedio. Un camino que se bifurca a su vez, en muchos senderos.

*Cada sociedad crea su Otro.* Es decir, un discurso colectivo y anónimo, depósito de las ilusiones, modelos, moral, anhelos, objetos de disfrute, modos de satisfacción, ordenamiento sexual, ordenamiento social (clases), modos de las prohibiciones, reacción frente a sus transgresiones, etc. *El Otro baña a los sujetos, los habita inclusive y sobre todo desde su inconsciente, produciendo determinada subjetividad de época.*

¿Qué diferencia al Otro actual del que habitó en occidente hasta mediados de los '70? Las sociedades capitalistas han instituido diferentes modos de la subjetividad en sus diferentes períodos históricos: durante el siglo XX podemos hallar una subjetividad que es la descrita por Freud — que veremos líneas abajo —. Esta está presente, con algunas modificaciones, hasta mediados de los '70. Pero ya a partir de principios de los '60 aparece acompañada de otra subjetividad, con la que antagoniza.

Quien haya vivido esas décadas, difícilmente pueda decir que fueron tiempos ligados al tedio, a la apatía, la abulia, etc. Época de movimientos sociales, artísticos, intelectuales y políticos, violentos y también creadores. Las décadas del '60 y parte de la de los '70, mostraron los últimos movimientos globalizados claramente alineados con la idea de crear otro tipo de sociedad, tomando como eje los ideales de la modernidad. Sabemos del destino que tuvo ese intento, del que necesariamente estuvo a cargo y al mismo tiempo produjo una subjetividad identificada con la significación de autonomía. *Eran épocas de otras globalizaciones.* También comenzará a globalizarse un *individuo privatizado* y conformista (C. Castoriadis), ligado al confort, al consumo, al abandono de los asuntos políticos/públicos.

## Globalización e insignificancia

Se habla a la ligera del mundo globalizado actual. En realidad se ha globalizado de un modo más sofisticado el movimiento del capital, y junto a éste la pobreza, la exclusión, el culto del consumo, la acumulación, la aceleración de la temporalidad, la depredación del medio ambiente, la fragmentación de la experiencia cotidiana, la deshistorización, etc. Una enorme masa de excluidos se ha globalizado, protagonizando dramáticamente un proceso regresivo de la historia: *ya no se trata de transformar el mundo, sino de ingresar al mismo, de ser — tal como lo dijera un dirigente trotskista hace un par de años en nuestro medio — por lo menos explotados.* Las conquistas adquiridas que parecían exigüas en las décadas ya mencionadas, hoy parecen pertenecer a una cierta utopía. Las luchas de los jóvenes en Francia en estos días, o la de nuestros piqueteros, dan testimonio de ello.

Muchas cosas producen tedio en la sociedad actual. El hambre produce tedio: apatía, abulia, pasividad; genera una subjetividad que, o se subleva/se autoorganiza, o cae en un autofagocitamiento. Por otro lado, la hiperactividad,

la hiperkinesis actual de las clases medias y burguesas con la aceleración de la temporalidad que le corresponde, conduce a un repliegue, a apatía por agotamiento, por exceso de consumo, actividad e información, que se convierten en algo im procesable. También produce tedio la ausencia de proyecto colectivo, en una sociedad sin más miras que el consumo, o el ver con desesperación que el mismo se hace inaccesible. Conduce al tedio en adolescentes y jóvenes la abulia de docentes que ya no entienden cuál es el sentido de su función. Lo propio ocurre ante la visión de madres y padres tomados ellos también en la insignificancia y en la crisis de sentido de su función. *Porque el tedio, diremos, es uno de los nombres de la insignificancia.*

## Del sujeto trágico al sujeto depresivo

Luego de mediados de la década del setenta — marcada para nosotros por la mortífera presencia del Terrorismo de Estado — se inicia una suerte de tobogán para la subjetividad, atenazada entre el terror y la entronización de la economía de mercado. El resultado se llama *avance de la insignificancia*, o sea, la pérdida de significación y de orientación tanto para los sujetos como para la sociedad<sup>1</sup>. Adviene la banalidad de la sociedad que entroniza al consumo, la acumulación, el disfrute, etc. como valores centrales. *Así es como la subjetividad es arrojada al cesto de la insignificancia.*

El *hombre trágico* es sucedido por el *hombre depresivo*. Para Elizabeth Roudinesco: «La concepción freudiana de un sujeto del inconsciente, consciente de su libertad pero atormentado por el sexo, la muerte y lo prohibido; se sustituyó por la concepción más psicológica de un individuo depresivo que huye de su inconsciente y que está preocupado por suprimir en él la presencia de cualquier conflicto»<sup>2</sup>. Esta sustitución, agregado, tiene profundas consecuencias. Porque el movimiento de Freud de develamiento de los materiales que habitan en la psique, implicó al mismo tiempo el cuestionamiento de instituciones de su época: la sexualidad pasa a primer plano, conjuntamente con el complejo edípico con sus tendencias incestuosas y parricidas, en un movimiento de cuestionamiento del orden patriarcal. El surgimiento del psicoanálisis produjo una conmoción en la subjetividad de época, formando parte del movimiento de institución de una nueva. Pero, sobre todo, implicó la posibilidad de reflexión sobre los productos de la psique misma, sus pasiones, sus deseos, sus fantasmas. *Hablar de un sujeto trágico, implica considerar un sujeto que acepta las tendencias antagónicas que habitan en él, más allá de su consciencia, y sin resolución última. Idea por cierto peligrosa para todo orden social.* Por eso, dicha subjetividad debía desaparecer, y halló en el afán de consumo de objetos un movimiento que lo propicia: «Inscrita en el movimiento de una globalización económica que transforma a los hombres en objetos, la sociedad depresiva ya no quiere oír hablar ni de culpabilidad, ni de sentido íntimo, ni de conciencia, ni de deseo, ni de inconsciente. Cuanto más se encierra

en la lógica narcisista, más huye de la idea de subjetividad»<sup>3</sup>. *Esto es casi sinónimo de desvanecimiento de toda ética ligada a la responsabilidad y al semejante*. La frecuente utilización de los psicofármacos tiene como finalidad fabricar «un hombre nuevo, liso y sin humor, extenuado por la evitación de sus pasiones, avergonzado de no ser conforme al ideal que le proponen»<sup>4</sup>. Y sobre la sociedad sostiene que «Todo transcurre como si ya ninguna rebelión fuera posible, como si la idea misma de subversión social, incluso intelectual, hubiera devenido ilusoria, como si el conformismo y el higienismo propios de la nueva barbarie del bio-poder hubieran ganado la partida. De ahí la tristeza del alma y la impotencia del sexo, de ahí el paradigma de la depresión»<sup>5</sup>. Nuevamente, y volviendo al inicio de estas líneas, el contraste con el sujeto y la sociedad de hace treinta años es enorme. Pero también esto sirve para apreciar el papel fundamental de la sociedad para la psique, y de un proyecto para la misma generando lo opuesto al tedio.

### Tragedia y mortalidad *versus* pulsión de muerte

El tedio y sus subrogados son una manifestación de la pulsión de muerte, esto es, del deseo de no desear, de cesar en el deseo. Como vimos, es por distintos caminos que se llega al agotamiento, desinterés, desgano, desinversión del lazo con los otros, de la idea de futuro, etc. Paradójicamente, una subjetividad que contempla la mortalidad, es un freno al accionar de la pulsión de muerte. *La significación de la mortalidad se opone a la pulsión de muerte*. La idea de mortalidad pertenece a la tragedia: se opone a la desmesura, a la *hybris*, lo que va más allá de todo límite. Esto se ve en acción en la tragedia griega (de la cual se pueden extraer fundamentales consecuencias para la política, sostiene Castoriadis). Por un lado, no hay límites establecidos de antemano, y es el sujeto, de modo individual o colectivo, el que debe reflexivamente considerar dónde estos se encuentran, si le fuera posible. Solo se sabrá después. *El hombre trágico lo es porque se apasiona por sus determinaciones inconscientes e históricas, por los otros, por la política y los destinos propios y de su sociedad, es trágico por poder asomarse al sin fondo del ser y tolerar mirar el abismo y sin caer en él*. La tragedia – otra paradoja – liga al sujeto a Eros.

Otro camino al tedio que segrega nuestra sociedad es el vivir en el presente, que implica una ruptura de lazos con el pasado y con la idea de proyecto. El tedio queda en este punto ligado a la imposibilidad de tejer una historia, o de pensar en un futuro posible. *Es el tedio de estar a la deriva*. Incluir a la mortalidad implica instituir una temporalidad que tiende puentes hacia el pasado, en una tarea ilimitada de historización, y comprometida en la elaboración de un proyecto y de los medios para llegar al mismo. Asumiendo los riesgos que esto implica. La idea de un proyecto para la sociedad – tan presente en las décadas de los '60 y '70 del siglo XX – tiene que ver con la presencia de Eros de la mano de la autolimitación que impone la significación de la mortalidad. La

significación de la mortalidad también tiene que ver con el poner en tela de juicio la ley que rige la sociedad, no tomándola nunca como algo que viene dado, que es sagrado inefable, etc. Para todo esto es necesario el advenimiento de una subjetividad trágica, que no sabemos qué forma tomará, pero que será causa y consecuencia de una sociedad que tenga un proyecto para sí.

### Afán de consumo y poder anónimo

Lo que se opone al tedio son las ganas, el afán. Pero el afán por el consumo de objetos – hemos visto – es un habitual camino al tedio. Una nueva computadora, o un artefacto electrodoméstico, un automóvil, etc., desplaza rápidamente lo que ya se posee. Así es también con la ropa, los lugares de esparcimiento, las modas en general, los éxitos sean éstos cinematográficos, literarios (la cultura del best-seller), televisivos (la tiranía del rating), todo padece de una muerte preanunciada, reino de lo efímero que consume a la subjetividad y a la cultura.

Miremos un poco más de cerca al Otro de estos días: dicta de modo permanente, a través de los medios de comunicación (Internet incluida) y permeando la psique, desde el inconsciente de los sujetos, la orden de gozar en el consumo constante. Transmite los dictados de un poder burocratizado, anónimo, que se ha adueñado del espacio público. Exige a través de los medios de comunicación, pero no solo de ellos, la adquisición de objetos, de juventud y salud (gimnasias, tratamientos, dietas, cirugías), de saber «garantizado» (postgrados, doctorados, maestrías, etc.), de tecnología a través de artefactos electrodomésticos cuya obsolescencia se produce a partir del momento en que se adquieren, también exige comunicación e información al instante, vivir «on line» (emails que deben consultarse varias veces al día para lo que se provee servicio de banda ancha, celulares, televisores en casi todos los comercios, aún en restaurantes ...), de «cultura» (sinnúmero de films desechables la mayor parte de ellos, una masificación de los mismos y de programas deportivos, de noticias, etc. en la enorme e imposible grilla de canales de cable o de televisión satelital, multitud de libros publicitados en todas las revistas culturales). Todo esto estalla en los medios de comunicación, televisivos, radiales, gráficos, a través de los celulares, los cines ... *pero también se instala en los lazos, en el discurso que circula entre los sujetos*. Y afecta el modo de lazo entre ellos: por carácter transitivo estos son también intercambiables, utilitarios, destinados a un zapping constante. *Esta significación del capitalismo actual, se expresa en representaciones, en actos y en afectos propios de la época*. A diferencia de las sociedades donde la solidaridad está entre los valores centrales (basta recordar cómo abruptamente se instaló entre nosotros a finales de 2001) implicando el respeto por el otro, el cuidado del mismo, la confianza, el predominio del dar sobre el recibir, etc., esta sociedad promueve exactamente lo opuesto.

Por cierto que nada de esto es mecánico: ningún Otro puede habitar a los

sujetos colonizándolos impunemente. *Si una resistencia y un arma estos tienen, está en su imaginación, su capacidad de siempre poder ver otra cosa en aquello que la realidad les ofrece* – lo que alimenta el accionar político. *La capacidad crítica de los sujetos reposa en la imaginación radical que los habita.* Cuando Freud les pedía a sus pacientes que se recostaran en un diván y «asociaran libremente» les pedía, nada más y nada menos que descompusieran al Otro, que lo develaran, no solamente que tomaran contacto con sus creaciones fantasmáticas, sino que pusieran en juego sus ideales, sus imperativos superyoicos, sus modelos identificatorios... Su imaginación les daría la oportunidad de no verlos como una fatalidad, como algo *natural*. La filosofía viene haciendo lo mismo desde el siglo V AC, poner en jaque el pensamiento instituido por la sociedad. Y la política, también desde ese momento, cuestionando las formas que la sociedad adopta para su organización, los modos del poder, etc.

### Alienación, imaginación y proyecto

*Podemos concluir provisoriamente, en que el tedio y sus subrogados ocupan un lugar importante en y entre los sujetos a partir de la creación de un Otro que impulsa al consumo irrefrenado – bajo la amenaza concretada de la expulsión lisa y llana del sistema.* Esto es consecuencia de la entronización de la significación capitalista producida a posteriori de la caída del Muro de Berlín, de la disolución de las sociedades del Este europeo y del aplastamiento de los movimientos latinoamericanos de autonomía, de la mano de una ideología que justifica este estado de cosas, propagada no solamente por intelectuales y los medios de comunicación que tienen a su disposición, sino bajo la forma de noticias, publicidad, films, titulares de los diarios y revistas, formas arquitectónicas y hábitats de época (shoppings, barrios cerrados, countries, etc.), publicidad callejera, tecnología, etc.

Por último, algo a resaltar: *el poder ha devenido anónimo, lo que es un nuevo modo del poder, conformando un estado de alienación colectiva como jamás se ha visto en la historia.* Los sujetos reflejan a la sociedad sin consciencia de esto, produciendo así su reproducción. *Curiosa y llamativamente, son escasas las denuncias de este estado de alienación.*

*Todo esto ha conducido a una crisis de la imaginación del colectivo social.* La imaginación: una salida a este estado de cosas, mediante el ejercicio de la política, la educación, el accionar de los intelectuales y artistas, la creación de instituciones que promuevan autonomía. Como mencionamos, es necesaria tanto para cuestionar lo instituido, como para crear un proyecto para la sociedad. *El regreso de la imaginación – creando nuevas formas para la sociedad, contribuyendo a un proyecto para la misma – tendrá como consecuencia el estallido del tedio socialmente creado-instituido.*

### Notas

<sup>1</sup> Yago Franco: «Sobre la insignificancia», La Pecera Nro 7, Otoño 2004. Algunos de sus desarrollos son retomados en este artículo.

<sup>2</sup> Elisabeth Roudinesco: «¿Por qué el psicoanálisis?», Ed. Paidós, Buenos Aires, 2000, pág. 19.

<sup>3</sup> Elisabeth Roudinesco: ob. cit., pág. 36.

<sup>4</sup> Elisabeth Roudinesco: ob. cit., pág. 21.

<sup>5</sup> Elisabeth Roudinesco: ob. cit. Pág. 24.



## LA CULTURA DEL OLVIDO

Miguel Loreti

En su relato *Cirugía psíquica de extirpación* Macedonio Fernández figura una suerte de ablación de la zona del cerebro donde residen nuestras anticipaciones. Despojados de ese calvario los felices mortales quedamos liberados de las angustias del futuro. Claro que como algún precio hay que pagar, al mismo tiempo nuestra vida queda reducida a una existencia vegetal. Pero esa figura dista mucho de ser el mero producto de una mente febril. La realidad no tardó en perfeccionar la cirugía de Macedonio. A diario, no solo nos amputan el futuro, el mismo pasado es extirpado de raíz y en forma totalmente indolora, sin que nos demos cuenta, a gusto y placer.

Hace unos días tuve una muestra. Viajaba en subte. Poco antes de Palermo subió una chica y se paró delante mío. Se bamboleaba acunada por el traqueteo

de los vagones. Metió la mano en el bolsillo y sacó un pequeño aparatito, pulsó los botones y cambió el tap tap que marcaba con los pies. El cable que salía del aparato terminaba en sus oídos. Alcanzaba a oír el eco de una música estridente. Antes de llegar a la próxima estación volvió a meter la mano en el bolsillo y repitió la operación, presa de un frenético furor. No podía quedarse quieta. Repetía el ritual una o dos veces entre estaciones, saqué la cuenta, cada minuto. No era la única, otros pasajeros se entretenían haciendo algo parecido con sus teléfonos celulares, los sacaban del bolsillo, apretaban los botones, acercaban el aparato a su nariz y ponían los ojos bizcos. Parecían mirar algo con mucho detenimiento. Pensé que –todos– debían esperar un mensaje muy importante. Pensé lo que hubiera sido un celular en manos de los profetas.

¿Qué era lo que necesitaban llenar con tanto movimiento apurado? No podían quedarse quietos, no dejaban los dedos en paz. Me dije que lo que debían llenar con todo ese frenesí era el tiempo, porque el tiempo es difícil de llenar.

Decía Whitehead que toda la filosofía occidental eran notas al pie de la obra de Platón. Y razón no la faltaba. Lo repetimos día tras día, la mayoría de las veces sin saberlo, aunque pretendamos estar inventando la rueda. La cosa es que Platón sostenía, y no sin algo de razón, que conocer es reconocer. Desconfiado como era de nuestras capacidades creativas, imputaba la creación a un único ser, privilegiado, la Idea o el Ser supremo, en sus palabras el Bien. Para Platón aquello de Píndaro en sus *Pitias*: *Oh alma mía no aspiras a una vida inmortal*, eran puros embelecados. Vivía en otra época, cuando ya la confianza en el hombre y sus creaciones se había desvanecido. Tiempo de demagogos y no de políticos, de oligarquías y no de democracia. El alma era inmortal, y debía serlo para que pudiera albergar desde siempre a las Ideas, los arquetipos de las cosas, que también eran eternas. Para Platón nuestro conocimiento, de segunda clase, no era capaz de la creación, no había lisa y llanamente creación humana. De ahí que si conocemos es porque en nuestra alma – inmortal – persiste el recuerdo de las ideas. Es de lo que trata su doctrina de la *anamnesis*. Para ilustrarlo recurría a una bella figura, la del cruce del río del Olvido, el Leteo. Una imagen que puede parecernos extraña, pero no por eso es menos cierta. La *Lethe*, que quiere decir precisamente eso, ocultar, olvidar.

Nuestro conocimiento nunca es un conocimiento en bruto, siempre es autoorganización de la experiencia, de modo que antes de formarnos la imagen de esta o aquella cosa, intervienen un cúmulo de experiencias que la condicionan y organizan. Es un tipo de experiencia que Kant llamó *pura* o *a priori* porque lógicamente sucede antes que el conocimiento de las cosas particulares. Y esas experiencias nos exceden, en esto también Platón estaba en lo cierto, de modo que el conocimiento es una suerte de reconocimiento. Claro que nos exceden no porque provengan de la Idea del Bien o de la Mente Divina sino porque son el producto trabajoso y anónimo de la sociedad en que vivimos, y en algunos casos, proceden de capas tan arqueológicamente profundas que casi podríamos imputarlas a la especie. De modo que en este sentido conocer es

recordar, tiene que ver con el pasado.

Y si hablamos del pasado, estamos hablando de ese tiempo que la chica del subte pretendía llenar como si se tratara de un depósito. Pero ahí no se termina la cosa. Si conocer es reconocer el presente está íntimamente ligado con el pasado. Nos cuesta entender que el pasado se entrometa con el presente. ¿No decimos una y otra vez que hay que vivir el presente? Hasta nos vanagloriamos de eso. ¡El eterno presente! Sería algo así como el producto de la extirpación de Macedonio. Pero el presente *se debe* al pasado, no solo porque proviene de él, sino porque *no es sin* el pasado. Como sabemos, en la *Crítica de la Razón Pura*, Kant se pregunta cómo puedo conocer, tener experiencias de esta o aquella cosa. Y se pone a trabajar con lo más obvio y directo, el espacio. Cómo me las arreglo para percibir ese árbol o ese aparato de teléfono que están ahí delante, a la mano. Porque el espacio es contiguo y todas las partes del árbol se me presentan simultáneamente como una unidad, pero la percepción es sucesiva, nunca percibo algo como un bloque, aunque así me parezca ingenuamente, siempre percibo en sucesión una parte después de la otra, y el árbol, al árbol lo compongo en mi imaginación. De modo que la percepción, el conocimiento que creemos más directo y que constituye la base de nuestra experiencia no es tan directo, es una composición. Composición, *poner-con*, en griego *sin-tesis*, no se trata de una construcción, poner capas unas sobre otras, sino de componer. Y para componer las múltiples partes del árbol o del teléfono, tengo que haberlas retenido, ¿dónde? en mi memoria, y después tengo que re-componerlas, re-unirlas. En la percepción intervienen la memoria y la imaginación, al menos una imaginación «segunda» capaz de re-producir lo re-tenido, pero no solo eso, la *presencia* del presente requiere del pasado. Hay un hilo que queda suelto en todo este análisis, cómo hago para re-unir, volver a conducir a una unidad toda esa multiplicidad que he retenido. Y en este punto Kant hecha mano de las anticipaciones que quería extirparnos Macedonio, tenemos que anticipar un *dibujo* –Kant lo llama *esquema*– una imagen-esbozo de la cosa que le provea unidad y nos permita re-unirla. No se trata ya solo de una imaginación «segunda» que se limita a re-tener las imágenes, sino, que encontramos otra cara «primera»<sup>1</sup> de esa imaginación, creativa, productiva, capaz de con-ponerlas en una unidad. Anticipar y retener, la delgada trama del presente está hecha de pasado y de futuro. ¿Y el eterno presente?, será cosa del reino vegetal.

Anticipar es proyectar, *tirar hacia delante*. Futuro es proyecto. Proyectar, *arrojar-hacia* una imagen *deseada* para realizarla. *Deseada*, *querida*, nuevamente los «molestos» afectos vienen a meter la cola. Recordar no es simplemente emprender una búsqueda binaria tipo computadora, porque esa búsqueda es guiada por los afectos, y eso es lo que diferencia a la búsqueda humana de las máquinas de Turing, la nuestra es sobresaltada por las pasiones. En el recordar intervienen los afectos, el corazón –*cor, cordis*–. El futuro se abre proyectando. Al *arrojarnos hacia* abrimos un *espacio* entre el *ahora* y el *todavía no*. El *hacia* que nos permite respirar y movernos. Ese espacio es lo que vendrá. De modo que el presente *viene* del futuro.

El ser, para los humanos, es tiempo. San Agustín y Heidegger —siguiéndolo— dijeron algo de eso. Por su parte, Castoriadis agregaba que el tiempo es, como el ser aristotélico, un *pollajós legómenon*, multívoco. No hay un tiempo, sino tiempos. Y no solo se trata de la diferencia entre tiempo objetivo y subjetivo, sino de que cada forma social, cada cultura instituye su tiempo. Dicho en sus palabras el tiempo es una institución social, una significación imaginaria. Porque hay un tiempo objetivo, el de los relojes como lo llama Heidegger, es el tiempo del que habla Newton en sus *Principia*, que fluye uniformemente. Pero también hay un tiempo subjetivo, del que nos hablara San Agustín. Podemos darnos una idea si pensamos en el propio Newton escribiendo afanosamente sobre el tiempo objetivo, en sus palabras, absoluto. Digamos que en ese momento podemos suponer plausiblemente que su tiempo no fluye uniformemente, que Newton ahí sentado, podemos verlo, «sin hacer aparentemente nada», no se aburre, y que su tiempo se agita y lo agita, que se acelera impulsado por la pasión de conocer. Ese tiempo, que *se nos escurre como el agua entre los dedos*, según la bella imagen de Cesar Vallejo, es el tiempo subjetivo. Y ese tiempo, el tiempo humano, que no tiene nada que ver con el otro, el objetivo, también a su vez *se dice de muchas maneras*. En primer lugar, nunca es el tiempo «subjetivo» de un individuo aislado, es un tiempo histórico social, una creación social y a su vez escandido, *marcado* al ritmo de las creaciones. Cómo sucede lo que sucede depende del tiempo que hayamos instituido. Y no solo nosotros como individuos, sino por sobre todo, por sobre nosotros, antes que nosotros, la sociedad en que vivimos. El tiempo es una institución social, y una institución primera.

Así nos encontramos con la *avidez de novedades* de que habla Heidegger para caracterizar el vacío del hombre actual, ese hombre que está insaciablemente a la espera de «nuevas» experiencias, aunque en el fondo, como veremos más adelante, se trate de la misma pobre experiencia calcada al infinito. Claro que en esto Heidegger se equivoca, y Luckacs tiene razón en criticarlo, esa *avidez inauténtica*, no pertenece al hombre sin más, a un *Dasein* ahistórico, sino a un individuo histórica y socialmente situado. Podremos hablar de la lentitud o la velocidad, de ese momento que se estira hasta la exasperación y parece no dejar de transcurrir, donde los segundos duran horas, o de ese otro tiempo atropellado hasta el frenesí. No hace falta ir demasiado lejos, a tres cuadras de mi casa corremos la avenida y somos asaltados en menos de 100 metros por una treintena de carteles luminosos que nos llaman y golpean nuestros sentidos. Luces, destellos, variedad de colores, imágenes pretendidamente incitantes que por otra parte se vuelven insignificantes. No podemos llegar a comprender como en tan poco espacio nos asalten tantas sensaciones. Un tiempo en el que pasa tanto que no pasa nada. ¿Por qué?

Desde otro punto de vista podemos decir que hay un tiempo cerrado y un tiempo abierto. Nuevamente depende de nosotros. Pensemos en el tiempo de la religión. En el tiempo que instituyen las sociedades *religiosas judeo cristianas*. Ese tiempo está cerrado, el futuro está escrito. Y lo está al pie de la letra. Es el

tiempo de la *esperanza*, y la esperanza es la negación de la espera, no hay nada que esperar, todo ha sido dicho, y escrito. El fundamento y el sentido nos prometen *otra* vida. La institución judeo-cristiana ha abierto la caja de Pandora. Si el futuro está escrito no hay más nada que agregar.

Claro que las sociedades humanas podemos instituir *otra forma* del tiempo. Se trata de las sociedades que han aceptado lúcidamente la propia finitud, su mortalidad como individuos y como culturas, su radical limitación, y voy a usar una bella expresión griega, muy común en Platón, que obran *katá dynatón*, en la medida de lo posible. Actitud que conlleva la capacidad de cuestionar tanto las propias ideas y valores como las instituciones heredadas, en otra palabra, la filosofía y la política, la libertad. Un tiempo abierto, a la espera de lo inesperado, escandido por hechos significativos, por las creaciones, la instauración de formas auténticamente nuevas. En el sentido en que Hegel decía que los grandes hechos históricos «hacen época», inauguran un *nuevo* tiempo. Pensemos en la medida del tiempo que usaban los griegos, las olimpiadas y no la regularidad de los años, tal suceso ocurrió durante la décimo tercera olimpiada, en el mismo sentido en que nosotros nos referimos a la «década infame» o a los también infames años «noventa». En ese caso la medida del tiempo no es regular ni apta a la cuantificación, sino escandida por hechos significativos, que han dejado su *marca*. Y para nosotros verdaderamente *comprometedora* y *significativa*.

En *Il gran bugiardo* Federico Fellini nos habla de ese tiempo de la creación, un tiempo que no está reservado a los «grandes creadores» ni a los «genios» sino a todo ser humano que reconozca su propia finitud, se decida por su autonomía y en consecuencia se abra a lo inesperado. Fellini nos habla de la *attesa*, la espera. La creación instituye sus propios tiempos, puede tratarse del tiempo presumiblemente febril de Coleridge escribiendo su *Kubla Khan* como de la espera de la significación, de la imagen como signo, «la isla remota» de Borges. *Ocho y medio* ilustra burlescamente esa espera, así como la incompreensión de la espera. Podríamos decir que la película es la batalla entre esas dos formas del tiempo. *Estar a la espera* es lo contrario a la esperanza, para estar a la espera nada puede estar garantizado de antemano, lo que suceda será en la medida de lo posible. En *Sobre la escritura* Raymond Carver nos dice algo por el estilo. «Toda narración debe transmitir la sensación de una amenaza», debe estar presente ese sentimiento, esa sensación de que «algo va a pasar», es lo que nos incita a seguir leyendo, línea tras línea, página tras página. Lo que Carver llama *amenaza* tiene que ver con el proyecto, la narración debe arrojar hacia delante una significación oculta en el presente y que es lo que nos mueve a seguir, nos impulsa, abre una distancia donde movernos, un tiempo por venir.

Hace unos días volví a ver la *Dolce Vita*, como toda gran obra nos sigue hablando, todavía nos angustia. Esa escena final de la fiesta en la casa de la playa, para Marcello el tiempo se dilata hasta la exasperación, rodeado de

personajes que no saben qué hacer, que no tienen futuro. Era la *noia* de los 60, el vacío a flor de piel. A pesar de su vigencia, ese aburrimiento parece no tener nada que ver con el siglo XXI, aunque por debajo se agiten las mismas corrientes, en solo 40 años la forma de aparición del fenómeno ha cambiado, hoy en día hemos recubierto el vacío con gruesas capas de pintura brillante, vivimos atragantados de consumo y como sabemos el consumo no se sacia jamás, es una *rueda loca que gira sobre sí misma sin detenerse* según la feliz imagen de Hegel, siempre exige más, nosotros necesitamos llenar nuestro tiempo con baratijas intrascendentes, una suerte de espejitos de colores producto de la tecnología. Y no solo el consumo. Ese consumo lleva detrás una trampa mortal que mania a los *consumidores*, hasta reducirlos a la servidumbre. Se paga después. En los Estados Unidos, la nación más «próspera» del planeta, el crédito para consumo alcanzó al equivalente a un año del producto. Es el «milagro» de la era Clinton. Para poder seguir el ritmo a la fiebre del consumo los ciudadanos norteamericanos han debido endeudarse en un año completo de su trabajo. Claro que quien debe *está a disposición de ...* aunque ya no haya prisión por deudas. Por motivos parecidos hace casi 3 mil años ocurrieron en Atenas las Reformas de Solón.

¿Por qué comprometer todo un año de trabajo? Para seguir consumiendo. ¿Qué?. Una montaña de insignificancias. Para poder seguir haciendo *zapping*, con el televisor, con los sentimientos, con el deseo.

El *zapping* tiene que ver con el tiempo, y el tiempo a su vez tiene que ver con el *proyecto*. Pero ¿cuál es nuestro proyecto, y, en todo caso, tenemos algún proyecto?.

Una cultura descansa sobre una madeja de valores, esos valores son aquello a lo que asignamos más peso en nuestra existencia. Lo que Castoriadis llama significaciones imaginarias sociales son un producto del imaginario colectivo anónimo, nadie las discute, son un *suelo*, nos paramos sobre él, aunque a menudo no reparamos en él. Y ¿de dónde vienen nuestros valores?.

Sobre el trasfondo de la Modernidad el Capitalismo se formó instituyendo dos significaciones centrales que constituyen lo más valorado por nosotros: *la voluntad de dominio* generalizado y el *siempre más*, lo que Adam Smith llama el Máximo Producto. Ese siempre más es el valor más importante, su valor *Capital*, de ahí el Capitalismo. Parafraseando a Smith *tener que producir siempre más sin reparar en nada*. Todo debe ser revolucionado, movilizado detrás de ese Máximo. *Sin reparar en nada*, de ahí que el Máximo exija a su vez en el plano moral una *Máxima Vil*, una suerte de oxímoron ético, el lema de los *Masters: para nosotros todo, para los demás, nada*.

En sus orígenes esa exigencia de maximización absoluta estaba ligada al Destino y la Predestinación. Es el lugar del Protestantismo. Nuestras obras en la tierra están ligadas a nuestra suerte en el más allá. Nuestra buena *fortuna* era un *signo* del designio divino. De ahí la valoración que aún hoy hacemos del éxito. Es en base a esa creencia ciega en la Fuerza del Destino, una necesidad más allá de nuestras fuerzas, que se erigió el Capitalismo. Aunque a poco

andar esa Fuerza fue encubierta, olvidada, o en el mejor de los casos disfrazada por la confianza en una Mano Invisible, un mecanismo «racional» en equilibrio. Creencia cuasi «mágica» que aún profesan nuestros sedicentes economistas «científicos». De modo que el *siempre más* quedó entronizado como valor supremo. Ese es el fundamento de nuestra cultura, en él creemos a pie juntillas sin reflexionar ni discutirlo jamás. Es una nueva creencia solo que disfrazada bajo el ropaje de una —aparente— racionalidad. Y la propia razón queda reducida al mero cálculo —*syllogismós*— dirigido a obtener el Máximo. Como valor, como fin, es bastante pobre, Castoriadis lo tilda de estúpido, pero, sin embargo, ahí está y sigue estando.

Claro que semejante vaciamiento de valores tiene sus consecuencias: la *privatización* y la *cuantificación*. Si la propia obra, la de cada uno, es signo de salvación, solo tiene valor la propia obra. En palabras de Kant a cada cual solo le interesa lo propio de cada cual. Pero esa es la base del derecho *privado*. Si «solo nos preocupan nuestros intereses privados», se desvanece todo proyecto colectivo. No podemos mirar más allá de nuestra nariz. No hay terreno sobre el que mantener fines comunes. El bien común se disuelve detrás de los intereses privados mientras que la Mano Invisible se encarga de conciliarlos. De modo que quedamos librados a nuestras solas fuerzas personales.

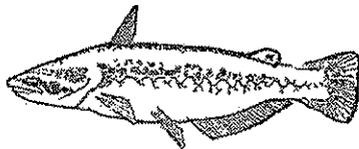
Creemos habernos librado de los viejos dioses y de todo vínculo común con la colectividad, ¿qué nos queda?. El mero *siempre más*. Claro que si lo único que nos mueve es el máximo, lo único relevante es la cantidad. Siempre más, no importa qué. Y la cantidad es irrelevante, hace abstracción de las calidades, los ingleses lo dicen con envidia y con sorna de sus compadres americanos, *bigger and cheaper but not better*. De donde nos encontramos con que lo único relevante es lo irrelevante. Nuestro deseo se dirige hacia lo insignificante, no hay otra cosa, todo lo es. Y lo insignificante es efímero, por lo que tiene que volver (saciarse) una y otra vez sin descanso para satisfacerse. Todo es igual y vacío. La insignificancia tiene a su vez efectos sobre el deseo, vuelve sobre él en una torsión, forma un *nuevo deseo*, él mismo efímero e irrelevante. Un deseo que se desvanece, que debe atragantarse una y otra vez de ingentes cantidades todas sin peso. Es la destrucción del valor (*axion*, peso). Reducido a lo efímero, ese deseo de *corta duración* no puede fijar la *atención* en nada, la atención misma se volatiliza. Se sigue la alarmante reducción del *attention span*, limitada a solo unos segundos, en los países «desarrollados». Dirigida solo a lo efímero, nuestra capacidad de atención se vuelve efímera y la broma de Macedonio se vuelve profética. Y la cirugía psíquica, universalizada e indolora.

El pasado no escapa a este vaciamiento. La misma cuantificación e irrelevancia lo invaden. El pasado como producción de hechos significativos se desvanece. Y un pasado vacío de sentido ya no dice ni transmite nada, súbitamente ha enmudecido. La referencia de Henry Ford lo pinta como pocos: «*History is more or less bunk. It's tradition. We don't want tradition. We want to live in the present, and the only history that is worth a tinker's damn is the history we make today.*» *La historia es mera palabrería, Es la tradición. No*

queremos la tradición. Queremos vivir en el presente. Y la única historia que vale algo es la historia que hacemos hoy. El pasado queda reducido a lo sumo a la actividad museística. *Dejad que los muertos entierren a los muertos* advertía Hegel, pero nosotros hacemos oídos sordos. Lo único que importa es el consumo del pasado. Como la filosofía se retira del ágora, el arte se retira de la vida diaria y deja de articularse con los afectos y las experiencias compartidas, con un proyecto de vida en común. No importa que se trate de una vuelta al Louvre a la americana, o de la visita a Tiauanaku, al Partenón o al Valle de los Reyes, todo es indiferente y efímero y debe consumirse a velocidad, con el mismo vértigo que un videoclip, el lunes en Madrid, el martes en Toledo, el miércoles en Valencia y el jueves en Sevilla. Eso sí, el viernes nos aguarda un flamenco falsificado en Granada. Y eso sí que es pintoresco, como puede serlo un indio quechua en la Quebrada de Humahuaca. Todo da igual. Vivir en el presente. Pero ¿qué presente?. Un presente vacío, reducido a nada, por efectos de la extirpación psíquica, reducido a una vida vegetal.

Si no hay proyecto en común y nuestros proyectos individuales se han reducido a la pura cuantificación, solo queda el vacío, un tiempo sin sentido, completamente carente de significado. Sin pasado ni futuro. El resultado es la nada y la angustia. Angustia provocada por la presencia de la ausencia. La angustia y la *noia*, el tedio pintado magistralmente por Fellini en la *Dolce Vita*. No hay ningún *hacia* que nos llame, y en consecuencia no hay distancia ni *espacio para vivir*, nos sofocamos. El tiempo madura desde el futuro, Pero acá no hay futuro y por tanto no hay maduración ni crecimiento posibles. El resultado es el olvido. La realidad encubierta por una actividad frenética y carente de sentido. ¿Olvido?. Nuestra cultura produce olvido, es una línea fordista de producción de Olvido en gran escala, a escala planetaria. Hemos cruzado el río del Olvido pero en dirección contraria, ya no podemos re-conocer, ni en consecuencia, conocer. Separados de nuestro pasado y nuestro futuro, ya no podemos capturar la *presencia* del presente. No solo se trata de nuestra incapacidad para retener lo pasado, sino de nuestra imposibilidad por mantener el presente. ¿Y la vida?. Nuestra vida está en otra parte.

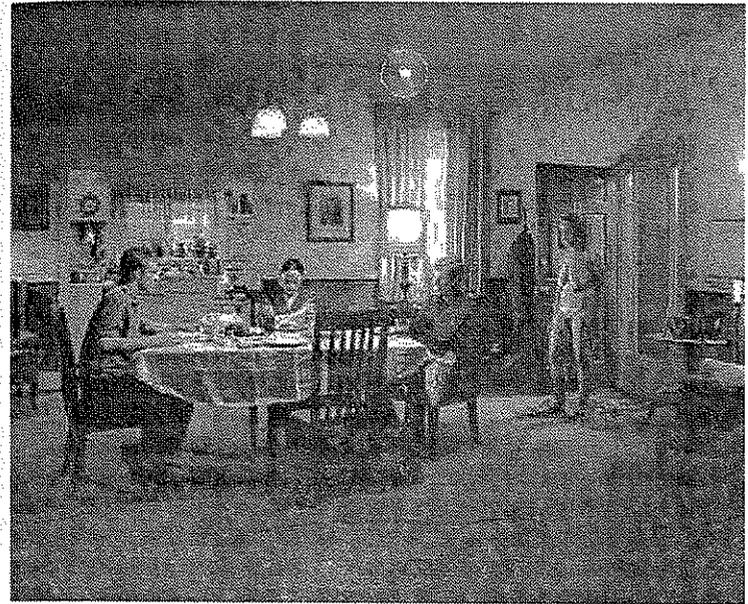
1 La distinción corresponde a Aristóteles, *De Anima*.



## PAISAJES REPETIDOS EN TIEMPOS INDIFERENTES

(Miradas desde la literatura y el cine sobre el aburrimiento y el tedio)

Maximiliano González Jewkes



### Aburrimiento y horror

El aburrimiento o *tedio* es un estado de desinterés o de falta de energía, se puede pensar que tener mucho tiempo libre causa aburrimiento. De hecho, el tiempo parece transcurrir más lento cuando alguien sufre de aburrimiento. El aburrimiento también puede llevar a acciones impulsivas o excesivas sin sentido, o incluso que perjudiquen los propios intereses. Quizá todo se reduzca a un asunto semántico, a definir objetivamente lo que es el aburrimiento. Pero, ¿es definible *objetivamente* un estado de ánimo que alguien *padece*? El mismo diccionario parece confundirse al incluir entre las acepciones del aburrimiento el término *repugnancia*.

Se trata de un estado de ánimo pasivo que hunde a quien lo sufre en la inactividad y prácticamente en la insensibilidad y la inconsciencia. Salvo por que respira, el aburrido podría estar muerto. Al aburrido no le interesa nada; nada lo mueve, ni para bien ni para mal.

Tedio, hastío, fatiga; agotamiento, diría que el aburrido quería desear, pero no lo logra. O quizá quiere hacer algo e incluso sabe qué: pero no puede hacerlo. No acumula suficiente energía para poner en marcha su voluntad.

Fastidio. Impedimento. El aburrimiento ataca a cualquiera. Acaba con todos los impulsos de su víctima..

Alguien que no piensa, ¿puede aburrirse? ¿Basta con sentirse aburrido para saber que uno es un ser pensante? Pero el aburrido no puede hacer nada; ni siquiera saber que está aburrido.

La etimología de la palabra aburrir viene de *abhorre*, en latín «tener horror»<sup>1</sup>. Se trataría de una posición que, por evitar el horror, cae en el desinterés. Si bien con el aburrimiento pareciera ser que el horror ya no es posible, éste mismo es la huella de la permanencia latente de aquel.

## Indiferencia y abundancia en los 60.

Ya desde la década del sesenta, se avizora una respuesta sintomática desde el arte al problema del aburrimiento dentro de la sociedad de consumo. La cultura occidental parece adolecer de esta falta de sentido, de ese divorcio con el mundo, y sus respuestas no se hacen esperar: desde la literatura es contundente la visión que ofrece la novela de Alberto Moravia, *El aburrimiento (La noia)*, donde un personaje frustrado por no poder encarar su vocación de pintor y en el marco de una vida acomodada a raíz de una madre rica a la que desprecia, comienza a construir una verdadera teoría general y universal sobre el aburrimiento, que en realidad ya había sido imaginada por Kierkegaard<sup>2</sup>:

Paso por alto los desastres del aburrimiento durante mi adolescencia entonces se atribuyó mi pésimo resultado en la escuela a ciertas «debilidades» o sea a congénitas incapacidades en una u otra materia de enseñanza; y yo mismo a falta de otra más valedera, aceptaba semejante explicación. Ahora, en cambio, sé de modo cierto que las malas notas que sacaba a fin de año debían a un solo motivo: el aburrimiento. En realidad yo sentía que no tenía ninguna relación con todo aquel fárrago (que se me enseñaba), o si lo tenía era en la medida en que comprobaba su sentido fundamentalmente absurdo. Recuerdo que ya entonces tal sufrimiento me inspiraba el deseo de definirlo y explicarlo. (...) Así el resultado fue concebir un proyecto de historia universal desde el punto de vista del tedio; pero no alcancé a escribir más que las primeras páginas. La historia universal, desde el punto de vista del tedio, se basaba en una idea muy simple: el resorte de la historia no era el progreso, ni la evolución biológica, ni el factor económico, era el tedio, era el aburrimiento. En el principio pues era el aburrimiento, vulgarmente llamado caos. Dios, aburrido del

aburrimiento, creó la tierra, el cielo, las aguas, los animales, y creó a Adán y Eva, quienes, aburriéndose a su vez del Edén, comieron del fruto prohibido. Dios se aburrió de ellos y los desalojó del Edén; Caín, aburrido de Abel, lo mató; Noé, que en realidad se aburría demasiado, inventó el vino; Dios, nuevamente aburrido de los hombres, destruyó el mundo por medio del Diluvio; pero éste también acabó aburriéndole, y entonces hizo que volviera el buen tiempo. Y así sucesivamente...<sup>3</sup>

El aburrimiento y el tedio provienen en el personaje de Moravia de la educación fascista y se instalan en el protagonista como un estigma indeleble. El aburrimiento se origina en la comprobación de la falta total de sentido del mundo y se convierte en una dolencia existencialista. Esa falta total de sentido reemplaza a la clásica visión racionalista y contenidista de la historia.

Para eludir el aburrimiento, Moravia ensaya varias definiciones que, como no podía ser de otro modo, resultan reveladoras y provisionales y mucho más ricas que las que proporciona el diccionario. Así, el aburrimiento es *la imposibilidad de creer en el mundo, una falta de relación con las cosas, la imposibilidad de estar consigo mismo, es un disgusto permanente con la vida que no opta por la muerte, el descubrimiento de la falsedad, el simulacro que cubre todas las relaciones que entablan con lo que los rodea. También es una insuficiencia o escasez de realidad, una enfermedad que nace de un sentimiento profundo de lo absurdo, una oscura consciencia de que entre el yo y las cosas no existe ninguna relación.*

Esta falta, este vacío se hace presente además, en films como *Blow Up* (1966) de Michelangelo Antonioni, y fundamentalmente en *La dolce vita* (1960) de Federico Fellini.

En *Blow Up*, Thomas, fotógrafo inglés de modas en el Londres de los años 60, cree descubrir un crimen en una foto que circunstancialmente toma a una pareja en un parque durante el mediodía. Esa foto es la esperanza de un sentido que desea capturar a toda costa, en un mundo atravesado por una abundancia en la que los objetos han perdido su función y por lo tanto, los hombres están perdidos. Un crimen es la posibilidad de sentido que Thomas persigue no por cuestiones morales, sino por inquietud existencial. Eso es lo que se vive en términos de aburrimiento: el sinsentido de una abundancia que pone a las relaciones entre objetos y personas en crisis.

*La dolce vita*, está estructurada en episodios que tienen poco que ver entre sí, pero que funcionan como escenarios vitales posibles que se le ofrecen al protagonista; el hilo conductor de la película es el deambular de Marcelo Rubini (Marcelo Mastroianni), un periodista todavía joven, intelectual frustrado, casanova, presa de un spleen existencialista y dividido entre su amor —de corte maternal— hacia su novia Emma (Yvonne Furneaux) y su deseo de libertad.

Rubini vive un vértigo festivo que pronto alcanza su sentido. Steiner, el verdadero intelectual es quien lo expresa mejor. Consciente de esa noia, de ese pathos que lo acosa desde la abundancia y la desaparición del deseo, decide matar a sus hijos y eliminarse. Nada tiene demasiado significado en esas fies-

tas interminables en la que ya el festejo ha sido despojado de su condición extraordinaria y Rubini, atónito empieza a comprender.

Se roza la nada de manera inconfundible en ambos films y el acicate revelador de esa nada es la muerte. Se trata de un aburrimiento conectado con la ausencia de finalidad en la propia existencia.

### Neoliberalismo: violencia, aburrimiento y vacío

En nuestra sociedad el estallido de los valores, la caída de los ideales, provocan desasosiego, inasibilidad y vivencias de vacío. Alienación, desafectivización, e indiferencia promueven el despuntamiento y rotura de las redes sociales. Es a partir de este proceso agudo de fragmentación social que los individuos caen en la apatía y el aburrimiento, producto del desaliento por la ausencia de contención desde el tejido social que genera violencia.<sup>4</sup>

La tecnología a través de la cual los hombres se comunican, que está creando un universo común a todas las naciones; es al mismo tiempo la que sojuzga a la naturaleza y a los hombres. No se contenta con proporcionar a la política instrumentos de control y coacción: ofrece un modelo de incitación a la dominación total. Cuando se posee el último poder sobre la materia es difícil admitir que el espíritu resista.

Junto con la revolución tecnológica se asiste a la coexistencia de las formas más primitivas y crueles de la violencia que el proceso de la civilización afirmaba haber atenuado. La cultura, que debería ofrecer las posibilidades sublimatorias a las pulsiones, se constituye por diversos motivos en un caldo de cultivo para las mismas. Cuando la violencia se acrecienta y generaliza se producen respuestas contradictorias. En tanto promueve miedo e inseguridad, se banaliza la violencia defensivamente, se la naturaliza: «guerras hubo siempre», se afirma. Esta cultura hace del miedo una institución. A su vez, la incertidumbre y el miedo continuos pueden alcanzar un efecto inesperado.

La violencia social es un fenómeno histórico que se relaciona con condiciones sociales particulares, y que es un proceso interactivo entre los individuos y sus ambientes, efecto de condiciones sociales facilitadoras de estos sentimientos agresivos: hacinamiento, desnutrición, desempleo, desigualdad, pobreza, frustraciones y marginalidad. Al mismo tiempo que sostener o mantener desde lugares de poder, estas condiciones de asimetría social implican de por sí el ejercicio de la violencia. Con la caída de las conquistas sociales, y el desmantelamiento de la solidaridad, observamos un gran cambio en la subjetividad de nuestra época. La falta de sanción se verifica en la impunidad que gozan aquellos que han franqueado la ley, el sentimiento de desprotección se generaliza.

Horror, violencia y aburrimiento, parecieran constituir los paradigmas sociales de nuestro tiempo, y el arte busca la forma de representar este estado de cosas.

Esa nada que ya había sido señalada por el arte de los 60, desde los profundos cambios ya mencionados, lejos de diluirse parece haber crecido. El neoliberalismo, un sistema que ya no se identifica con las acciones del estado como reaseguro del sostén de las redes sociales y los valores implícitos en ellas y que opera desde oligopólios que sostienen o derrumban estados, es el punto de referencia de las manifestaciones artísticas del fin del siglo XX y comienzo del XXI, el grado de impunidad y acracia en el que nos han sumergido.

La película *Recursos humanos* de Laurent Cantet, (1999) había puesto en escena algo que nos resultaba familiar: las modificaciones en la organización del trabajo propias del capitalismo en su versión neoliberal y el modo en que operan las mismas en las relaciones intersubjetivas e intergeneracionales, como así también los cambios en torno a las concepciones de autoridad relacionadas con las transformaciones mencionadas. Se daba aquí un claro ejemplo de movilidad social ascendente pensada a partir de la educación universitaria alcanzada por el hijo en un contexto de reconversión productiva que logra ubicarse como hegemónico, por obra de -entre otras tantas operaciones- la sustitución de un modelo basado en el «mando» por otro en el que el «saber» ocupa un lugar primordial. La movilidad ascendente depositada en los hijos (universitarios) fue el motor que le dio sentido a toda una generación de trabajadores. La brecha entre dos generaciones se dio en la manera de organizar el tiempo: si bien el tiempo lineal de la generación adulta de la post-guerra puede parecer aburrido, la nueva organización del mismo donde lo que prima es el «corto plazo» produce una sensación de inseguridad, de incertidumbre, que amenaza la capacidad de la gente de consolidar su identidad. El film muestra claramente las diferentes percepciones de dos generaciones, vinculadas a dos modelos productivos distintos.

En *El empleo del tiempo* (2001) también de Cantet, la variante es otra, ya no hay se plantea la oposición generacional, sino directamente el vacío temporal que sobreviene al desocupado, y que en este caso se resuelve provisoriamente mediante el engaño. La tensión crece en el protagonista que sostiene la simulación de la continuidad de un trabajo que ya no posee a toda costa. Mientras tanto, y cómo el mismo título lo enuncia, debe emplear el «tiempo laboral» de algún modo. El desasosiego y el tedio sobrevienen ante el vacío insoslayable de ese tiempo muerto que enfrenta y el modo en que poco a poco significa justamente la falta del trabajo, es decir, su exclusión. Ese afuera en el que debe vivir, pues no tiene trabajo y no puede comunicar este hecho a su familia, es un modo excelente de comprensión del sentido del tiempo que aporta el sistema. Fuera de él, se corre riesgo de perder hasta el propio ser y convertirse, como decía Nathaniel Hawthorne en *Wakefield*, en «un paria del universo». El hacer del protagonista en ese tiempo de desocupación es un *hacer parasitario* -en el que se siente el aburrimiento- respecto de su antiguo *hacer laboral*, que sí tenía sentido. Así que el sin sentido aquí proviene del modo en que se contrastan esos dos tiempos, contraste que deriva en la insignificancia del *hacer del desocupado*.

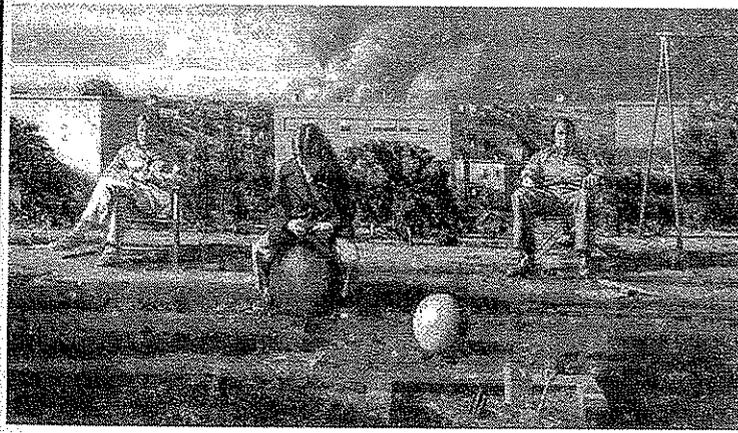
«Esta es mi confesión... Mi nombre es Bruno Davert, siempre fui un marido, un padre y un empleado responsable...» son las palabras que dan comienzo a *La corporación* (2005) de Costa Gavras. Davert (José García) ha venido matando algunos hombres como ha podido, con esfuerzo y trabajo; pues no es un asesino profesional. Simplemente es un ejecutivo desempleado, que después de quince años de entrega incondicional a su empresa, en la que fue elogiado y premiado, terminó despedido junto a muchos de sus colegas por ese eufemismo denominado «reestructuración». Y la única manera que Davert encuentra de asegurarse su reingreso al campo laboral es eliminando a todos aquellos ejecutivos, también desempleados, que por sus condiciones (edad, capacitación, ubicación geográfica) estén en situación de ocupar el puesto al que él aspira. Antes de cargar con el insostenible peso de la desocupación y el vacío de ese tiempo de espera (el aburrimiento que ese tiempo le generaría), este ejecutivo despedido opta por la violencia, ya que el sistema corporativo la ha ejercido impunemente con él, él hará lo propio. De algún modo la alternativa al aburrimiento y el vacío del protagonista de *El empleo del tiempo*, es el plan de Davert. Virtualmente el espectador confronta estas dos formas de violencia y de algún modo comprende al protagonista, aunque no lo justifique, puesto que el ser que el sistema neoliberal propugna se funde con su función laboral, fuera de ésta, queda sólo el no ser.

El aburrimiento aparece en *Recursos Humanos* y *El empleo del tiempo* como una construcción de la experiencia temporal que depende de un modo de percepción sometido a las reglas del sistema. Es un contravalor construido por el sistema, y por lo tanto, aparece como la única posibilidad que tiene un ser humano de conocerse fuera de él. Mientras que en *La Corporación* existe ya una respuesta a la violencia que se ejerce impunemente desde el sistema, y que, negándose a la confrontación con el vacío, es forzosamente violenta, ya que constituye la única forma para el protagonista de sostener una pertenencia dentro de él.

#### Notas

- <sup>1</sup> Moliner, María Diccionario, 2001.
- <sup>2</sup> Kierkegaard, Soren, Temor y temblor, Madrid, Ed. Planeta, 1987
- <sup>3</sup> Moravia, Alberto, El aburrimiento, Buenos Aires, Losada, 1964
- <sup>4</sup> Foucault, Michel, Vigilar y castigar, Buenos Aires, Siglo XXI, 1991

# el otro maría negroni lado



## ESCONDER LO QUE NO HA SIDO: MARÍA NEGRONI

Por Marcelo Rizzi

*Radicada en Nueva York (donde imparte clases en el Sarah Lawrence College) María Negroni (Rosario, Argentina, 1951) es una de las voces más originales de la poesía en lengua castellana de los últimos 20 años. Autora de una decena de libros, entre poesía, narración y ensayo, la poeta argentina traza en esta breve entrevista un perfil de lo que han sido y son sus principales preocupaciones frente al acto de escribir y de pensar la poesía.*

- *Alguna vez señalaste que desde que escribís poesía tu interés fue siempre la búsqueda de una densidad, de una «cierta condensación», descubriendo tiempo más tarde que esa búsqueda secreta obedecía, o al menos estaba vinculada, a una afección respiratoria de tu madre, lo cual te condujo a entender algunos aspectos formales de tus poemas en tanto «formas de la respiración», o figuras estéticas del silencio que se instalan en el acto de respirar. ¿Considerás que aún esta búsqueda persiste, y si es así qué otros espacios de significación te ha permitido explorar?*

- Es cierto, dije eso alguna vez. Creo que intentaba explicar (a mí misma, a los posibles lectores) algo que notaba en mi manera de escribir, como si hubiera explicaciones, como si fueran necesarias. Me gusta, sin embargo, tu expresión «figuras estéticas del silencio». Después de todo, ¿no podríamos pensar que todos los poemas son eso? En cuanto a mí, creo que mi dicción ha ido cambiando (no podría haber sido de otro modo) con el tiempo. He ido, me parece, de la condensación a algo que se parece a una respiración más lenta, más profunda, en la esperanza de que, en la lentitud y la paciencia, pudieran producirse ciertas percepciones más sutiles. Abrir el poema me llevó a explorar primero el poema en prosa (en *Islandia*, en *El viaje de la noche*) y también, después, a intentar la narración (en *El sueño de Ursula*).

Supongo que son distintas maneras de rodear lo inexpressable, de cercarlo. Y también de irse por la tangente para ver si, en un descuido, algo que no esperábamos, hace su aparición y nos sorprende. Alguna vez escribí sobre un personaje —sobre la poeta Sambatia, en *El sueño de Ursula*— que la escritura iba más rápido que ella. Me gusta pensar eso. Me gusta pensar que no soy más que un minúsculo canal por donde puede expresarse, si espero lo suficiente, si escucho lo suficiente, algo que es mucho más grande (y sabio) que yo misma.

- *Hablas de «esperar lo suficiente». Desde tu experiencia poética, ¿no sería acaso ese «instante» previo y sin medida (por su infinitud o brevedad), acaso la misma esencia del poetizar, aquello que en tu decir «es mucho más grande (y sabio)» que vos misma?*

- Por mucho tiempo, cité a Cesare Pavese para explicar por qué o cuándo empezaba a escribir un poema: «lo comencé a fare poesía quando la partita è perduta». La frase presupone una muerte como condición de la experiencia poética y hace de la poesía una suerte de celebración del fracaso. En un sentido, también, construye una cierta figura de poeta. Últimamente, en cambio, prefiero pensar que tal vez sea posible escribir desde otro lugar. Un lugar menos vinculado a lo que en *Islandia* llamé «las tragedias privadas», más afín a otros ritmos donde la voluntad y el control cedan el espacio a lo inesperado, donde el dolor (y su reparación) aparezcan como escenarios intercambiables, es decir ilusorios. No tengo más claridad por el momento. Sólo sé que este cambio no tiene nada que ver con la esperanza.

- *En «El Viaje de la Noche», y más aún en «Islandia», tu poesía se despliega por regiones donde los topónimos y los datos históricos generaban efectos de distanciamiento que le otorgaban una bella y extraña intensidad. ¿Qué motivos te llevaron para trabajar esos «territorios»?*

- Es cierto, mirando hacia atrás puedo reconocer en esos libros (y también en *El sueño de Ursula*) un uso especulativo (especular también) de la distancia. Como si en la extranjería, en el extrañamiento, se hiciera visible lo que normalmente no vemos. La distancia es una violencia y una astucia. Los islandeses lo entendieron así. Por eso se autoimpusieron el exilio de su país de origen (Noruega) y después contaron la historia de la tierra que habían dejado atrás desde una isla improbable y helada. *Islandia*: el «país de la isla» es también, por supuesto, la tierra de la poesía. Un territorio ciego, absoluto, encallado en lo imaginario. La poesía, en este sentido, es el género de la distancia por excelencia. En un poema, quiero decir, las palabras han abandonado el pacto de la comunicación. Su interés es ir en contra de todo lo sabido, exacerbar el artificio de la lengua, recordar que un texto está siempre hecho de otros textos y que los referentes son meras convenciones. A lo mejor así algo puede ser dado a luz, algo

todavía no pensado o no sentido, tal vez incluso algún secreto de la propia biografía. Esta es una de las paradojas más luminosas de la literatura.

- En *«El Testigo Lucido»*, tu último libro de ensayos, explorás una zona de la obra de Alejandra Pizarnik que constituiría aquello que -desoido por cierto abordaje crítico- es un momento crucial de la misma; es decir, el que refiere a su acercamiento a la obra de Valentine Penrose, que se inscribiría en una serie de *«ventrilocuas femeninas»*, y constituiría a su vez ese espacio que llamás *«obra de sombra»*.

- En *El testigo lúcido* me propuse, al menos conscientemente, mostrar dos cosas: 1) que, contra lo que suele pensarse, no existe oposición alguna entre los textos poéticos que Pizarnik publicó en vida y los «textos de sombra» que Olga Orozco y Ana Becció recogieron después de su muerte, y 2) que lo que organiza, obsesiona o imanta al conjunto es la conciencia filosa de que el lenguaje—incluido el lenguaje de la poesía—no reemplaza lo perdido ni consuela del vacío existencial. Esta conciencia es como un ácido que corroe toda la obra pizarnikiana, aunque el arte de la miniatura le permite, al principio, disimular («civilizar») el dolor. Al final, en cambio, la herida queda expuesta: por eso los «textos de sombra» parecen obscenos. Por otro lado, *La condesa sangrienta* siempre me ha parecido una metáfora exquisita y cruel de lo que es la escritura para Alejandra Pizarnik. Es como si en esa obra «prestada» (la novela de Valentine Penrose) hubiera encontrado la versión narrativa o la elaboración musical de su propio poema «Sólo un nombre». («alejandra alejandra / debajo-estoy yo / alejandra») Yo creo, lo que es más, que ese poema prefigura, en versión minúscula, el castillo de Cezthje: toda la disociación trágica pizarnikiana entre lenguaje y mundo, palabra y sujeto están allí, en ese triángulo isósceles invertido, en cuyo vértice yace una muchacha (alejandra) suprimida por el lenguaje que la repite como un eco, sin rescatarla.

- *«Arte y Fuga»* es tu último libro de poemas. ¿Qué valor tiene el registro musical para tu poesía?

- La poesía es la memoria arcaica de la lengua. En el poema, podría decirse, la lengua recupera algo olvidado: cierta música del cuerpo, ciertos ritmos invisibles que rodearon nuestros primeros contactos con el mundo. En este sentido, música y poesía constituyen una pareja casi tautológica. Tanto una como otra aspiran al silencio, o mejor dicho, a ese tiempo en que los sobresaltos del afecto, del abandono, del miedo y del consuelo no estaban todavía mediados por las palabras. En el caso de mi último libro, la referencia obvia es al «Arte de la fuga» de Bach. De esa extraordinaria catedral, me interesó sobre todo un detalle, el hecho de que la palabra «fuga», que remite en música a la idea de variación, es también sinónimo

de la palabra «huida». La coincidencia me pareció fascinante. ¿No es el arte la tentativa más elaborada de una fuga de la cárcel del sentido? ¿Una partida que nos devuelve siempre, sin embargo, al origen? De alguna manera, este libro vuelve a tocar algunos temas recurrentes de mi escritura (como la relación entre rebeldía, amor y escritura, por ejemplo), aunque esta vez el tono sea más juguetón, la confianza en la épica menos acentuada. El fantasma de «Islandia», los enigmas de «El viaje de la noche», la encrucijada amorosa de «El sueño de Ursula» están allí como prueba, si hiciera falta, de que la poesía es, en efecto, «un museo para esconder lo que no ha sido». La deriva, como siempre, registra la falta y la reproduce ad infinitum. La música es el mundo-dice el agua/ la música es el agua-/dice la sed que escribe/en el pequeño laberinto/armónico del cuerpo».

- *Cierta crítica, desde hace un tiempo, ha intentado diseñar para la década de los noventa, dos espacios dominantes en la producción poética en Argentina. Me refiero al Neobarroco y al Objetivismo. Como tu poesía mayormente se ubica en ese período, ¿qué simpatías o rechazos encontrás en esta perspectiva de historización?*

- Alguna vez dije que la escritura es como una especie de enfermedad que se diagnostica retroactivamente. Se ven ciertos «síntomas» y entonces alguien dice «este escritor o esta escritora hizo esto o lo otro», es decir le pone un nombre a algo que ya ocurrió y ocurrió sin intentar corresponder a una etiqueta. Este sería el trabajo de los críticos: observar el conjunto de una obra y tratar de entender cómo funciona dentro de la red de textos que produce cierta época en un espacio determinado.

En algún sentido, sin embargo, la escritura misma se desentiende de esas consideraciones. Primero, porque escribir es un acto que se lleva a cabo siempre a ciegas. Segundo, porque se produce a contrapelo de lo sabido (la poesía, escribí alguna vez, es una epistemología del no saber). Y finalmente, porque toda obra (y esto todo escritor lo sabe) siempre «hace sistema», incluso a pesar suyo, con el resto de la producción literaria de su tiempo.

Mi poesía, hasta donde puedo ver, no se inscribe en ninguna de las dos categorías que nombrás. Sin embargo, estoy segura de que no sería imposible ubicarla (recurriendo tal vez al contraste o al concepto de margen) dentro de esa perspectiva de historización.

Con respecto a las simpatías o rechazos que me producen esos dos supuestos «movimientos», no sé. Mi percepción es más bien miope. Me acerco mucho para ver y me acerco sólo a lo que me interesa. En realidad no creo demasiado en los conjuntos, sobre todo en materia literaria.

Poemas de Film Noir  
(inéditos) de M. Negroni

—Off my back, chick, I'm tired.

la distancia más corta entre dos puntos  
dijo el agente de la Sección Homicidios  
es de una rubia a la cama

pero después la rubia dice  
Hello Stranger  
y hay que ponerse grosero  
no vaya a ser que confunda  
un sentimiento con otro  
que tampoco existe

el asesino como el artista  
dijo el agente  
se oculta en la falta  
de emoción

detrás del frío  
tira los cadáveres  
y así construye una casa  
para la verdad

no es fácil  
escribir sobre nada

y menos  
en la ciudad absoluta  
llena de arañas fatales  
donde los sueños circulan  
de un muerto a otro

no hay que darle más vueltas  
dijo el sabueso

es un problema de lógica  
dos y dos son cuatro  
punto y aparte

—The trouble with women  
is that they ask too many questions.

por qué  
cuando lo hacemos de pie      vestidos  
en la cocina mal iluminada  
sobre mí  
sobre vos  
como nunca  
como quien pasa la lengua  
por los pliegues  
de una noche absoluta

dónde  
cuándo  
de qué modo  
vos y yo  
como pájaros despiertos  
para no morir nunca

hasta qué punto  
quién dijo  
en relación a qué  
lo que tuvimos  
sumado a lo que perderemos

da un siendo que fue  
 menos que cero  
 que por supuesto  
 es más que nada

me refiero a las confusas  
 claridades del amor

no a estas palabras  
 ni siquiera rojas

—Mari Wanted.

¿jura usted decir  
 toda la verdad y nada más  
 que la verdad?

¿reconoce haber tenido  
 una emoción conmigo?

¿le consta que fuimos  
 dos amantes letales  
 dos escorpiones en un vaso  
     apurados por beber  
     el océano y la noche?

¿jura usted no entregarse?  
 ¿no canjear esta pena  
     por el Polo Norte  
 del lenguaje?

entonces él la muerde  
 you're my baby  
 se atraviesa en su luna

de labios prohibidos  
 e invierte  
 la carga del delito

sutil condena el deseo  
 pierde lo que busca  
 y al perder encuentra

la felicidad  
 tarda  
 en cicatrizar

—You're a cookie full of arsenic.

sandalias altísimas  
 medias de seda  
 un tajo negro  
 de nunca acabar

despampanante la rubia  
 en la barra del bar

la voz en un trance  
 de alcohol y tabaco  
 totalmente arruinada  
 por el placer

me pareció adorable

me la hubiera puesto  
 en el bolsillo ahí mismo  
 para llevármela

a algún lugar seguro

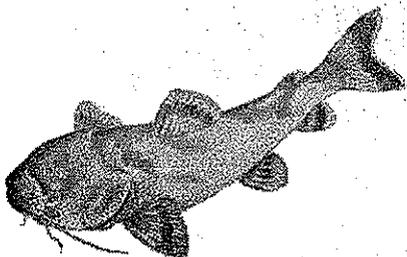
donde poder después

odiarla  
a mis anchas

pero no pude  
ella pensaba rápido

sin contar  
su propensión a besar  
como clavando un puñal  
por la espalda

tuve que llamar a la policía  
*Adiós muñeca* dije  
y me alejé del paraíso  
cantando bajito  
Little Lost Lady



# relato

**carlos spinedi**



## UN PARÁSITO MILITANTE

Carlos Spinedi

« Me llamo Yosip Brodski. De profesión, parásito. Esto no es una metáfora: por sentencia judicial he dejado de ser poeta — es decir por la misma causa que soy parásito. 'Parásito cuasi literario', como lo afirma el Vecherny Leningrad si lo preferís así; pero parásito al fin. No camaradas, tampoco es una broma; ustedes saben bien que con el socialismo no se juega. El sentido del humor no es el fuerte de jueces soviéticos. Cuando el fiscal Sokorin me acuso de haber escrito en mi diario que Marx era 'un viejo glotón enmarcado por una corona de piñas', la camarada juez Saveleva frunció el ceño de una manera poco alentadora. Pero no fue por ese cargo que me condenaron a cinco años de trabajo forzado, ni por ningún otro en particular. Al principio me resultaba difícil comprender los motivos de mi procesamiento. Los testimonios de personas tan calificadas como Etkind, Gudnina y el mismo Admoni, a quien no conocía, me infundieron la esperanza de ser absuelto. La abogada defensora, la Sra. Toporova, no mostraba optimismo, pero tampoco desaliento. Ahora parece que comienzo a entenderlo mejor. Nunca tuve la menor oportunidad, y los que se arriesgaron a declarar en mi favor lo hicieron vanamente. Toda aquella e increíble cháchara sobre el escaso valor monetario de mis traducciones o sobre la presunta pornografía de mis poemas — estimados con burguesa escrupulosidad — fue una torpe y deliberada maniobra destinada a ocultar que el juicio no era contra un hombre, sino contra toda una generación. Las airadas referencias a mi amigo Umanski y a otros escritores 'malditos' no fueron accidentales y cuando en su requisitoria el ingeniero fiscal emplea el plural, descubre su verdadera intención. La 'espontánea declaración' del testigo Nicolaev muestra el hilo de la conjura: 'Brodski no es —dijo— simplemente un parásito. Es un parásito militante. Frente a personas como Brodski debemos proceder sin piedad'.

El miedo aguza el ingenio de los necios. No podrán explicarse el porqué de una conducta, pero intuyen el peligro que ella encierra. Si se hubiera tratado sólo de mí el resultado — tal vez — pudo ser distinto; pero la rebelión de la juventud los hacía temblar. Era necesario el castigo ejemplificador. Mi suerte estaba sellada de antemano: este descubrimiento no debió sorprenderme. Si se atiende a la intención y no a las formalidades, el proceso se inició mucho antes. Casi diría que desde siempre.

Abandoné la escuela primaria después del séptimo año, para dedicarme a estudiar, por mi cuenta, literatura e idiomas. Escribía poemas y llevaba un diario de mis impresiones y experiencias. Mis padres no se opusieron; encontré en ellos más comprensión de la que podía esperar. Durante un tiempo aprendí el serbio y luego también el polaco. Tradu-

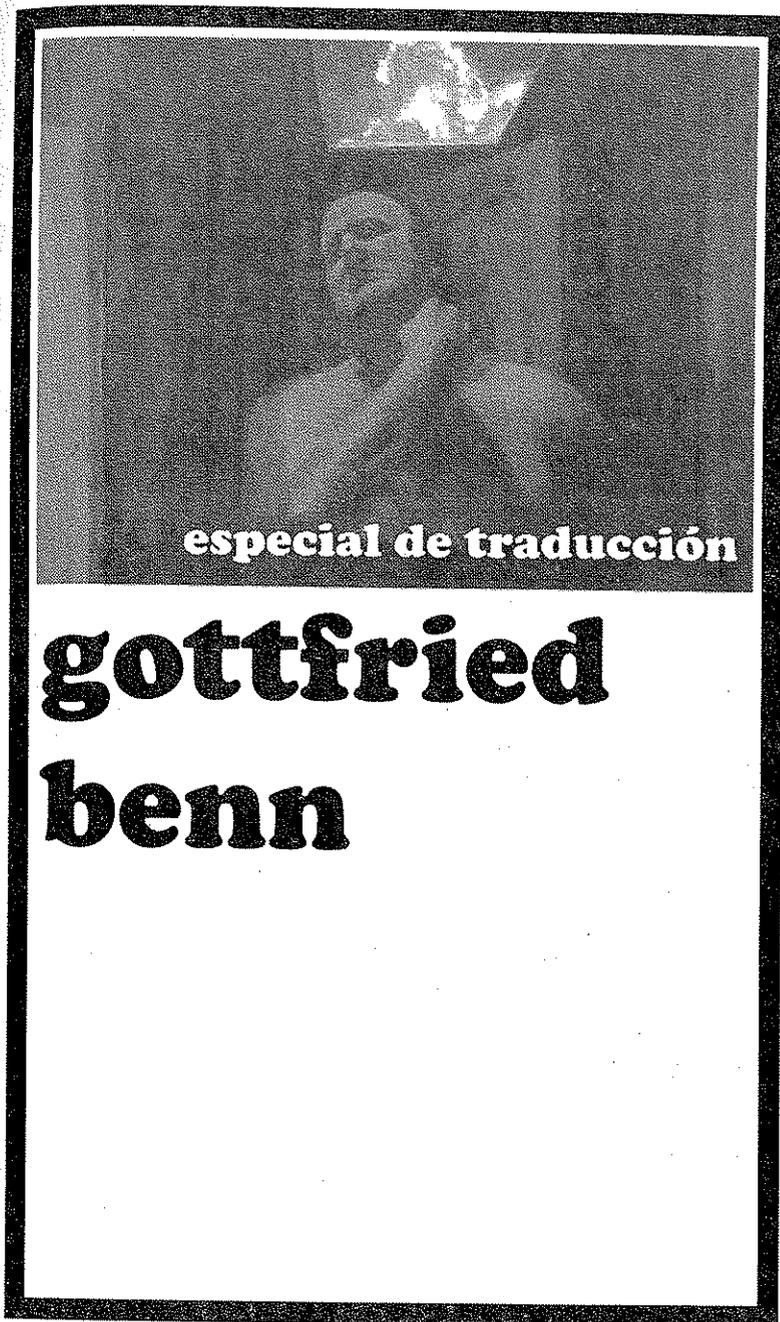
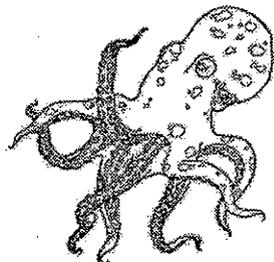
ciendo las obras de poetas como Galchinski fui perfeccionando un estilo. Escribía poemas y llevaba un diario de mis impresiones y experiencias. Para esa época comencé a tener dificultades. Mi carácter inestable me impidió integrar el grupo que orientaba al camarada Gudnina. De común acuerdo con él decidimos postergar mi ingreso para más adelante. Paralelamente — tenía diez y seis años — comencé a trabajar en una fábrica. Debo aclarar que no tengo nada contra el trabajo manual, como se pretendió. No soy un haragán; soy, lo comprendo, un rebelde. Trabajé en numerosos establecimientos fabriles, con distinta suerte. Dicen que en trece; yo no lo sé; es posible. Pero en todos me asfixiaba por igual. Durante los primeros meses la novedad de la tarea y los problemas que planteaba el aprendizaje me mantenían interesado, pero después la insoportable burocracia despojaba del mínimo encanto a cualquier labor. Tanto papel inútil y tanta estupidez me hacían llorar a gritos para decirlo con palabras de un camarada poeta. No podía soportar el ambiente pasterizado de los comités, su inoperancia, el servilismo, su marxismo mal digerido. La explotación capitalista sin duda embrutece físicamente al trabajador; pero por reacción fecunda su espíritu, lo incita a luchar, a sublevarse. Allí Octubre era un recuerdo o, lo que es mucho peor, tan sólo un aniversario.

La convocatoria al servicio militar fue un duro golpe. No por temor a la milicia, sino porque estaba seguro de que mis nervios no iban a poder soportarla. Preví el desastre. Los oficios de unos buenos amigos, que compartían esa inquietud, me permitieron lograr la exención, teniendo en cuenta que era el único sostén de padres valetudinarios. Mi trabajo de traductor comenzaba a ser apreciado. Así me vinculé a la sección de traductores de la Unión de Escritores, de Moscú, adonde entregué algunos poemas para una antología de poetas yugoeslavos; los que fueron aceptados. Poco después colaboré en otra antología; esta vez de poetas cubanos. Ya tenía entonces cierta experiencia en la traducción del español, pues había vertido al ruso poesías del Romancero. Fue entonces cuando llegó la primera advertencia. Alguien en el Ministerio de Seguridad Social no estaba conforme con las causas de mi eximición. Debía informar a qué me dedicaba y cuánto ganaba. La respuesta, es posible, que no resultara suficientemente convincente. Fui convocado por segunda vez. Un oportuno y exacto certificado médico fundamentó la nueva exención. Resultaba evidente que aquel interés ministerial no resultaba gratuito. En la Unión de Escritores de la Federación Rusa se veían con malos ojos nuestras actividades. Me refiero a las mías, a las de Umanski, a las de Chakmatov y otros, dedicadas a sacudir el aplastante conformismo de los escritores soviéticos. Nos reuníamos, cuando se presentaba la ocasión, para leer nuestros poemas. Los comentarios que se hacían no eran, precisamente, piadosos; auditorio no nos faltaba. Todo este trajinar terminó, empero, por arruinar mi salud. Al comenzar el invierno de 1962 me encontraba al borde del

colapso nervioso. Debí internarme en la clínica Kachtchengo. Esto no amen- guó el resentimiento de mis enemigos. Un amable psiquiatra se interesó por mi caso. En interminables sesiones de conversación informal fui sometido a un sutil bombardeo ideológico. Trataba de convencerme de que mi desequilibrio era el producto exclusivo de la falta de objetividad y de adaptación al medio. 'Yósip -me decía- describe Ud. la realidad según su propia concepción subjetiva, desviada y retorcida, a través de de anémicos y estereotipados esquemas. No puede uno -añadía, insensible a mis pullas- considerarse como un combatiente por los intereses del pueblo trabajador y permanecer sentado en la encrucijada de los caminos, contemplando la lucha entre los partidos, con la misma indiferencia ante el bien que ante el mal.' Cuando descubrí su juego me fugué de la clínica. Sobre la mesa de mi cuarto quedó un ejemplar del discurso que sobre los destinos de la cultura soviética pronunciara, en esos días, el camarada Jruschev. Allí estaba la sentencia de un proceso que recién se iba iniciaría once meses después.

¿Y ahoyá qué?; ni siquiera estoy seguro de tener razón. Si pretendo expo- ner mi pensamiento en forma sistemática, vacilo. La lógica no es mi fuerte. Por eso amo mis poemas: cuando los escribo no tengo dudas, afirmo. Por otra parte no es con razonamientos agudos que vamos a hacer mover a este elefante triste. Es cierto que dije: 'Deseo escupir a Moscú'; quería irritar ,provocar, ras- gar el pesado velo de las frases hechas, de consejos paternalistas, de lugares comunes prefabricados. Fracase; para tener éxito tal vez fuera necesario algo más fuerte que mis pulmones. No tengo rencor. Son las cinco de la mañana. La luz del alba recorta el marco de la ventana. Dentro de unos momentos saldrá a darle de comer a los cerdos del koljos. Es un trabajo sucio; pero no aburri- do.»\*

\*(N. del A.) Esta historia conjetural fue escrita en 1967, teniendo a la vista las actas del juicio a que se alude, publicadas entonces por el diario «La Nación» de Bs. As y ha permanecido inédita hasta el presente. Todos los hechos, dichos y personas en ella aludidos se estiman, en consecuencia, reales. 20 años después, es decir en 1987, a su protagonista - quién hubiera podido imaginarlo- le fue otorgado el Premio Nobel de Literatura.



# TRADUCIR LO INTRADUCIBLE GOTTFRIED BENN

*Las Obras Completas de Gottfried Benn se publicarán, con traducción de José Luis Reina Palazón, en Calima Ediciones, Madrid-Palma de Mallorca, editorial con un extraordinario programa de poesía moderna, donde ya se ha publicado la Obra poética completa de Else Lasker-Schüler, una Antología de la Poesía Belga Actual, Antologías del flamenco Stefan Hertman, de la alemana Elisabeth Borchers, libros de Paolo Ruffilli, Anton van Wilderode, etc. A continuación, Reina Palazón, poeta y traductor de la Poesía Completa de Celan (Trotta), nos ofrece, como adelanto exclusivo para La Pecera, una breve introducción con una antología de los poemas de Benn.*

## PRESENTACIÓN

Consideraba Benn, como tantos otros poetas y no poetas, que la poesía es intraducible. Sin duda. Toda palabra es intraducible. Y toda idea de un hombre a otro también, distintas son sin duda sus vivencias. En un poeta que partiendo de Nietzsche declaraba la forma como la única trascendencia, tras la destrucción de todos los valores trascendentales de Occidente por la razón instrumental, alentadora del progreso científico y económico, tres decenios antes del abismo de Auschwitz, que vendría a confirmar la barbarie presentada, la forma, el arte, la expresividad artística, es el último refugio en ese nihilismo existencial que le es imprescindible como fondo, como toma de conciencia y «reconocimiento de la situación» (la divisa de Benn: *erkenne die Lage*) pues si no el arte, la expresión humana que garantiza la diferencia específica del hombre, su voz desalienante, es puro entretenimiento o instrucción. *El arte es la realidad de los dioses*, dice en uno de los fragmentos del tomo octavo de sus obras. *El arte es aurora boreal*, en otro. ¿Se puede recrear una aurora boreal? La traducción es la aurora austral (que existe objetivamente y nadie la menciona) de cualquier texto, de cualquier idea de cualquier forma. También resplandece el sur. El error de Benn como de tantos otros, poetas y no poetas, es creer que la traducción copia al primer texto. Que la luz del

norte es sólo la intensa, que la aurora del sur es pura sombra. Que la forma original tan sólo es única. Que no es luz cada forma que sepa surgir como aurora. Que las sombras incluso no son luminosas.

Creendo todo lo que él no cree respecto a la traducción, y estando de acuerdo con él respecto al necesario fondo del nihilismo, me he atrevido a traducir nada menos que su obra completa: dos tomos de poesía y seis de prosa, a partir de la edición crítica de su obra, *Sämtliche Werke Stuttgarter Ausgabe*. Se publicará en Calima Ediciones, Madrid-Palma de Mallorca, editorial con un extraordinario programa de poesía moderna, donde ya he publicado la Obra poética completa de Else Lasker-Schüler, una Antología de la Poesía Belga Actual, Antologías del flamenco Stefan Hertman, de la alemana Elisabeth Borchers, libros de Paolo Ruffilli, Anton van Wilderode, mis propios poemas en *Cuerpo Inseguro* etc. La amistad en poesía con Osvaldo Picardo me lleva a facilitar un adelanto de la publicación de Benn que será en breve. La gran simpatía y difusión de que goza La Pecera en España y Sudamérica me hace además aprovechar la ocasión, para que llegue a todos los interesados el prelude de este acontecimiento. Lo es.

Gottfried Benn ha conformado la mejor poesía alemana contemporánea y es el más actual de sus compañeros expresionistas y de sus grandes coetáneos, Hofmannsthal, Rilke, George, Brecht. La poesía alemana posterior, las obras de Günter Eich, Günter Gras, Günter Kunert, Enzensberger, Peter Rühmkorf, Harald Hartung, Jürgen Theobaldy y un largo etcétera rebosan de tonos, temas, formas, ideas y visiones de la realidad cuyo origen es Benn. Este médico nacido en una pequeña aldea, Mansfeld, del noroeste de la Marca de Brandenburg el 2 de Mayo de 1886, cambió radicalmente en 1912, con su primer libro *Morgue*, el panorama de la poesía alemana para todos los años venideros y puede decirse, con toda objetividad, hasta la obra de los continuadores citados y de las últimas hornadas, es decir hasta hoy. No hay más que leer los libros de Durs Grünbein, que tradujo para la editorial La Poesía, Señor Hidalgo, Barcelona, especialmente el de temática y título tan benniano: *Lección de la base del cráneo*. En *Morgue* la provocación producida por una estética de lo feo, lo macabro, la denominación tajante de cosas y situaciones, la yuxtaposición y collage en la expresión de la realidad, escandalizaron las ideas sobre la poesía, la ciencia y el progreso burguesas, por no decir nada de las ideas morales. Un aluvión de cartas de protesta invadió la redacción de los periódicos que se atrevieron a publicar algunos de los poemas. Esa destrucción intelectual del mundo aparentemente armónico de la vida burguesa, en vísperas de la guerra mundial, que con su gigantesco aparato de muerte ponía en movimiento el horror que alcanzaría la total deshumanización en Auschwitz, daría razón a la crítica radical de Benn, que preludiva, no sólo en sus poemas sino también en sus textos teóricos, a la Escuela de Frankfurt y fundamentaba así su actualidad. Ese procedimien-

to, que él llamaba «demolición de la realidad», continuó en sus siguientes libros, también bajo la influencia de la gran poetisa, su amante, Elsa Lasker-Schüler, que lo adoraba, como puede verse en los poemas que le dedicó — «cada verso suyo es un zarpazo de tigre». También en sus textos de «prosa autónoma», en el que el yo y el mundo, lenguaje y realidad, se hienden y distancian, continúa ese desmoronamiento de la realidad, que va de par con una regresión del yo a un estrato interior de imágenes míticas, arcaicas y visiones dionisiacas. En el oratorio *Lo perpetuo*, que escribió para el compositor Paul Hindemith, se expla-ya esa visión del incesante retorno de la creación con su proceso de destrucción y renovación.

Tras su expulsión de la Academia de las Artes y las Letras y la prohibición de publicación por parte de los nazis, en 1938, cuyo advenimiento sin embargo había saludado, al igual que Heidegger, como el alba nueva que limpiaría la decadencia occidental y nacional, comienza una nueva fase desde el aislamiento y la soledad, que en poemas como «*Más sólo que en agosto nunca*» o en prosas como «*Doble vida*», refleja el dualismo entre arte y vida. Con los *Poemas estáticos*, publicados en 1948, en los que condensa su visión de la obra de arte como formas estáticas que resisten al tiempo y a los cambios históricos, protegiendo así contra el mundo, comenzó la gran influencia de Benn en la sociedad y poesía de la postguerra alemana y el afianzamiento de la expansión internacional. En esta concepción de la obra de arte, corroborada expresamente en una conferencia por T. S. Eliot, la forma tiene la significación fundamental, de que hemos hablado, en el campo de la creación del espíritu: «*forma es el más alto contenido*», dice Benn. No sólo lo confirma en otros libros de poemas sino en nuevas «*prosas absolutas*» como *Bodega Wolf*, la *Novela del Fenotipo* y *El Ptolomeo*: ajuste de cuentas con la raza blanca, con la visión alemana desde el trasfondo de una historia sin sentido, un mundo poético creado en libre asociación como réplica al orden convencional y desconsolador de lo inmediato. Le fue concedido el máximo premio literario alemán, el Büchner-Preis, en 1951. Su obra, con prólogo y notas, se publica por primera vez completa en una lengua extranjera, como las obras de Trakl y Celan, que publiqué en Editorial Trotta. La acogida que tuvieron y siguen teniendo ambas (Trakl va por la cuarta, Celan por su quinta edición) me anima en cuanto a la recepción de la de Benn. Espero que no haya muchos de su opinión respecto a su traducibilidad. Ardua ha sido la labor, pero rica en fruición y conocimiento. La tendrán ustedes en vuestras manos, para alegría de muchos, como las flores a partir de las que tan bellos poemas compuso, antes del 50 aniversario de su muerte el 7 del 7 de 1956.

José Luis Reina Palazón  
Marzo 2006 Frankfurt am Main

## LOS POEMAS DE BENN

Traducción  
de José Luis Reina Palazón

### JUVENTUD HERMOSA

La boca de una muchacha, que había yacido  
mucho tiempo en los cañizos,  
estaba tan remordida.

Cuando se le abrió el pecho, el esófago estaba  
tan agujereado.

Finalmente en un recoveco bajo el diafragma  
encontramos un nido de crías de ratas.

Una de las hermanitas estaba muerta.

Las otras vivían del hígado y de los riñones,  
bebían la sangre fría y habían  
vivido aquí una juventud hermosa.

Y hermosa y rápida vino también su muerte:  
Las arrojamos todas al agua.

¡Ah, cómo chillaban los hociquitos!

### CICLO

La solitaria muela de una prostituta  
que había muerto anónima,  
llevaba un puente de oro.

Las restantes se habían largado  
como en tácito convenio.

Aquella se la sacó el sepulturero,  
la llevó al monte de piedad  
y se fue a bailar.

Pues, decía,  
sólo la tierra debe volver a la tierra.

## REQUIEM

En cada mesa hay dos. Hombre y mujer  
cruzados. Cerca, desnudos, sin tormentos.  
El cráneo abierto. El pecho en dos. Esta vez  
es la última que dan a luz estos cuerpos.

Tres escudillas uno: cerebros, testículos.  
Y el templo de Dios y la cuadra del diablo  
ahora cara a cara en el fondo de un cubo  
se ríen del Gólgota y del primer pecado.

El resto en el ataúd. Puros recién nacidos:  
piernas de hombre, pechos de niños, pelo  
de mujer. Lo vi, de dos antaño en fornicio,  
eso yacía tal parido por un seno materno.

## EL MÉDICO

## I

La dulce corporeidad se me pega  
como un sarro en el borde del paladar.  
Lo que una vez con humores y carne mórbida  
se bamboleaba sobre huesos escleróticos,  
transpira con leche y sudor en mi nariz.  
Sé cómo huelen las putas y las señoras  
tras un paseo y por la mañana al despertarse  
y en los ciclos de su sangre –  
y a mi consulta vienen señores  
a los que se les ha encarnado el sexo:  
la mujer piensa que será fecundada  
y arrojada a una colina de Dios;  
pero el marido está cicatrizado,  
su cerebro caza furtivo por una estepa de niebla

y su semen cae silencioso.  
Vivo ante el cuerpo: y en el centro  
se pega por doquier el sexo. Hacia allí husmea  
también el cráneo. Presiento: una vez  
la raja y el rempujón  
hacia el cielo se hendirán desde la frente.

## II

El rey de la creación, el cerdo, el hombre–:  
¡trata también con otros animales!  
Con diecisiete años ladillas,  
entre malolientes hocicos de aquí para allá,  
enfermedades intestinales y pago de alimentos,  
hembras e infusorios,  
con cuarenta comienza a gotear la vejiga –:  
¿creéis que para tal bola creció la tierra  
del sol hasta la luna–? ¿Qué ladráis entonces?  
Hablaís del alma – ¿qué es vuestra alma?  
La anciana caga la cama noche tras noche –  
se embadurna el anciano los muslos llagados,  
y vosotros dais bazofia para empozarlo en el  
intestino  
¿creéis que las estrellas se corren de felicidad...?  
¡Eh! – de tripas frías  
escupe la tierra como de otros agujeros fuego,  
un hocico sangre – :  
eso culebrea  
el arco de bajada  
vanidosamente hacia las sombras.

## III

Con espinillas en la piel y dientes podridos  
se empareja esto en una cama y se empuja

y siembra semilla en el surco de carne  
 y se siente dios con diosa. Y el fruto — :  
 muy frecuentemente nace ya estropeado:  
 con bultos en la espalda, grietas en la garganta,  
 bizco, sin testículos, las tripas perdidas  
 en amplias hernias —; pero incluso lo que al fin  
 sale sano a la luz, no es mucho por cierto,  
 y a través de los agujeros gotea la tierra:  
 paseo —: fetos, gentuza de la especie:  
 se va de paseo. Sentada. —

Se huele el dedo.  
 Se saca la pasa del diente.  
 ¡¡¡Los pececitos de colores!!!  
 ¡Exaltación! ¡Ascensión! ¡Canción del Wésel!  
 Se frisa lo general. Sobre el sexo  
 se pone a Dios como una quesera —:  
 ¡¡el buen pastor!! — — ¡Sentimiento general! —  
 Y por la tarde el cabrón salta sobre la cabra.

### ANÉMONA

Conmovedora: anémoma,  
 la tierra es fría, es nada,  
 murmura allí tu corona  
 palabra de fe, iluminada.

En la tierra sin bondad,  
 donde sólo el poder grana,  
 fue tu flor la suavidad  
 que el silencio desgrana.

Conmovedora: anémoma  
 llevas la fe iluminada,

que hizo el verano corona  
 de flores grandes trenzada.

### OCÚLTATE

Ocúltate, tu máscara es tu obra,  
 guiña tal la pupila perturbada,  
 no dejes ver cómo tu ser, zozobra,  
 se desprende de tu faz ovalada .

En luz final, tras jardines sin flores,  
 el cielo escorial de noche incendiado -  
 ocúltate, tus lágrimas, rigores,  
 que no se vea la carne que esto ha dado.

Las grietas, la fisura, los vanos,  
 el nudo donde el daño se enquista  
 oculta, haz tal si los cantos lejanos  
 salieran de una góndola a la vista.

### LLÉVATE LA AMARILIS

No puedo ver más floración,  
 es tan perfecto y sereno  
 y dura horas al menos  
 de sueño y resurrección.

Llévate la amarilis; plena,  
 así comienza, ya ves  
 tan roja, intensa, tan llena,  
 su única y última vez.

Qué duraría de ese modo  
en mi destruido sentido,  
terrible se quiebra todo  
en instantes perdidos.

#### VISION DE TI YA NO TIENES

¿Visión de ti ya no tienes?  
El principio está olvidado,  
el centro total embargado,  
y el final difícil viene.

¿Esas guirnaldas qué evocan,  
qué teclea el piano así,  
las bandas y el jazz qué tocan,  
cuando las tardes abocan  
interrumpidas en ti?

Te podrías de nuevo alzar  
con ebriedad, llamas, vuelo,  
podrías: o sea, han de quedar  
ruedas aún en el alfar  
y algo de barro en tu suelo.

Mas en barro ves sólo cosas  
rotas, las cenizas en vuelo –  
sea vino, óleo, o rosas,  
sea vaso o urna en tu suelo.

#### FRAGMENTOS

Fragmentos,  
heces del alma,

coágulos de sangre del siglo veinte –

Cicatrices – presión alterada del alba de la creación,  
las religiones históricas de cinco siglos destrozadas,  
la ciencia: grietas en el Partenón,  
Planck, corre con su teoría cuántica  
al encuentro de Kepler y Kierkegaard otra vez  
conturbados,

pero hubo tardes que tomaron los colores  
del Padre Universal, ligeras, de amplias ondas,  
inmóviles en su silencio  
de azul inundante,  
color de los introvertidos,  
entonces nos reuníamos  
las manos apoyadas sobre las rodillas  
como campesinos, sencillos  
y entregados al beber tranquilo  
entre las armónicas de los mozos –

y otras  
agitadas de convolutos interiores,  
urgencias de cúpulas,  
compresiones de estilo arquitectónico  
o cazas de amor.

Crisis de expresión y ataques de erotismo:  
ese es el hombre de hoy,  
el interior un vacío,  
la continuidad de la personalidad  
la garantizan los trajes,  
que si son de buen género duran diez años.

El resto fragmentos,  
sonidos a medias,  
inicios de melodías de casas vecinas,

espirituales negros  
o avemarías.

## GLADIOLOS

Un ramo de gladiolos  
esto es sin duda algo muy significativo de la creación,  
lejos de la blandenguería de flores con esperanza de frutos —:

lentos, durables, sin irritaciones,  
generosos, seguros de los sueños del rey.

¡Si no, el mundo de la naturaleza y el del espíritu!  
Allí los rebaños merinos:  
restos de alfalfa, trabajosamente, y de resultas cagarrutas de  
oveja —  
y aquí los amables talentos,  
¡que ponen a Ana en el centro de lo que sucede,  
la acrisolan y saben de una salida!

Aquí no hay salida:  
Estar — caer —  
no contar los días —  
perfección  
bella, malvada o desgarrada.

## LO QUE ES MALO

Cuando no se sabe inglés  
Oír hablar de una buena novela negra inglesa  
que no está traducida al español.

En el calor ver una cerveza

que no se puede pagar.

Tener un nuevo pensamiento  
que no se puede envolver en un verso de Hölderlin,  
como hacen los profesores.

De noche en un viaje oír golpear olas  
y decirse que siempre lo hacen.

Muy malo: estar invitado  
cuando en casa las habitaciones están mas sosegadas,  
el café es mejor  
y no es necesaria ninguna conversación.

Malísimo:  
No morir en verano,  
cuando todo está lleno de claridad  
y la tierra es leve para la pala.

## REALIDAD

Una realidad no es necesaria,  
sí, no existe siquiera cuando un hombre  
del motivo original del aura y aria  
a su existencia puede darle nombre.

No Olimpia o carne y lilas  
pintó aquel, que una vez pintara,  
su trance, canciones de filas,  
lo que desde dentro lo irradiara.

Encadenado condujo la galera  
en la panza del barco, aguas apenas vio,  
gaviotas, estrellas — nada: su pena era  
bajo vigilancia donde el sueño surgió.

En el espanto, su obra un fetiche fue  
cuando padeció, surgió la piedad  
cuando jugó fue la mesa de té,  
mas para beber no había té en realidad.

### ÚLTIMA PRIMAVERA

Toma las forsítias de ti en lo más profundo  
y cuando vengan las lilas también las hiendes  
en tu sangre y tu suerte y tu mísero mundo,  
ese oscuro fondo del que tú dependes.

Lentos días. Todo ha sido superado.  
Y si no preguntas por principio ni fin,  
entonces las horas tal vez te habrán llevado  
todavía hasta junio con las rosas al fin.

### MÁS SOLO QUE EN AGOSTO -

Más solo que en agosto no puede ser:  
horas de dicha - en descampados  
los incendios rojos y dorados,  
¿pero dónde de tus jardines el placer?

Los lagos claros, el cielo despejado,  
limpia y suave brilla la gleba,  
¿pero dónde la victoria y su prueba  
del imperio por ti representado?

Donde todo se prueba en la dicha  
y cambia los anillos, la mirada  
en olor de vino, en cosa embriagada -  
sirves tú al espíritu, la antidicha.

### MUCHOS OTOÑOS

Cuando muchos otoños se posan  
en tu sangre, en tu sentido  
y los gozos del estío destrozan,  
de rosas tantas haces barrido,

toda la pompa, todas las luces,  
terrazza de noche, baile triunfal  
de crepé de China, pronto desluce,  
os vibra entonces el ligero metal,

la fronda, los lastres, despedidas,  
balcones, geranios destrozados -  
¿qué eres tú entonces, armadura vencida,  
qué es lo que en tu alma has asentado?

### UN HIMNO

Con aquella cualidad de los grandes boxeadores:  
poder aguantar golpes  
quedar de pie,

gargarizar aguardiente en la garganta  
sub y superatómico  
confrontar la embriaguez,  
las sandalias  
dejar en el cráter como Empédocles  
y después abajo,

no decir: retorno  
 no pensar: mitad y mitad,  
 dejar libre las guaridas de topos  
 cuando los enanos se quieren agrandar,  
 enmaderado por doquier en sí mismo  
 indivisible  
 y también poder regalar la victoria –

un himno a tal hombre.

## POESÍA

¿Qué significan estas compulsiones,  
 imagen, palabra y cálculo mediados,  
 qué hay en ti, de dónde las presiones  
 del doliente sentimiento callado?

Todo confluye en ti desde la nada,  
 de cosas aisladas, de un popurrí,  
 allí ceniza o llamas te son dadas,  
 esparces, apagas y guardas así.

Sabes, no puedes ceñir todo pleno,  
 ponle límites, el verde vallado  
 de esto y lo otro, te quedas sereno,  
 pero también en el recelo atado.

Así día y noche con premura,  
 te esculpes en domingos de taller  
 y golpeas la plata en la juntura,  
 entonces lo dejas – eso es: el ser.

## PALABRAS

Tú con las palabras solo  
 y esto es solo de verdad,  
 clarines y arcos de honor  
 en este ser no se dan.

Tú les miras en el alma  
 la cara de hoy y de ayer,  
 año tras año – para nada  
 te atormentas, nada ves.

Y fuera arden los fuegos  
 en la dulce feria humana,  
 de labios, rosados, lientos  
 brota sin más la palabra.

Sólo tus años marchitan  
 en un sentido diferente,  
 hasta en sueños: sílabas –  
 pero así te vas silente.

## Revista "Topía"

Psicoanálisis, Sociedad y Cultura  
Director: Dr. Enrique Carpintero

Juan María Gutierrez 3809 3ªA  
(1425) Capital Federal  
[www.topia.com.ar](http://www.topia.com.ar)

## RECÓVECOS

revista socio cultural autogestionada

revistarecovecos@hotmail.com  
HECHA EN CÓRDOBA

## BARATARIA

Revista de poesía  
Director: Mario Sanpaolesi  
Selecciones: Héctor J. Freire

## el espiniyo

revista de poesía

Director: José María Palaoro  
[delatafildarada@argentina.com](mailto:delatafildarada@argentina.com)

# ensayos



**Carlos Gazzera**  
**Héctor Freire**  
**Roberto Ferro**  
**Raymond Carver**

## LA NARRATIVA ARGENTINA DE LOS '80 A LOS '90

### Una periodización tentativa

Carlos Gazzera

#### I

Los años 1980 pueden pensarse desde la narrativa argentina, como los años de la «restauración polémica». Simultáneamente, pero con diferente visibilidad, Liliana Heker y Julio Cortázar polemizaron sobre las «alambradas culturales», el valor de los escritores que se quedaron y el valor de los que se fueron. Un poco más adelante, pero con otra visibilidad, la discusión se volvió sobre dos novelas que hablaban de lo mismo: los años de la dictadura y la raíz histórica de su mal. Una de ellas vendió millones la otra, apenas unos pocos ejemplares entre amigos e iniciados. Los tiempos no parecían haber cambiado tanto. Se seguía con esquemas bien dicotómicos, donde cualquier aporía partía al mundo en dos. *Flores robadas en los jardines de Quilmes* de Jorge Asís se enfrentaba a *Respiración artificial* de Ricardo Piglia. Se estaba con uno o se estaba con el otro.

A estas polémicas se sumarían, aún en el período de la dictadura, la de Ramón Alcalde y Néstor Perlongher en la revista *Sitio*, en torno a la cuestión de la Guerra de Malvinas. Polémicas que iban de la literatura a la política y de la política a la literatura. El campo aún era *decididamente* confuso y detrás de cada una de estas discusiones existían posturas estéticas que aspiraban a la legitimación de un escritor «faro». Sin embargo, ese centro/faro existía, estaba allí, seguía dividiendo a los escritores sobre cómo leerlo, sobre cómo acomodarse a sus declaraciones tan ambiguas, tan variable. Ese centro *canónico* encarnado en la figura de Borges ordenaba el mundo de la narrativa argentina y si había que posicionarse en el «campo» nadie podía no considerar ese punto crucial de la literatura argentina contemporánea.

La «restauración polémica» en el campo de la narrativa argentina vive su etapa de esplendor con el regreso de la democracia. La polémica entre los que se «quedaron» y los que se «fueron», el exilio interior y el exilio propiamente dicho, el silencio de los de adentro y el compromiso de las denuncias en el exterior, avivaron una polémica que lejos de acallarse se prolongó en el tiempo y aún hoy emerge en algunos reportajes, en algunas efemérides, en algunos actos de «memoria». Esta polémica se intensificó con el «Coloquio de Maryland» organizado por Saúl Sosnowski y en el que se enfrentaron como representantes de los intelectuales que «se fueron» Osvaldo Bayer y, por los intelectuales que «se quedaron», Luis Gregorich<sup>1</sup>.

Esta «restauración polémica», que de alguna manera ocupa el centro en el primer lustro de la década del 1980, puede leerse hoy no como el inicio de una nueva época en la narrativa argentina sino como el cierre «tardío» de los años '70. En estas polémicas perdura el tono de la *confrontación* ideológica como lo más importante. Hablar de política es casi lo mismo que hablar de literatura y hablar de literatura es equiparable a hablar de política. Es que aún la polémica se vive en el campo de los intelectuales que sobrevivieron al horror de la dictadura como una forma de continuar aquello que quedó trunco. De allí que esas polémicas tengan una clara intención de «restaurar» el *escenario* abandonado por la irrupción de las armas en 1976. Entonces, no sorprende que los agentes que intervienen por ese entonces casi los mismos que ocupaban la escena a mediados de los '70, salvo, claro, aquellos que fueron desaparecidos, borrados por el régimen.

La polémica, entonces, se vive como continuación de aquellos años *dorados* de los '70 pero que ya no volverán. Todo el esquema de referencia está en esos años, en lo que se discutía, en lo que se valoraba o rechazaba, en lo que se pensaba o escribía. Sin embargo, ese esquema comenzaría a cambiar. Los factores que intervienen son múltiples y complejos para describir en su totalidad aquí. Pero señalaríamos como decisivos: 1) la emergencia de una nueva generación de intelectuales escritores; 2) la re-estructuración de las instituciones; 3) la re-estructuración de algunas de las patas de la industria cultural. Un análisis muy rápido, dará una idea de la complejidad de estas relaciones.

1) Con la emergencia de una generación de escritores se condensan algunas cosas difíciles de sintetizar. Sin embargo, hagamos un pequeño esfuerzo por entender. En primer lugar, estos jóvenes escritores se posicionan en una búsqueda que coloca al debate de los *mayores* como fuera de su incumbencia. Dicen «basta», «no-más» al debate de los '70 y dicen aquí hay que discutir otras cosas. El debate de ideas no es siempre equiparable al debate estético. Hay que dejar de mirarse el pupo y levantar la cabeza para ver qué pasa en otros lados. Aquí aparecen dos revistas que de algún modo son significativas para ilustrar este proceso. Hablamos de *Babel* y de *Diario de poesía*. Si bien es cierto que la narrativa y la poesía marchan por andariveles asimétricos, en ese momento, a mediados de los '80 el campo de la narrativa y de la poesía parecen compartir el mismo núcleo de problemas heredados. Ambas revistas se encargan, entonces, de conformar un nuevo espacio para el debate y la legitimación de las nuevas promociones de poetas y narradores, dándoles a la nueva generación una visibilidad fundacional.

2) En el campo de las instituciones literarias (y aquí pensamos en las dos más importantes para el caso de la Argentina, la Universidad y la crítica de los

suplementos culturales), se vive un recambio necesario. En la Universidad, el clima de debate impulsado por la «restauración polémica», tiene como eje señalar quién es quién. Las acusaciones van y vienen. Nadie parece salvarse y la disputa por la apropiación de nombres como Rodolfo Walsh, Francisco «Paco» Urondo o Haroldo Conti significan algo más que un debate de «estéticas». Hay también una restauración académica y algunos profesores vuelven a sus cátedras. Una nueva porosidad parece absorber todo aquello que *viene* de afuera. En el ámbito de los Suplementos de Cultura, —que ampliaremos en el próximo punto— parece ocurrir algo similar. Por muy cerrados que parezcan, algunas de estas líneas comienzan a ser relevadas. Lo que ocurre es que la aparición de un diario como *Tiempo Argentino* y su suplemento de Cultura (al que se incorporan algunas voces nuevas, con una sensibilidad especial para darle lugar a las nuevas corrientes y, sobre todo, muy permeable a la cultura popular) de alguna manera pone en jaque a los suplementos más tradicionales. Los suplementos que menos cambian son, como es de suponer, los pertenecientes a los diarios más tradicionales: el de *La Prensa* y el del diario *La Nación*. Pero ese no-cambio de alguna manera significa un posicionamiento de estos medios en su defensa clara y contundente de una «cultura letrada» frente al emergente de un nuevo producto nacional y popular («nacandpop», como lo denominábamos por aquellos años). El suplemento que más cuidadosamente se va corriendo en esa dirección es el del diario *Clarín*, cuyo nombre llevaba ya la marca de los «viejos tiempos»: *Cultura y Nación*<sup>2</sup>.

3) Vinculado a este cambio de las instituciones literarias, aparecen gradualmente algunos otros elementos de la industria cultural que poco a poco van conformando una nueva red de relaciones. Surge un eficaz movimiento editorial. La Argentina había sufrido el vaciamiento de sus bibliotecas. Miles de familias de clase media, una de las clases medias más significativas de América latina, había quemado, enterrado, destrozado sus bibliotecas temiendo las requisas de los Grupos de Tareas y entonces necesitaba restaurar esos espacios mutilados<sup>3</sup>. A la par de las «reediciones» aparecían las nuevas voces. El mundo editorial se diversificó<sup>4</sup> y entonces también aparecieron nuevas publicaciones que se presentaban a sí mismas como «nuevas formas de hacer periodismo». La revista más significativa de esos años es, sin dudas, el semanario *El Periodista de Buenos Aires* que de alguna manera le abrió las puertas a toda una nueva camada de escritores, no sólo a la profesionalización de la escritura, sino también al contacto, a la adrenalina de escribir para un público masivo<sup>5</sup>. Y este fenómeno no es irrelevante. En tiempos de la «restauración polémica», la expansión de lo «cultural» tiene un significado específico ya que aquello que hoy conocemos como la «primavera alfonsinista» no podría pensarse sin el deliberado esfuerzo que hizo la administración Alfonsín (sobre todo en su primera etapa) para consolidar el imaginario de Democracia como estadio de la *cultura*. Lo otro, la dictadura, era la *barbarie*.

## II

Así como esa primera etapa de los años '80 estuvo signada por una «restauración polémica», el campo discursivo en la cultura y de la literatura argentina tuvo su vuelco cuando comenzó a vivir una etapa de duelos. Primero, en 1984, se murió Julio Cortázar. Después, en 1986, Jorge Luis Borges. Unos meses después, en octubre de ese mismo año, también moría en Buenos Aires Antonio Di Benedetto. Estas ausencias, sumadas a las desapariciones forzadas de Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, Francisco «Paco» Urondo o Roberto Santoro, para nombrar a los más significativos, y sumados a ellos aquellos que no regresaban aún del silencio del exilio, como fue el caso de Daniel Moyano, terminan por conformar un campo de tensiones que se caracteriza por el desconcierto. La pregunta que de alguna manera ronda por la época es: «¿Cómo escribir después de Borges?». Pregunta que no apunta necesariamente a vincular la crisis en la literatura argentina a la mera ausencia de Borges, el escritor nacional. Creemos que la pregunta, que además adquiere una interesante visibilidad en las revistas especializadas (que aún no se resignaban al simple espacio de la Academia), intenta describir «cómo escribir después que los grandes escritores han dejado de hacerlo». ¿Quién/es llenará/rán el/los espacio/s vacío/s? ¿Quién ocupará el centro de la escena? ¿Quién tendrá el cetro del «escritor nacional»?

Si revisamos algunas de las publicaciones más significativas de aquella época, *El Porteño*, *Fin de Siglo*, *Revista Crisis* (2ª época), *Cerdos & Peces*, pero también *Babel* y/o *Punto de Vista*, en el período que va de 1988 a 1990, se puede corroborar el obstinado clima de pesimismo que se vivía en el ámbito de la cultura y de la literatura. No era para menos. El «fracaso de la democracia» para con la cultura y sus instituciones era directamente proporcional al clima de optimismo que se había vivido a principios de la década. Los sucesivos fracasos del Plan Austral y el Plan Primavera arrastraron a la Argentina a una parálisis económico-política inédita. Esta crisis interna está conectada a la crisis internacional, donde la caída del Muro de Berlín, la derrota del Frente Sandinista en las elecciones abiertas en Nicaragua y el inevitable colapso de lo que se dio en llamar el *Socialismo Real* en la Europa del Este, dejan a la izquierda argentina sin un referente claro. En esta línea la última aventura armada de una izquierda setentista se agota en el intento frustrado del asalto al cuartel de La Tablada, en enero de 1989. Quizá —y esta es una hipótesis a verificar— sea en este contexto en que el campo literario comienza su «relativa» desvinculación del campo de la política y de la cultura masiva. Un proceso que terminará de fijarse en los bien entrados años '90.

A este proceso de repliegue se lo puede caracterizar como una «nueva restauración». Ya no la restauración de una polémica sino como una restauración más antigua, más arcaica. Se trata de la *restauración* de la «República de

las Letras», aquella que dominó el campo de la literatura de nuestro país, desde el Modernismo hasta los infames años '30-40. En este proceso, el campo literario comienza un camino de repliegue sobre sí mismo, donde la literatura abandona su expectativa por ocupar las «Primeras Planas» y pasa, ostensiblemente, a conformarse con el espacio reducido de los suplementos literarios, las colecciones menores de las editoriales nacionales, la de los cenáculos académicos, con sus cátedras y sus revistas. Es un cambio abrupto de escenario. La literatura pasa a ser cosa de los literatos y la crítica se vuelve críptica, para un grupo de iniciados que sí o sí deben cumplir con algunos ritos de lecturas para adquirir estatuto de iniciados y así penetrar en sus ámbitos. Y una revista que es una superficie de análisis obligado para pensar este período que estamos tratando es, sin dudas, la revista de Beatriz Sarlo, *Punto de Vista*<sup>6</sup>.

¿Cómo se organiza esta transición? Tal como lo denomina Raymond Williams, el campo de tensiones se establece en una disputa entre *Formaciones* (que comprende a los suplementos, a las revistas literarias, a los grupos editoriales, a ciertos subgrupos académicos marginales, etcétera) por imponer las «razones» de sus opciones estéticas o simpatías autorales. Es también el momento en que estas *Formaciones* confrontan sus opciones contra las opciones de las viejas instituciones *instituyentes*. Cada una de estas *Formaciones* busca consagrar su propio esquema canónico, busca ofrecer un canon. Algunas lo hacen más que con «obras», con «nombres». Cada una de estas *Formaciones* ensaya o busca colocar a su escritor «representativo» en el centro de la escena, en la plaza de la República de las Letras. Y aquí, aprovechando nuestro ejemplo anterior, pero también porque es un caso evidente de lo que decimos, volvemos a *Punto de Vista*. Es tan nítido y claro el trabajo que hacen algunos miembros de la revista por colocar a Juan José Saer como el otro gran escritor argentino que no citarlo sería una torpeza.

Estas operaciones no se hacen únicamente con escritores vivos. El grupo de los *Planeta boys* —como se conoció a los «jóvenes narradores» que se congregaron en torno a la *Biblioteca del Sur* de la Editorial Planeta (bajo la dirección de Juan Forn)—no ocultaban sus puntos de disidencia con la Academia y buscaban desde su asociación con el suplemento *Primer Plano* un espacio de legitimación por fuera de la Academia. Su esquema se remitía a escritores norteamericanos, ingleses, los grandes maestros de todos los tiempos y elegían para ese proceso de llenado a Roberto Arlt (ellos re-editan los tres tomos de la *Obras Completas* en 1991) o a Rodolfo Walsh o a David Viñas.

Las operaciones de lectura hechas por este grupo desde un suplemento de un diario «progresista» como lo era *Página/12* por esa época y con el aval de un editor tan prestigioso como Tomás Eloy Martínez, tuvieron nítidas consecuencias. La primera de ellas fue que los otros diarios reformularon sus suplementos culturales. Incluso, diarios que no tenían a los intelectuales como público orga-

nizaron páginas de culturas brillantes. Nos referimos al caso del diario *El cronista* que si bien su público era el de los sectores llegados a la City Porteña, a las operaciones financieras, a los negocios inmobiliarios y a los negocios más concentrados de la economía capitalista argentina, comenzó a sacar en los primeros años de la década del '90 un excelente suplemento de cultura en donde colaboraban importantes intelectuales y escritores que no tenían cabida en suplementos de diarios como *Clarín*, *La Nación* o *Página/12*<sup>7</sup>.

### III

La narrativa argentina vivió durante los primeros años de la década de '90 un fértil proceso de consolidación entorno a un grupo muy chico de narradores: Ricardo Piglia, Juan José Saer y Andrés Rivera fueron, de algún modo, los escritores que más llamaron la atención con sus obras a un público cada vez menos interesado por la «pura ficción». Eran los años de los libros de investigación, donde la denuncia de la corrupción, las mafias, los sucesos de la dictadura concitaban la atención del «gran público». Por eso, que estos escritores impusieran en el mercado sus libros de ficción no es un hecho menor. Sin embargo, el público de ficción permanecía fiel pero hacía su centro en las universidades, entre las clases medias profesionales que no siempre se dejaban guiar dócilmente por los suplementos o las revistas literarias. Una literatura para literatos (según la clara fórmula de Sergio Chejfec<sup>8</sup>) comenzaba a consolidarse. Una nueva escisión estaba en marcha.

Efectivamente, mientras la ficción se iba consolidando como una «literatura para literatos», la Academia iba trazando su propia evolución. Nuevos paradigmas teóricos-metodológicos permitían re-leer ahora las obras de Jorge Luis Borges, de Roberto Arlt, de Manuel Puig, de Julio Cortázar. Una «arqueología» permitía pensar a la literatura en un proceso que no estaba del todo claro unos pocos años antes. Es que una nueva camada de críticos e intelectuales debía encaminar sus lecturas de descubrimiento. Entonces, mientras la crítica se dedica a esta arqueología sobre los cuerpos ya «momificados» de la literatura argentina, la ficción se desarrolla por fuera de la mirada de la crítica académica. Algunos autores o libros merecen, cuando mucho, la consideración o el análisis de los suplementos literarios. Y aquí una segunda hipótesis: así como a fines de los '80 principios de los '90 el campo literario se escindió del campo discursivo de la política, a mediados de los '90 la crítica académica se escindió de su objeto más inmediato, la literatura en su literaturidad. El arribo (con cierta masividad, claro) de los estudios postestructuralistas y posteriormente los estudios culturales, desencajaron a la literatura del centro de la escena universitaria. La consecuencia más notable fue que el paradigma de la crítica mutó de los estudios de los discursos literarios como el entramado del los sentidos culturales a los discursos culturales como la trama para acceder a los sentidos de lo literario.

Hoy la crítica de libros, entonces, parece correr con la responsabilidad de tener que hablar de literatura, de la ficción contemporánea. Con ello el valor de la enseñanza de la literatura se ha vuelto algo absolutamente borroso, diluido y, lo que es peor, un campo diluyente para quienes intentan hacerlo. La academia consagra no a quien habla de literatura *per se* sino a quienes *usan* a la literatura para hablar de otros procesos culturales. Y eso no estaría mal sino creciera la sensación en el propio seno de la crítica literaria de que uno ejerce un discurso vaciado de peso simbólico. Hacer crítica literaria en la académica argentina es un recurso absolutamente *demodé*. Una rápida mirada a los proyectos de investigación, a las tesinas de grado, doctorales o de maestrías, o bien los títulos de las becas que se otorgan para el área muestran que cada vez más los egresados de Letras de la Universidades argentinas se dedican cada vez menos a la literatura. Hoy son muy pocos —y decimos esto sin temor a equivocarnos— los profesores universitarios, incluso del área misma de la enseñanza de la literatura argentina, que tienen un claro y nítido panorama de lo que ocurre en la narrativa argentina. Por eso queremos llamar la atención que si la crítica de nuestra literatura contemporánea va a quedar reducida a las reseñas de los suplementos literarios o de las revistas literarias, seguramente se avanzará muy poco en encontrar un esquema de referencia capaz de discriminar concienzudamente aquellas obras literarias que pueden adquirir el estatuto de arte de aquellas que apenas pueden ser consideradas como meros ejercicios de aficionados a la literatura.

#### IV

Para finalizar, podemos señalar que la década de los '90 podría dividirse en tres grandes bloques. En primer lugar, el debate que se instaura en el Encuentro del Bosque<sup>9</sup> (del 21 al 24 de noviembre de 1991) y que de algún modo se prolongaría en las páginas del suplemento de cultura *Primer Plano*<sup>10</sup> del diario *Página/12*. Es éste el punto de cierre el período de la *Restauración polémica* de los '80 y por el cual se abre un nuevo eje de discusión sobre la relación «ficción y mercado». En ese encuentro participan algunos de los escritores-periodistas-académicos jóvenes que ven la necesidad de encontrar «consensos» entre la ficción, los medios, la academia y las editoriales para que la ficción se interrelacione con el mercado. En este período es evidente el esfuerzo por «presentar» a los nuevos autores, sus estéticas, sus diversidades (ahora en búsqueda de un diálogo) y de cómo se elaboran los relevos de una generación con otra. Esta idea de una literatura direccionada hacia el público es directamente proporcional a la búsqueda de una autonomía del campo literario del campo político<sup>11</sup>.

El domingo 7 de febrero de 1993 *Primer Plano* publica el «*Primer Diccionario de la Joven Narrativa Argentina*». En su presentación se dice: «*Son escritores, son jóvenes —sus edades van desde los veinticinco a (sic) los cuarenta años, publicaron tras el restablecimiento de la democracia en editoriales de primera línea de Buenos Aires: son los hacedores de la nueva narrativa argentina*». La encargada de presentarlos en esa primera salida será Alicia Steimberg —por entonces ganadora del Premio Planeta— que dice, reveladoramente: «*Borges ha muerto, ¡viva Borges! Ni me molesta ni me opongo. Entre los jóvenes que leí y leí para esta nota encuentro uno que es Borges redivivo. ¿Por qué no, si le gusta? A mí también me gusta, y mucho*».<sup>12</sup> El domingo 21 de febrero, con la segunda entrega del Diccionario, aparece un texto de Miguel Briante, un verdadero sobreviviente de los años setenta. Su mirada es mucho más contundente que la de Steimberg y entre nombre y nombre destila una mirada cercana a la de los miembros de su generación: «*En el zarzal ardiente de estos días, el asunto de la literatura parece haberse invertido con respecto a los sesenta y los setenta, cuando ninguna «editorial de primera línea», de «difusión masiva en librerías» apoyaba el nacimiento de «una nueva narrativa argentina»*». Sin pelos en la lengua, Miguel Briante sí se detiene en algunos nombres y en algunas novelas o libros de relatos. ¿Qué ve allí? «*El escepticismo en general —y esa distancia con el mundo de las pasiones, políticas o de las otras— es una de las constantes de los nuevos narradores*». Por eso, al rematar su trabajo, Briante se despide irónicamente diciendo: «*Niños terribles, juguetones con el don del buen escribir o lacónicos e introvertidos, empeñados algunos en no deberle nada a nadie, asentados otros en alguna literatura anterior que reconocen cercana... (...) «...algunos ya han avizorado que la obra de un escritor no es un libro, ni siquiera la ametralladora de un libro por año o la permanencia del chascarrillo en los reportajes, sino la búsqueda de un estilo. Que no es otra cosa que una visión del mundo*».

Como se ve, no todos los escritores avalaban bajo el envoltorio de la «narrativa joven» el «período de estabilidad». Ese nuevo imaginario de la estabilidad y la eficiencia si bien constituía un aspecto hegemónico de las ficciones orientadoras de la narrativa argentina durante ese período, comienza a resquebrarse hacia mediados de la década<sup>13</sup>. Su primer punto de inflexión llega con una novela que re-escribe el problema de la memoria de lo ocurrido en el «Proceso». En 1995 aparece *Villa* de Luis Guzmán. Ya nada será igual. Aquello, la dictadura, el exterminio, el horror, que había sido narrado desde la más pura dicotomía de Civilización-Barbarie, brotaba ahora en una discurso que pretendía indagar en el espesor del mal, en su banalidad, según la clásica mirada de Hannah Arendt. Guzmán abría con su novela, entonces, las puertas a los fantasmas del horror que anidaban en nuestro pasado. Así se suceden diversos escenarios. El arco es interesante porque en esas ficciones se busca siempre ensayar otras posibilidades inimaginables para narrar aquél horror: nombro algunas que son significativas en esta saga: *El fin de la historia* de Liliانا Heker (1996), *El informante*, de Carlos Dámaso Martínez (1998), *Las islas* de Car-

los Gamarro (1999) y *Calle de las Escuelas* N°13 de Martín Prieto (1999). Un ciclo quizá, que podríamos completar con dos novelas que vienen también a cerrar la década, *Memorias del río inmóvil*, de Cristina Feijó, (Premio Clarín 2001) y *Bajo el mismo cielo* de Silvia Silberstein (2002).

El tercer bloque es, sin duda, el que anticipa con su novela *Vivir afuera* Fogwil (1997) y que se continúan, entre otras obras, con *La villa* de César Aira (2001) y *Entre hombres* de Germán Maggiori (2001). Con este bloque discursivo emergen en la literatura de fin de siglo lo que podemos llamar las nuevas subjetividades de los nuevos agentes sociales. Se harán visibles así, los piqueteros, los cartoneros, los *okupas*, los *dealers*, los cadetes de los *Delivery*, los poliladron, los «pibes chorros», los vecinos autoconvocados, etcétera. Toda una gama, toda una fauna de excluidos, de marginados que, con las mismas características del «Otro» finisecular decimonónico, viene a reemplazar a aquellos «Otros peligrosos» que la narrativa de Manuel Gálvez, de Martínez Zuviría, de Leopoldo Lugones, de Joaquín V. González, y de Antonio Argerich ya habían estigmatizado para el porvenir de nuestras pobres conciencias ilustradas.

#### Notas

Cf. AA.VV. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Alianza Estudio, Bs. As., 1987.

El nombre de *Cultura y Nación* fue acuñado por Osvaldo Bayer, según ha comentado públicamente en diferentes oportunidades, incluso en su charla abierta con el público de la Feria del Libro Córdoba 2003. Ese nombre se mantuvo hasta el año pasado, cuando el 04 de octubre de 2003 cuando fue reemplazado por la revista de cultura N.

Sobre este tema, preparo un informe para la revista de cultura *La intemperie* de Córdoba, donde relevo lo que significó para este sector de la población enterrar su biblioteca, sus libros, sus pertenencias ideológicas. ¿Qué se enterró con los libros? ¿Por qué no se los quemó? ¿Qué quedó bajo tierra y qué se recuperó con el regreso de la Democracia?

Según nos dice Norberto J. Pou, responsable en aquellos años de uno de los fenómenos más significativos del mundo editorial, el caso de Hyspamérica, el mundo del libro vivía años de un renacimiento nunca visto. Hyspamérica lazo a través de los kioscos 10 colecciones que se iban convirtiendo en sucesos culturales y comerciales uno tras otro. En 1985 y 1986 Hyspamérica era el principal anunciante en segundos en la TV argentina. (Conversación con Norberto J. Pou, inédita).

Sólo por citar un caso, traemos a colación lo que alguna vez señaló el propio Antonio Dal Masetto, cuando señaló que pudo profesionalizarse en la escritura gracias a la aparición de un campo editorial bien diversificado, del que formaba parte *El Periodista de Buenos Aires* donde él inscribió su famosa columna «*El francotirador*»

Sería muy largo analizar las sucesivas evoluciones que esta revista ha tenido en su larga trayectoria, con más de 80 números. Sin embargo, no podemos dejar de hacer una breve justificación de porqué *Punto de Vista*. Podemos marcar tres etapas en sus ya veinte y tantos años: una primera en donde la revista se plantea un diálogo con un sector bien acotado de la cultura argentina. Es la época de la dictadura y entonces

la literatura argentina aparece como el mejor dispositivo para cifrar los mensajes que, para los entendidos, implican significados más vastos. En una segunda época, la revista vive su transformación con la llegada de la democracia y su prestigio crece en pleno proceso del «restauración polémica» entablado o debates muy interesantes con otras revistas. Claro que la adhesión del grupo de *Punto de Vista* y el «Club de Cultura Socialista» al alfonsinismo fue el centro de muchos de esos debates. Pero lo cierto es que en esta segunda etapa la revista se vuelca del análisis cultural mediado por lo literario al análisis político mediado por el análisis cultural. Para esta transformación «radical» la revista necesita ubicarse frente a un público «masivo». ¿Cuál es el eje de esta transformación? Su discurso como revista se vuelve autorreferencial en tanto se siente la destinada a *descubrir* «para el público argentino» a aquellos autores que están en el centro del debate internacional, como son los casos de «Raymond Williams, Pierre Bourdieu y Eric Hobsbawm». Así, *Punto de Vista* se piensa a sí misma como portadora de una *pedagógica* de los sectores intelectuales de clase media, no enterados totalmente de la agenda de debates del mundo. Una postura, claro, que ya había sostenido en otras épocas la revista de Victoria Ocampo, *Sur*. Comparación, claro, que no es caprichosa ya que la propia revista se encarga de tejer y que Beatriz Sarlo no deja de hacernos recordar cada vez que habla de *Punto de Vista*. La tercera etapa sería la actual y comenzaría en los '90 cuando *Punto de Vista* se hace totalmente autorreferencial y transita en una revista de académicos desde la cual se piensa a sí misma como una *Institución* del campo literario-académico-intelectual de la Argentina.

Este suplemento se editaba los días viernes (el diario se imprimía de lunes a viernes) estaba dirigido por Silvia Hopenhayn y co-dirigido por Ernesto Schoó. Participaban Luis Gusmán, Osvaldo Quiroga, Luis Chitarroni, Emilio J. Corbière. Fue el primer suplemento en editar su tapa en Color y encabezó la movida de los rediseños en los periódicos líderes del mercado argentino

Cf. Nuestra entrevista en el diario *La Voz del Interior* «*La literatura se escribe para los escritores*», [Entrevista a Sergio Chejfec] 30/11/2000.

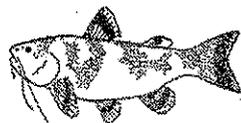
Este encuentro se realizó en el Hotel del Bosque de Pinamar y fue coordinado por Martín Caparrós, Luis Chitarroni y Paula Viale. Participaron, entre otros, Abelardo Castillo, Eduardo Belgrano Rawson, Ricardo Piglia, Juan Martín, Héctor Libertella, Ana María Shúa y Luis Gusmán entre los más «viejos» y entre los más «jóvenes», además de los nombrados como coordinadores, Matilde Sánchez, Daniel Guebel, Sylvia Iparraguirre, Sergio Bizzio, Nilda Sosa (*La Nación*) Silvia Hopenhayn (*El Cronista*) y María O' Donnell (*Página/12*).

Primer Plano apareció el 16 de junio de 1991. En ese primer número aparece una nota sobre Isidoro Blaisten ¿*Cuánto vale un escritor?*. En su segunda entrega, ese mismo escritor se quejará de esa primera nota afirmando que «*soy un buen negocio*». Por su parte, Carlos Fuentes publica una nota titulada «*Después de Borges*». Como se ve, las preocupaciones de esos primeros números están en franca coincidencia con lo que comenzaba a discutirse en el ámbito de la literatura argentina. El año terminará con una mesa organizada por el suplemento entre autores y editores que se titulará «*Relaciones peligrosas*» 24/11/1991

Cf. Las entrevistas de Graciela Speranza a Ricardo Piglia y a Osvaldo Soriano en Primer Plano el 31 de mayo (pág. 6 y 7) y el 21 de junio de 1992 (pág. 6 y 7) respectivamente.

<sup>12</sup> Alicia Steimberg bajo la consigna de «no nombrar autores ni títulos» trata de establecer una tipología bajo Libro Uno el propiamente joven de tipo borgiano: «Tal vez este joven escribe como Borges porque le da vergüenza escribir como él mismo escribiría sino escribiera como Borges» Libro dos. Es un escritor mujer, cuya característica es gozar de su juventud, libre de culpas, libre de tradiciones, y que se «preocupa muchísimo de encontrar la mejor línea de acción, la mejor manera (supongo que de narrar)». El Libro tres. Es un escritor masculino, de cuentos. «Excelente relato, excelente lenguaje, más situado en lo que podríamos llamar «lo actual» (lo convencionalmente actual): un aeropuerto, una muchacha que toma un avión» (...) «Pero, volviendo a «lo convencionalmente actual», es evidente que nunca servirá de marca distintiva a la literatura». Para terminar, la autora de la presentación remata diciendo: «Lo más que podemos esperar es que ciertas modalidades, ciertos detalles que a los treinta años del escritor todavía no tenían contornos muy claros, se vayan configurando con el tiempo con el tiempo como rasgo definitivo que haga que los reconozcamos entre otros. No olvidar que no somos bailarines ni jugadores de fútbol. Nuestras carreras no empiezan tan temprano y tampoco terminan tan temprano. Un escritor no se retira nunca». (Pág. 8)

Cf. Nuestro trabajo (en colaboración con Claudio F. Díaz) «Hacia la afirmación de un imaginario neoliberal de la estabilidad y la eficiencia en Córdoba», en *Conciencia Social*, Año 1, N°1, Diciembre de 2001, pág. 77 y ss. Para una mirada más profunda desde el análisis de las relaciones políticas, el libro de Sebastián Barros, *Orden, Democracia y Estabilidad. Discurso y política en la Argentina entre 1976 y 1991*, Alción Editora, Córdoba, 2002.



## LAS TENTATIVAS DEL SILENCIO

(En torno de la obra de  
Augusto Roa Bastos)

Roberto Ferro

*Que «el ojo escucha»,  
como decía Claudel,  
significa que lo visible  
es legible, audible,  
inteligible.*

Jean-François Lyotard

El ojo que lee enfrenta la letra impresa como la manifestación visible del lenguaje, pero junto al discurso, a las voces del discurso que se enuncian en el texto escrito, también se dan a leer los gestos que acompañan y complementan el sentido. Al penetrar esa doble exteriorización, el lector debe recoger el reto lanzado por el oído al ojo. En su recorrido por la extensión entramada de gestos y marcas, el desafío consiste en buscar el sentido más allá del poder legalizado de las significaciones establecidas y avanzar sobre los bordes del silencio que las acompañan, trastornan, desvían, restituyen, contradicen, parodian, y les otorgan consistencia en la profundidad transversal de la memoria.

El silencio no es lo contrario del discurso, sino el otro componente de la significación, del mismo modo que el blanco de la hoja no existe sin la alusión, al menos futura, del trazo, no hay silencio sin voz; silen-

cio y discurso son simétricos y simultáneos, es decir mutuamente necesarios. El silencio es la residencia tanto de la violencia como de la belleza de la palabra, puesto que es la instancia en la que constituyen las acciones que dan que hablar y que hay que expresar. El silencio es percibido tras el desgarramiento a partir del cual el discurso y su objeto se sitúan como interlocutores, configurando el flujo del sentido, que es el resultado de ese desgarramiento incorporado a la palabra.

Semejante violencia es la condición de posibilidad fundamental del discurso, constituye su punto de partida, puesto que significamos con el discurso a través de la separación impuesta del objeto constituido-perdido, dando lugar a la emergencia del problema del saber sobre el sentido del discurso: el deseo de alcanzar la significación como interiorización de la exterioridad desaparecida del objeto, y cuando digo objeto estoy aludiendo al mundo no como un inventario más o menos estable de cosas, personas y valores, sino, antes bien, como un campo infinito e indefinido de capacidades de significar.

En la oralidad, el intercambio discursivo supone que la instauración del interlocutor está acompañada tanto por la ausencia del referente como por la abierta consistencia co-presente de la gestualidad y del registro de los tonos, que implican el aporte del silencio a la significación. En la escritura, a la violencia intrínseca de la palabra se agrega la violencia del desarraigo del presente de la enunciación y del contexto. Ante

todo, ese desalojo que deja a la intemperie a la palabra, la convierte en un signo visible, la instala en un escenario, en el que su representación debe articular tanto actuación y bastidores como guión ausente/presente y dirección.

La obra narrativa de Augusto Roa Bastos evoca intensamente las voces de un texto anterior, el del universo subyacente de la lengua guaraní que la legibilidad de su escritura hace audible.

Roa Bastos despliega en sus relatos la exigencia de crispar la escritura en castellano con el asedio de los desplazamientos semánticos, de las reverberaciones metafóricas y míticas, de las modulaciones musicales de los registros orales, de un texto ausente; dejando asomar así el imaginario sobre la naturaleza y el mundo de la cultura guaraní, que emerge con toda su vitalidad más allá de cualquier forma de coacción.

En estas líneas apunto a reflexionar en torno de los procedimientos de una textualidad en la que la tensión entre las múltiples voces de la memoria colectiva en continua movilidad y la rigidez de la escritura letrada impuesta traman una urdimbre entre oralidad y escritura, pero también se centra en otras jerarquías violentas: por una parte, en el complejo campo de las relaciones que se tiende entre la narración historiográfica y la ficción novelesca y, por otra, en la tensión entre la significación de una versión oficial autorizada por una voz monológica y las contradictorias variaciones subyacentes que se deslizan por los márgenes.

Puesto a reflexionar especulativamente acerca de los procesos de legibilidad que provoca la escritura de Roa Bastos, me es posible plantear que la significación del discurso no agota su consistencia en la dimensión lingüística, sino que exige la lectura de las marcas del silencio en la palabra escrita, la escritura como residencia de una significación que no procede de la estructura de la lengua en el que está proferida y que, por lo tanto lleva consigo a un otro que está operando con el discurso, pero más allá de la lengua que se pretende imponer como exclusiva y excluyente. Esto que, indudablemente, aparece como una afirmación de carácter general que podría pensarse con diferentes grados de complejidad en relación con otras textualidades, es un rasgo distintivo y dominante en la narrativa de Roa Bastos.

La palabra enunciada en sus narraciones se inscribe junto con una vasta gama de imposiciones coercitivas, desde el momento que se interrumpe la referencia implícita o explícita que todo locutor hace a una universalidad y a un acuerdo posible, para imponer un régimen de sentido en el que el único acuerdo es la sumisión; la narración literaria manobra para recuperar el plus de sentido obliterado que reside en el más allá de las palabras dichas. A esas maniobras narrativas llamo las tentativas del silencio.

El ojo que lee la textualidad de Roa Bastos enfrenta el desafío de hacer audible los restos gestuales del silencio, que la escritura exhibe. He pensado esta cuestión a partir del concepto de tentativa por que atrae en su

significación el doble juego de la «prueba» del «intento», por una parte, con la connotación de lo «tentado» o la «tentación», que instala al ojo lector en el territorio del deseo, por otra.

En la novela *Yo el Supremo*, la voz de José Gaspar Rodríguez de Francia dirige su discurso a Policarpo Patiño, su secretario privado. El trabajo del secretario consiste en escribir lo que dicta o dice el Supremo, en otros términos, copiar o reproducir el discurso dictatorial. Con Patiño se inscribe en el texto la figura del mediador del poder, con el funcionamiento de un espejo «sui géneris» para la palabra de Francia. La narración exhibe la imposibilidad de ese proyecto, en el orden de la intriga la fidelidad de Patiño —que nombrado como el *fiel de fechos*— se trastorna en traición, pasando a formar parte de una conspiración para sustituir al dictador en el poder. Pero el núcleo de la imposibilidad reside básicamente en que no hay correspondencias fieles entre oralidad y escritura: la presencia de Patiño con su trabajo perpetuo del «dicto-escribes» pone en escena el complejo traslado de la voz al trazo. El diálogo entre las dos instancias dialógicas, la del dictador y la del escriba —que es una de las formas de reverberancia del núcleo de diseminación narrativa dominante en la novela: la confrontación YO/EL— inscribe la figura del espejo como condición imperativa para el despliegue de una narración fundada sobre el desdoblamiento.

La escritura expone a la voz a un abismo insondable: el innumerable recomienzo. Patiño es construido como un bucle extraño, una especie de anagrama narrativo, un oyente excesivo que anticipa las tentativas del silencio que debe atender el lector excesivo. Habrá que leer de que modo el espejo se relaciona «con ese fuego sin luz, esa parte del fuego que quema la vida sin iluminarla», como dice Blanchot.

El lector asiste a la mortificación de la omnipresencia del dictador, su esencia inesencial resulta exhibida y vulnerada por la necesidad de un doble que lo complete, de suerte que el doble es el dictador mismo que redobla su ausencia. El espejo de las ambigüedades precedentes instala en el texto la serie indecible de narración de la narración, del dictador supremo dependiente de un oyente excesivo, y finalmente, del lector que rescribe. El espejo no refleja a quien lo enfrenta, refleja la imagen que consume a ese alguien desde la vaguedad anterior al comienzo. El eco repite otro eco, pero nunca alcanza la plenitud propia de la palabra original.

Esa visibilidad del silencio en la lectura del texto remite a una existencia virtual, que no tiene la entidad para funcionar como garante del sentido y acaso sea la puesta en escritura de ese movimiento neutro que anuncia la palabra y sus entornos colmados de silencio.

La narrativa de Roa Bastos parece inscribir en sus textos la inmensa erosión previa, esos vacíos plenos de gestualidad, esa contaminación de las palabras por el mutismo y el silencio por las palabras, que alude transversalmente tal vez a la verdad de toda lengua, y particularmente al lenguaje literario.

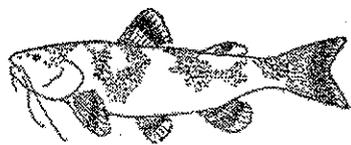
Hay dos figuras en *Yo el Supremo* que atraen a la escritura un anticipo de las tareas del lector excesivo ante las tentativas del silencio. Uno es el corrector que interviene sobre la letra del Supremo, un lector que enmienda y trastorna el texto ya escrito. Un rasgo específico del corrector es que sus intervenciones no se resuelven en la instancia anecdótica de la novela; en cambio, en el proceso de construcción ficcional de la voz enunciativa el corrector termina suplantando al Dictador, condenándolo a una perpetua impotencia frente a las variaciones de su discurso, que había concebido como portador de un único mensaje. El otro es el compilador que puede ser abordado desde dos perspectivas: como el individuo que reúne, lee, selecciona y transcribe en parte textos ajenos; o como función de la escritura, sustitutiva del autor, con todas las implicaciones ideológicas que esto implica.

En el final de la novela la mirada del Supremo, como la del Orfeo, es una mirada sin espejo que por un instante entrevé la visión inconmensurable del niño, escrito ya en el «Cuaderno de bitácora», percibiendo la existencia cerrada sobre su finitud, es la muerte lo que mira por los ojos de ese su otro.

Es como si ese vacío colmado de silencio, al haberse trastornado en trazo visible, diera lugar al vacío de un lugar vacío, incesantemente ocupado por voces y gestos innumerables, que no lo repiten, sino que proliferan la disidencia. Momento prodigioso, sin prodigios, en la instancia de la muerte el equivalente espectral del silencio es tan solo una pura visibilidad de lo que escapa a toda posibilidad de control. La letra es como un espejo negro del lenguaje, más que reflejar una apariencia testifica la finitud inacabada del lector.

Las tentativas del silencio que trato de leer en la obra narrativa de Augusto Roa Bastos me instalan como lector excesivo en una mesa donde el juego ilusorio y perdido de la inmortalidad se juega con naipes marcados y el vacío es también un monograma de múltiples gestos en los que persigo indefinidamente la conciliación entre literariedad y sentido, sabiendo que nunca la podré alcanzar.

Buenos Aires, Coghlan,  
noviembre de 2005.



## ROSTRO Y REPRESENTACIÓN EN CINE

Héctor J. Freire

*«La aparición de estos rostros entre la multitud, pétalos sobre una húmeda y oscura rama.»*

Ezra Pound

### Rostros

Habría que escribir la historia del cine desde lo corporal, por ejemplo a partir del rostro. Dicha perspectiva aportaría muchas sorpresas: asistir a la sucesión de rostros femeninos a través de los cuales sería fácil discernir la existencia de un cierto «tipo» que se busca, se desarrolla y decae en una suerte de apoteosis: el hocico «pequinés» y hurafío de Simone Simon, el sufriente y extasiado de la Falconetti, el ambiguo de Greta Garbo, el travestido de Marlene Dietrich, el rostro «reo» de Tita Merello, el fascinante de Bette Davis, el perfecto de Zully Moreno, el «demasiado sensual» de Ava Gardner, el melancólico de Ingrid Bergman, el encantador de Elizabeth Taylor, el exótico de Claudia Cardinale, el felino de Lauren Bacall, el esquivo de Rita Hayword, el contundente de Anna Magnani, el carnoso de Brigitte Bardot, etc. Para luego encaminarse hacia la esfinge en Silvana Mangano, y después hacia la amargura de una

inteligencia desengañada que se inscribe en los ojos de Catherine Deneuve o en la boca de Jeanne Moreau, con sus comisuras caídas. En esos rostros existe algo más que la belleza, la gracia y el encanto. Pero hablemos también de otro valor, otro rostro muy interesante, el de la fuerza. Durante siglos, fuerza y virilidad han sido sinónimos. Y esto hasta tal punto que, en el imaginario popular, el peso y el pelo constituían atributos obligatorios de la fuerza. El cuerpo fuerte tenía su representación en el tipo prehistórico: cierta obesidad, el pecho rizado y la barba tupida. Sin embargo (y nunca se le concederá la debida importancia) hay un cambio significativo que trajo E.R. Burroughs con su personaje de Tarzán. Pues Tarzán que indiscutiblemente encarna la fuerza, ésta es de un tipo completamente nueva: Tarzán tiene un cuerpo ágil, atlético, lampiño y un rostro sin barba. Es un héroe más infantil que juvenil, con la cara lisa y el vientre plano. Tarzán no tiene barba y nunca la tendrá porque es definitivamente impúber. En realidad es un niño de diez años que ha crecido de prisa y con mucha fuerza. De ahí que los puritanos norteamericanos se indignaran tanto cuando un mediocre cineasta creyó su deber infligirle al héroe una mujer, y forzarlo a esbozar torpes gestos eróticos. Por consiguiente, si una fuerza extraordinaria ya no implica un cuerpo viril y hasta puede encarnarse en el rostro de un niño de diez años, ¿por qué no podría a partir de ese momento alojarse en el cuerpo de una mujer?

Este cambio de paradigma en la representación convencional, que asocia fuerza y virilidad; arrastró también en su caída a la que unía debilidad y fragilidad con feminidad.

A partir de este brevísimo inventario de rostros representados por el arte, podemos reflexionar sobre una pregunta clave tomando al cine por testigo, y teniendo en cuenta la opinión de Jaques Aumont que nos advierte sobre *el sospechoso papel desempeñado por un arte de la representación eminentemente humanista en la muy actual sensación de desamparo del rostro y de lo humano*(\*1): ¿cómo la representación cinematográfica ha afectado a su objeto más significativo?. Pregunta que nos obliga a remontarnos a muchísimos años antes de la aparición del cine, y por supuesto de su hermano mayor la pintura. Cuestión que por razones obvias de espacio no podremos desarrollar en este artículo. Pero sí recomendar la lectura de los ya clásicos trabajos de Daniel Mc Neill (\*2) y Régis Debray (\*3).

Si tomamos la tesis de Jaques Aumont, podríamos afirmar que a fuerza de ser blanco de miradas, el rostro acaba desfigurado. Al respecto, Louis Delluc (que junto a Germaine Dulac, Abel Gance, Jean Epstein, y Jacques Feyder conforman el movimiento que Henri Langlois, en oposición al expresionismo alemán, bautizó como «impresionista») en 1920 definía *la fotogenia*: como la percepción filmica del objeto (del rostro) fotografiado, una percepción que difiere de la del rostro u objeto real, pues esta es mediatizada por la expresividad inmanente al soporte técnico del cine. De ahí la utilización por parte de estos cineastas, de recursos tales como filtros, sobreimpresiones, cámara lenta, subjetiva, lentes curvas, y los «poéticos» *flou* ópticos.

Evidentemente, contemplar un rostro proyectado en una pantalla cinematográfica, siempre es algo más, hay un «valor agregado», un plus de significado que va más allá del mismo rostro.

En el film *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer, el rostro de Falconetti aparece cortado monstruosamente de su cuerpo, en un gran primer plano, doliente y torturado, aislado sobre el fondo blanco de la pantalla que resalta su orfandad, su terrible desamparo. Las lágrimas como el signo evidente de que algo de ese sufrimiento pasa al otro rostro, el que lo mira, y lo traspasa. Algo de ese rostro sufriente nos ha llegado, nos ha tocado. Los místicos, y en cierta forma Dreyer lo es, creían que «el alma» tiene un rostro, el del *hombre interno*, que vive más allá de la representación iconográfica. Su rostro, se convierte entonces en una imagen, una «presencia de la ausencia», semejante a su afeción dominante o a su amor reinante, de la que éste no es más que la forma exterior (la cara). Ese rostro que nos presenta Dreyer en su film, se pretende y se «proyecta» para el espectador como absoluto, con todos sus pensamientos, sus placeres, sus temores, y sus intenciones que lo habían agitado y sumergido hasta el extremo físico de las lágrimas. «*Cuando se fotografía un rostro, se fotografía el alma que hay detrás*», le hace decir Godard a uno de sus personajes.

Siguiendo esta línea, en el film *Persona*, Bergman nos habla de la

verdad como de un reflejo imperceptible, que pasa de un rostro a otro rostro. El film es, en realidad, la explicación de esos rostros, y expone esta idea inequívoca: un rostro es una pantalla, una superficie.

## El rostro se parece a sí mismo

Al margen de la perspectiva que utilicemos para definirlo, siempre se encuentran los rasgos siguientes: el rostro es humano (de ahí que en algunas religiones esté prohibida la representación del rostro de Dios, incluso en los albores del cristianismo), y sólo se habla del rostro de un animal, paisaje o cosa en referencia a un sentido profundo de la humanidad. El rostro está en lo alto del cuerpo, siendo en la parte delantera, la más noble de la persona. Esencialmente es el lugar de la mirada. Lugar emblemático desde donde se mira y a la vez, desde donde se es mirado, razón por la cual es el lugar privilegiado de las funciones sociales, expresivas, comunicativas, intersubjetivas y lingüísticas, pero también soporte visible de la función más ontológica: el rostro del hombre. No es casual que lo hayan exaltado todas las formas del humanismo. El rostro es lo más vivo y lo más significativo de lo que ofrezco al otro, y paradójicamente la máscara que permite camuflar, esconder, proteger o simplemente no dejar ver y dar nada. A la vez, lugar enmascarado de la verdad y lugar desde el que veo al prójimo exponiéndose a mí.

Si lo que define al hombre, es el hecho de que tiene conciencia de ser hombre, ¿dónde se manifiesta esta conciencia?. En muchos puntos, pero todos relacionados con el rostro. El primer hombre supo que era hombre, y nosotros sabemos que lo supo porque enterró a sus muertos. Y precisamente, este primer hombre, sólo enterraba el cráneo de los muertos. La definitiva risa del cráneo es la primera eternidad del rostro. Pero, en cualquier rostro, puede leerse la muerte acechando. Es una constante trivial que la representación del rostro y el arte en general naciera funerario, y renaciera inmediatamente muerto, bajo la estocada de la muerte. *Las sepulturas fueron los museos de las civilizaciones sin museos, nuestros museos son tal vez las tumbas apropiadas a las civilizaciones que ya no saben edificar tumbas.....en Egipto, en Micenas o en Corinto, las imágenes depositadas en lugar seguro debían ayudar a los difuntos a proseguir sus actividades normales, en tanto que nosotros debemos interrumpir las nuestras para visitar nuestros mausoleos.*(\*4)

Si el hombre es rostro, y si el rostro es sólo humano, ¿qué podemos decir de su imagen, su representación?. Las que se inventa, las que le representan son semejanzas, son analogías que a diferencia de las del mundo animal y vegetal (camuflajes y señuelos, máscaras en definitiva), en cierta forma más inocentes, las del hombre son astutas, inquietas e irónicas. Dicha analogía (\*5) humana, viene de la experiencia primordial del doble,

cuyos mitos, que llegan a su punto máximo en el Romanticismo, están basados en el espejo o en la sombra. Como dice Jacques Aumont, especialista en las representaciones del rostro: *lo que fascina y seduce en el doble es que su forma es humana, que es ese otro que Yo soy. Es el rostro de Narciso enamorado de sus facciones en el espejo... Es el sentimiento de que un personaje que sea mi doble sólo puede tener mi rostro, quizás invertido o sutilmente transformado. Pero en un sentido más real, además, el rostro es siempre el origen de la analogía, toda representación se fundamenta verdaderamente en el deseo del hombre de representarse a sí mismo como un rostro. Por eso el esto-se-parece es la primera experiencia de la representación: el rostro se parece a sí mismo.*

De hecho, el rostro es, en efecto, la parte más significativa del cuerpo que no vemos nunca, más que en el espejo; no obstante, éste me da una visión falsa, diferente de la que tienen los otros de mí. Lo que llamamos representación no es otra cosa que la historia de la mirada más o menos compleja de esa analogía, de su oscilación entre dos orillas, el de las apariencias de lo visible, del fenómeno, de la analogía representativa, y el de la interioridad, de lo invisible del ser, de la analogía expresiva. Y el rostro es el punto de partida y de fijación de toda esta historia. En definitiva, las representaciones, sólo sirven para representar el rostro del hombre. La verdad del rostro no es el que se ve, sino la forma a la que alude lo visible. *Poder distinguir cuerpo y organismo (conceptos mutuamente implicados) no es un acto de división sino de diferenciación.... El organismo tiene cara, el cuerpo dispone de un rostro. De la cara del organismo el cuerpo organiza un rostro y muestra semblantes. El rostro es posible por la existencia de otro rostro, que se muestra estimulante.* (\*6). El juego de la representación nos dice: lo que está representado me mira, por haber sido ya mirado: el final inolvidable del film *La dolce vita* (1960), de Federico Fellini; en la secuencia en que los pescadores extraen del mar «un monstruo marino», el personaje (el rostro) de Marcello Mastroianni exclama: *¡Cómo nos mira; cómo insiste en mirarnos!*. Un primerísimo plano de su ojo es encuadrado ante el rostro del espectador (Mastroianni y nosotros que estamos mirando el film) por Fellini. La indicación de Lacan, que en mayo de 1960 tomó este mismo final del film de Fellini, para referirse a «*la cosa y la mirada*» (seminario sobre «*La ética del psicoanálisis*»), es precisa: *hay allí un momento privilegiado y único. En tanto ese rostro monstruoso nos mira, también nos interroga.*

El rostro de Mastroianni —espejo de la criatura marina— da cuerpo a una exigencia: que los rostros de los distintos espectadores se inscriban también en el encuadre. De ahí que, representar un rostro es buscar dos cosas aparentemente contradictorias. La semejanza visual, empíricamente verificable con la vista y la semejanza «espiritual», que no se verifica pero se siente, que no se analiza pero arranca la convicción. Gombrich las llama, la del reconocimiento y la de la rememoración, que nos lleva a buscar estructuras bajo lo visible, ese «*dibujo interior*», según la expresión de Baudelaire. En este sentido, se podría afirmar que: el rostro es la ficcio-

nalización de la cara.

Otro dato interesante, es que a lo largo de la historia de la representación del rostro, sólo se admitiera el rostro de frente, y no el de perfil. Este último, casi siempre denota la insignificancia o el carácter negativo de los personajes. En las representaciones tradicionales (tanto en la pintura como en el cine) de la Última Cena, Cristo y los once apóstoles tendrán un rostro de frente, sólo Judas, el traidor, tendrá un perfil. También hay que reconocer que los perfiles representados en las monedas, no es más que un vehículo bastante mediocre para la imagen de los soberanos. Encontramos aquí por primera vez, la ambigüedad inherente a todo poder político: es un honor supremo, el de tener el propio perfil grabado en monedas de oro. Pero también es una vergüenza verse manchado y maltratado, aunque sólo sea en efígie, en transacciones comerciales, y en robos. Los enormes rostros de Cristo representados siempre de frente en los iconos del arte bizantino, ignoran la representación de los accidentes de la sustancia, ignoran el espacio y el tiempo. Tienen la mirada aterradora, la boca apretada, los rasgos de la frente y de las mejillas profundamente marcados. Es un rostro destinado a inspirar admiración, terror y respeto. Este rostro es un más allá del rostro, como el rostro de *Iván el terrible* (1945) en el film de Eisenstein. La justificación última de estos rostros era sin duda política, de manera que, defendiendo su imagen, el poder se defendía a sí mismo.

## Primer Plano

Para Gilles Deleuze (\*7) el rostro en el cine es una «*placa nerviosa portaórganos*» que ha sacrificado lo esencial de su movilidad global, y que expresa toda clase de pequeños movimientos locales que el resto del cuerpo mantiene por lo general «enterrado». En el lenguaje cinematográfico, no se dirá que el primer plano lo somete a un tratamiento cualquiera. No hay primer plano del rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, y ambos son el afecto, *la imagen-afección* al decir de Deleuze. En el primer plano, el rostro es una unidad reflejante y reflejada. Eisenstein sugería que el primer plano no era un tipo de imagen entre otras, sino que ofrecía una lectura afectiva de todo el film. Como ocurre con el rostro de Giulietta Masina en el film *La strada* (1954) de Fellini, nos hallamos ante un rostro intensivo cada vez que sus rasgos se escapan del contorno. En realidad, el rostro-primer plano, no tiene nada que ver con un objeto parcial: se abstrae de todas las coordenadas espacio-temporales, es decir, es elevado al estado de entidad. Bergman es, sin duda, el director que más insistió en la unión entre cine, rostro y primer plano: «*La posibilidad de acercarse al rostro humano es la originalidad primera y la cualidad distintiva del cine*».

La expresión de un rostro aislado es un todo, no tenemos nada que añadirle. Cuando un rostro que acabamos de ver en medio de una multi-

tud se desprende de su entorno y se destaca, es como si de pronto estuviéramos cara a cara con él. Frente a este rostro no percibimos el espacio, nuestra sensación espacial está abolida. Se abre a partir de ese rostro una dimensión de otro orden. El rostro es la superficie más importante y a la vez más misteriosa a la que podemos enfrentarnos. Es el centro de nuestro cuerpo, constituye nuestra identidad frente a los demás. Y la primera fuente de su representación está en el deseo de vencer a la muerte, se dirige a la posteridad. Si se piensa en el lugar que ocupan en nuestra vida tantos rostros pintados, fotografiados, filmados, cuyos originales han desaparecido para siempre, podemos afirmar que el hombre responde con la imagen al tiempo que todo lo destruye. La representación del rostro posee una relación con el tiempo, mucho más profunda de lo que pensamos. Pues pretendemos encerrar en ella no sólo el presente, sino también el pasado, y hasta el futuro mismo. Un rostro no es otra cosa que su propia historia, a través de sus cicatrices, sus arrugas, su desgaste, su juventud, su belleza, la satisfacción o la frustración que refleja. El rostro cuenta su vida, como una piedra su milenario pasado en los accidentes de su superficie. Pero también dice su futuro, es una mina de oro abierta a la mirada que lo contempla. Entre el representado y su representación hay una transferencia invisible. Esta no es una simple metáfora del desaparecido, del ausente, sino una metonimia real, una prolongación sublimada pero todavía física de su cuerpo. Sin embargo, y esto es muy frecuente en la historia del arte, «no hay nada nuevo bajo el sol, salvo lo que se ha olvidado». Tal es el caso de los retratos más antiguos que se conocen hasta el día de hoy, y que se pintaron al mismo tiempo que se escribían los Evangelios. Los rostros «contemporáneos», pintados sobre madera, de Fayum. Esos «pintores de la muerte» eran egipcios de origen griego. Lo curioso de estos retratos, (los mismos que va a representar Fellini en su gran fresco sobre el mundo antiguo en su film *Satyricon*) al decir de John Berger es que a diferencia de la pintura tradicional egipcia, nunca se pinta a nadie de frente, porque la visión frontal abre la posibilidad de su opuesto: la visión de espaldas de alguien que se vuelve para irse. Este «perfil eterno», en concordancia con la idea egipcia por la continuidad perfecta de la vida después de la muerte, es alterada por los rostros frontales de Fayum. En realidad los rostros de Fayum como los del film de Fellini, no piden nada, y sin embargo declaran que están vivas, como lo está quien las esté mirando. Encarnan frente a toda su fragilidad, un respeto hoy olvidado por nosotros mismos. Y terminan confirmando, a pesar de todo, que la vida fue y es un don. Las representaciones del rostro, en la pintura, la fotografía y muy especialmente en el cine (por su esencia misma, relacionada con el movimiento), hacen presente su ausencia: de ahí que la muerte total y absoluta ya no sea posible.

## Posdata

*Mi madre murió hace muchos años. Pero al mirar su rostro enmarcado en la fotografía, no sólo sigo queriéndola, sino que ella también sigue queriéndome. Así es como sobrevivo.*



### Notas

(\*1) Aumont, Jacques. El ojo interminable, Paidós Comunicación. Barcelona, 1997.

(\*2) Mc Neill, Daniel. El Rostro, Tusquets. Barcelona, 1999.

(\*3) Debray, Régis. Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente. Paidós Comunicación. Barcelona, 1994.

(\*4) Debray, Régis. Idem. Ant.

(\*5) Según Octavio Paz, la analogía es la ciencia de las correspondencias íntimas. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto no es aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. Es un puente que no suprime las distancias, es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación entre términos distintos. Sin suprimir, reconcilia las diferencias y las oposiciones. La analogía vuelve habitable el mundo. La analogía está teñida de erotismo, es un principio poético. La metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. Gracias al proceso analógico, el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible. Un recurso para enfrentarse a la alteridad. Una operación por medio de la que, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las diferencias. La analogía implica, no la unidad del mundo, sino su pluralidad, no la identidad del hombre, sino su división, su perpetuo escindirse de sí mismo en la representación. No suprime las diferencias, las redime, hace tolerable la existencia.

(\*6) Calmels, Daniel. Cuerpo y saber. Capítulos de psicomotricidad. Ed. D&B. Bs.As., 1997

(\*7) Deleuze, Gilles. La imagen-Movimiento. Paidós Comunicación. Barcelona, 1991.

## SOBRE LA ESCRITURA

Raymond Carver  
(de su libro *Fires, Picador  
Press, 1985*)

A mediados de los '60 encontré que tenía problemas para concentrar mi atención en la narrativa de ficción de largo aliento. Por un tiempo experimenté dificultades tanto para leerla como para escribirla. El alcance de mi atención se había ido; ya no tenía paciencia para tratar de escribir novelas. Es una historia personal, demasiado tediosa para contarla aquí. Pero sé que tiene mucho que ver con el por qué escribo cuentos y poemas. Entrar y salir. No quedarse. Adelante. Puede ser que perdí mis grandes ambiciones por esa época, al fin de mis veintes. Si lo hice, fue bueno que sucediera. Es bueno que un escritor tenga ambición y un poco de suerte. Demasiada ambición y mala suerte, o nada de suerte, pueden ser mortales. Tiene que haber talento.

Algunos escritores tienen mucho talento; no conozco ningún escritor que no lo tenga. Pero una manera de ver las cosas, única y exacta, y encontrar el contexto adecuado para expresar esa manera de ver, es otra cosa. El *Mundo según Garp*, es, por supuesto, el mundo maravilloso según John Irving. Hay otro mundo según Flannery O'Connor, y otros según William Faulkner y Ernest Hemingway, Hay mundos según Cheever, Updike, Singer, Stanley Elkin, Ann Beattie, Cynthia Ozick, Donald Barthelme, Mary Robison, William Kittredge, Barry Hannah, Ursula K. LeGuin. Cualquier gran o aún muy buen escritor hace el mundo según sus propias especificaciones.

Estoy hablando de algo afin al es-

tilo, pero no es solo el estilo. Es la firma particular e inequívoca del escritor en todo lo que escribe. Es su mundo y no otro. Esta es una de las cosas que distinguen a un escritor de otro. No el talento. Hay mucho de eso por los alrededores. Pero un escritor que tiene una manera especial de mirar las cosas y que da expresión artística a esa manera de mirar; ese escritor está ahí para quedarse.

Isak Dinesen decía que ella escribía un poco cada día, sin esperanza y sin desesperación. Algún día voy a poner eso en una tarjeta de 10 por 15 y pegarlo en la pared junto a mi escritorio. Tengo ahora algunas tarjetas de 10 por 15. «La exactitud fundamental de expresión es la única moral de la escritura»; Ezra Pound. No se trata de cualquier cosa por cualquier medio, pero si un escritor tiene esa «exactitud fundamental de la expresión», está al menos en el camino correcto.

Tengo una tarjeta de 10 por 15 con este fragmento de oración de una historia de Chejov: «... y de pronto todo se le aclaró». Encuentro a estas palabras llenas de encanto y posibilidad. Amo su simple claridad, y el destello de revelación implícito. También tiene misterio. ¿Qué era lo que no estaba claro antes?. ¿Por qué se vuelve claro precisamente ahora?. ¿Qué pasó?. Y sobre todo, ¿por qué ahora?. Estos súbitos despertares traen consecuencias. Siento un agudo sentido de calma y anticipación.

Escuché al escritor Geoffrey Wolf decir a un grupo de estudiantes de narrativa: «Sin trucos baratos». También merece una tarjeta de 10 por 15. Lo corregiría un poco «sin trucos» y punto. Odio los trucos. Al primer asomo de un truco o una treta en una pieza de ficción, un truco barato a uno elaborado, tiendo a buscar la tapa. Los trucos son muy aburridos y tiendo a aburrirme fácilmente, lo que tiene que ver con el corto alcance de mi atención. Pero un tipo de escritura demasiado inteligente, o simplemente tonta, me da sueño. Los escritores no necesitan trucos ni tretas ni tampoco parecer los más vivos de la cuadra. A riesgo de parecer tonto, un escritor a veces necesita ser capaz de pararse y observar esto o aquello —una puesta de sol o un zapato viejo— con un asombro simple y absoluto.

Hace algunos meses en la *New York Times Book Review*, John Barth decía que hace 10 años la mayoría de los estudiantes de su taller literario estaban interesados en la «innovación formal» y que esto ya no parece ocurrir más. Le preocupa un poco que los escritores en los '80 vayan a escribir historias triviales. Se preocupa porque la experimentación esté desapareciendo, junto al liberalismo. Me pongo un poco nervioso si me encuentro a corta distancia de discusiones solemnes sobre la «experimentación formal» en la narrativa. A menudo la «experimentación» es una licencia para ser descuidado, tonto o imitativo al escribir. Aún peor, una licencia para tratar de embrutecer o alienar al lector. Demasiado seguido ese tipo de escritura no nos da noticias del mundo, o describe un paisaje desierto y eso es todo —unas pocas dunas y lagartos aquí y allá, pero sin gente; un lugar deshabitado por cualquier cosa reconocible como humana. Un lugar

de interés solo para unos pocos especialistas científicos.

Debe notarse que la verdadera ficción experimental es original, trabajosa y causa de regocijo. Pero una manera propia de ver el mundo —la de Barthelme, por ejemplo— no puede ser copiada por otros escritores. No va a andar. Hay un solo Barthelme. Y para otro escritor, tratar de apropiarse de la sensibilidad o la *mise en scene* peculiares de Barthelme bajo la rúbrica de la innovación equivale a enredarse con el caos, el desastre, y peor, con el auto engaño. Los verdaderos experimentadores tienen que *Hacer algo nuevo*, como urgía Pound, y en el proceso tienen que encontrar las cosas por sí mismos. Pero si los escritores no han dejado de lado sus sentidos, también quieren estar junto a nosotros, quieren traernos noticias de su mundo.

Es posible, en un poema o un cuento, escribir sobre cosas comunes usando lenguaje común pero preciso, e investir éstas cosas —una silla, una cortina, un tenedor, una piedra, un aro de mujer— con un poder inmenso incluso sobrecogedor. Es posible escribir una línea de diálogo aparentemente inocuo y hacer sentir frío en la espalda del lector, — la fuente de la delicia artística, como diría Nabokov. Es el tipo de escritura que más me interesa. Odio la escritura chirle aún cuando vuele bajo la bandera de la experimentación o sea solo un realismo chapucero. En el hermoso cuento «Guy de Maupassant» de Isaac Babel, el narrador dice acerca de la escritura de ficción: «ningún hierro puede atenazar el corazón con más fuerza que un punto puesto en el lugar correcto». Esto también debiera estar en una tarjeta de 10 por 15.

Evan Connell dijo una vez que sabía que había terminado un cuento cuando se encontraba a sí mismo, sacando las comas y volviéndolas a poner en el mismo lugar. Me gusta esa manera de trabajar. Respeto esa clase de cuidado sobre el propio trabajo. Al final, las palabras son todo lo que tenemos, y mejor que sean las correctas, con la puntuación puesta en los lugares correctos de modo que digan de la mejor manera posible lo que tengan que decir. Si las palabras están cargadas con las emociones desenfrenadas del escritor, o si son imprecisas e inadecuadas por alguna otra razón, —si las palabras son de alguna manera borrosas— los ojos del lector se van a deslizar sobre ellas y no se logrará nada. No se comprometerá el propio sentido artístico del lector. Henry James llamaba «especificación débil» a este tipo de narrativa desafortunada.

Tengo amigos que me han dicho que habían terminado un libro a las apuradas porque necesitaban el dinero, su editor o su mujer los estaban apurando o dejando— una apología por no haber escrito algo bueno. «podría haberlo hecho mejor si me hubiera tomado el tiempo». Me quedé estupefacto cuando oí decir esto a un novelista amigo. Y todavía lo estoy, si pensara sobre eso, cosa que no hago. No es mi problema. Pero si no podemos escribir tan bien como está a nuestro alcance, entonces, ¿por qué hacerlo?. Al final, la satisfacción de haber hecho lo mejor, y la prueba de ese trabajo; es lo

único que nos levamos a la tumba. Tenía ganas de decirle a mi amigo, por amor de Dios, dedícate a otra cosa. Hay formas más simples y tal vez más honestas de ganarse la vida. De otro modo, hazlo del mejor modo posible, según tu capacidad y talento, y entonces no te justifiques o busques excusas. No te quejes, no te expliques.

En un ensayo llamado simplemente «Escribiendo cuentos», Flannery O'Connor habla sobre el escribir como un acto de descubrimiento. O'Connor dice que a menudo no sabe a donde está yendo cuando se sienta a escribir un cuento. Dice que duda que muchos escritores sepan a donde van cuando empiezan a escribir algo. Usa «Buena gente del campo» como un ejemplo de cómo componer un cuento cuyo final no podía siquiera sospechar aún cuando estaba muy cerca:

Cuando empecé a escribir ese cuento, no sabía que iba a haber una doctora en filosofía con una pierna de madera. Simplemente me encontré a mí misma una mañana escribiendo una descripción de dos mujeres de las que sabía algo, y antes de darme cuenta había equipado a una de ellas con una pierna de madera. Luego introduje al vendedor de Biblias, pero no tenía idea de lo que iba a hacer con él. No sabía que iba a robar la pierna de madera hasta diez o doce líneas antes de que lo hiciera, pero cuando encontré que iba a pasar, me di cuenta de que era inevitable.

Cuando leí esto años atrás me produjo un shock que ella, o quienquiera que fuese, escribía historias de esa manera. Pensaba que era mi incómodo secreto, y no me sentía cómodo con él. En verdad yo pensaba que esta manera de trabajar un cuento revelaba mis limitaciones. Recuerdo haber sido fuertemente alentado al leer lo que ella tenía que decir.

Una vez me senté a escribir lo que terminó siendo un cuento bastante bueno, aunque solo se me había ofrecido una oración cuando empecé. Por varios días había estado con esa oración dándome vueltas en la cabeza «*Estaba pasando la aspiradora cuando sonó el teléfono*». Sabía que ahí tenía una historia y que quería contarse. Lo sentía en mis huesos, que una historia correspondía a ese comienzo, si yo tuviera solo el tiempo para escribirla. Encontré el tiempo, un día entero, doce, quince horas, si quería usarlo. Y lo hice. Y me senté a la mañana y escribí la primera oración, y pronto vinieron a añadirse otras oraciones. Escribí el cuento, igual que escribiría un poema, una línea y después la siguiente. Muy pronto puede ver un cuento, y sabía que era mi cuento, el que había estado queriendo escribir.

Me gusta que haya algún sentido de amenaza en los cuentos. Pienso que es bueno que haya algo un poco amenazante en un cuento. Por una cosa, es bueno para la circulación. Tiene que haber tensión, un sentido de que algo es inminente, que ciertas cosas están en movimiento incesante, o de lo contrario, por lo general, simplemente no va a haber un cuento. La manera en que las palabras concretas están ligadas entre sí para crear la acción

visible de la historia es lo que crea la tensión en una pieza de ficción. Pero también e son las cosas que dejamos de lado, implícitas, el paisaje justo debajo de la suave pero a veces rota y turbulenta superficie de las cosas.

La definición de un cuento de V.S. Pritchett es: *algo vislumbrado de reojo al pasar*. Notemos la parte del «vislumbrar». Primero el vislumbrar. Después el vislumbrar llevado a la vida, vuelto algo que ilumina el momento y puede, si tenemos suerte —de nuevo esa palabra— tener consecuencias y sentido ulteriores. La tarea del escritor de cuentos es de investir la mirada con todo lo que está en su poder. Debe poner su inteligencia y habilidades literarias al servicio de su talento, su sentido de proporción y su sentido de adecuación de las cosas: de cómo las cosas son realmente y cómo las ve, -como nadie las ve. [N del T, cf. Paul Eluard sobre Maiakovsky, «veía las cosas como nadie es capaz de verlas»]. Y esto se hace por medio de un lenguaje claro y específico, el lenguaje usado para dar vida a los detalles que iluminarán al cuento o al lector. Para que los detalles sean concretos y transmitan el significado el lenguaje debe ser preciso y exacto. Las palabras deben ser tan precisas que incluso parezcan chatas, pero todavía pueden llevar sentido; si las usamos correctamente pueden tocar todas las notas.

*Traducción de Miguel Loreti, 1994.*

Revista de Poesía

## EL JABALÍ



Dir. Daniel Chirom

**UN ESPACIO PARA LA LITERATURA DE LA REGIÓN**

poesía  
análisis  
narrativa  
entrevistas

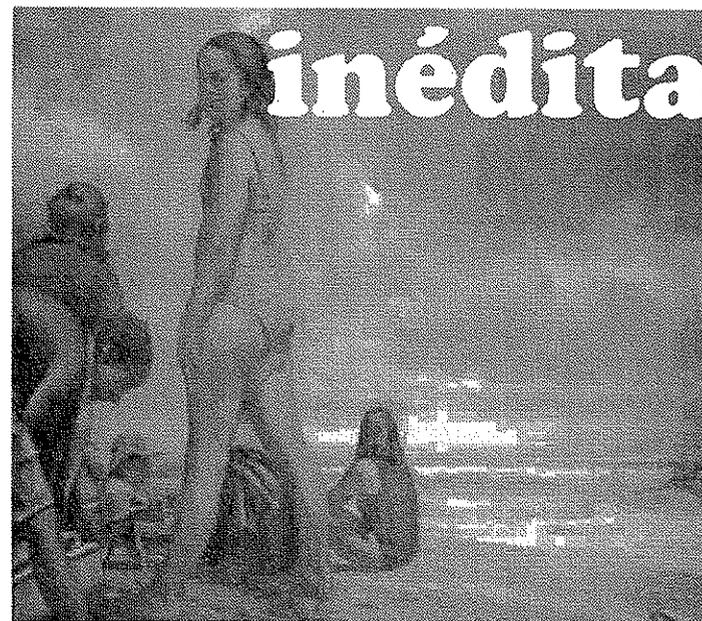
Museo Salvaje  
Revista Cultural



[museosalvaje@ciudad.com.ar](mailto:museosalvaje@ciudad.com.ar)

# poesía

# inédita



**Luis Antonio de Villena.  
Daniel Freidemberg  
Jorge Dietsch  
Teresa del Valle**

## LUIS ANTONIO DE VILLENA

*Madrid, 1951. Aunque se lo considera primordialmente uno de los más sobresalientes poetas de su generación, es también autor de una valiosa obra ensayística y de importantes antologías y novelas. Entre sus libros de poesía: Sublime Solarium (1971), El viaje a Bizancio (1976), Hymnica (1979), Huir del invierno (1981), Como a lugar extraño (1990), Marginados (1993), Asuntos de delirio (1996), Celebración del libertino (1998), Las herejías privadas (2001).*

### Poemas en prosa

#### LA ESPAÑA IMPERIAL CATÓLICA

En el lugar físico de Trafalgar, Pepe Caballero oye todavía chirridos de cañones y amuras. Y gritos, desesperados aullidos: Campo de Agramante. Aún, todavía... Blanco White, por su parte, supo lo que significaba la derrota: Mejor que Lord Nelson y mejor que Churruga. No era cuestión de naves y valor de marinerías. Era la quiebra del catolicismo como empresa pública, a pesar de los porfidos de San Pedro, llamados a durar encima de la vida. Y nuestra patria –la vieja patria– que sólo sirvió hasta la última sangre para disparatados anhelos de locura en la fe y de Dios es ahora, esa patria del heroico sinsentido y la vasta valentía, ahí, perecía. Bermejo el mar, óxido de plomo, velámenes con insignias y cruces, topografías del oro y la ceniza ardida... Cayó el cetro de la España Católica. Lo vio Blanco White, huyendo con lúcida melancolía. ¿Qué nos queda, Inglaterra? Se iba quebrando el blasón de los virreyes, y nuestro propio blasón se mira vecino a una porción de añicos. ¿Qué nos queda, campo de Agramante? ¿Qué nos queda, Inglaterra?

¿Por qué rehusasteis renacer? ¿Por qué la Iglesia os tiñó de morado y pagasteis su ínfimo, arqueológico espejo hasta la hambruna? Tu tierra se agrieta y tu mar no es tuya. Parece si no cambias, patria. Palenques, cordajes, proas... El viento pasa rugiendo. En el aire (todo abolido) sólo quedan ya gritos. ¿Los oyes, Pepe? ¿Y cómo cambiar cuando fue la derrota –tenaz la defensa– tan inmensa y merecida?

### EL CÓNSUL

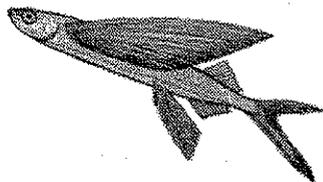
Mi ciudad –fuera cual fuese– era civilizada y era noble. La gente libre y pacífica (aunque siempre existe la miseria) y el oro una metáfora, un cuerpo, un libro...

¿Por qué no vivo en mi ciudad y por qué perdí aquella casa –allí– espaciosa y tranquila? Vine a la frontera. O me enviaron, no lo recuerdo bien. Y ahora –han pasado bastantes, muchos años– no sé salir ni sé volver. Y aún peor, pues ignoro si mi ciudad (aquella armoniosa ciudad) existe todavía. Vivo aquí, en clima áspero y entre gente ruda. Entre zafios y patanes, muy presuntuosos a menudo. Adoro a ciertos hijos suyos, que a veces me lanzan verriendos aullidos... Ignorantes, toscos, poderosos, ricos, incultos hasta el yermo, groseros, mendaces, hispídos. ¿Qué hago yo entre ellos? No, este no es mi mundo, ni estos –patrioteros como son, de una u otra esquina– son mi gente. De los míos sólo de tanto en tanto recibo noticias, con retraso notable. He dicho que mi ciudad –probablemente– ha sido ya censurada y abolida. Por lo demás no sé volver, y estos patanes usan una moral de viejas tontas... Sé que casi nunca me entienden. A veces, al despertarme –entrado el mediodía– desazonado casi siempre, digo: ¿Dónde estoy? ¿Qué hago yo aquí? Y no sé, de veras, si pertenezco ya al pasado o al futuro.

(Abril, 2004)

## COBRIZO, LIGERO

Perdón. No sé si es un poco tarde. Soy... ¿Se acuerda? Quiero decir, ¿te acuerdas? En la playa, esta mañana. O ayer, sí. Llevaba las hamacas, ¿te acuerdas? No, no creo que haya pasado tanto tiempo... ¿Te acuerdas? Por eso estoy muy moreno. Y viento. Y me dijiste: Podrías ser un buen bailarín. ¿Te acuerdas? Por las piernas o la altura, supongo. ¿Se ríe? Claro, por qué iba sino a estar aquí... Hacía mucho sol, un sol muy fuerte, casi blanco. Hablamos. Un buen bailarín o un modelo. Allí no le pude (no te lo pude) decir, que prefiero bailar. Y por eso vengo de noche. Leías un libro. Y me dijiste –luego, y no sé de quién hablabas– sólo un bailarín, un bailarín singular y mágico, sólo él podría bailar el «Claro de luna» de Debussy, desnudo. Me he visto en un espejo. Más de una vez. Así. Y por eso he venido de noche. Ser bailarín. Como dijo. ¿No le importa, verdad, que haya venido...?

DANIEL  
FREIDEMBERG

*Chaco, Resistencia, 1945. Desde 1966 reside en Buenos Aires. Poeta, crítico literario y periodista. Publicó Blues del que vuelve solo a casa (1973), Diario en la Crisis (1986), Lo espeso real (1996), La sonatita que haga fondo al caos (1997), Cantos en la mañana vil (2001) y Noviembre (2006).*

*Los poemas que siguen integran el libro inédito «En la resaca»*

## AGOSTO

Roja la carne de sucia paloma y – plumas blancas, después del paso – de la rueda del taxi: no símbolo de alguna cosa en derrota, et-cétera, nomás carne, roja, asco de ver carne en el suelo. Sucia, de paloma pisada – por la realidad, sucia. ¿Hacer polvo los ojos? ¿La rebelión de mirar una rosa? Carne, repetir eso, «carne», y – no está, ni plumas, ni nada. Sólo asfalto al sol, formas, ruidos, que pasan. Y un poco más arriba, en un balcón, sábanas, plantas que el aire por momentos mece. Va a llover.

## AGOSTO (2)

Entre el parduzco y cierto rojo, veteados,  
trozos de carne en

el asfalto

(de paloma) y plumas  
que habrán sido blancas.

Entre negro y nada, el

asfalto, pisado  
por todo el rodar.

Grumos de carne en  
ruedas, yendo a nada,  
desde la nada, acá.

«*Porque yo no existo*», duró un instante, y  
se fue: la nada.

Lerda materia en

deshacerse: nada,

y un cielo encima que promete lluvia.

## AGOSTO (3)

Cierta, al ver carne  
desparramada en el asfalto, repugnancia:

no en alguna pantalla, en el suelo:

carne aplastada, se puede tocar.

¿Símbolo de algo? De carne aplastada

si tocás te mancha. ¿Más? Partículas

de carne en las ruedas

que mil veces pasan

como si el mundo no fuera otra cosa

que ese negocio, este negocio, pasar.

## AGOSTO (4)

Como la carne de paloma en el asfalto, carne  
de cuerpo de animal humano, quemada,

carne de pura materia amputada,

viva o muerta, chorreante,

y humo y escombros, y letras en

la pantalla (blancas) explicando todo.

## AGOSTO (5)

Humana carne tumefacta

en la pantalla, carne

puesta a la vista, inerte

carne de otros.

## AGOSTO (6)

No tiene sonido ambiente la escena, una voz  
puertorriqueña o colombiana va dando detalles

para entender qué es eso: gente arremolinada

alrededor de acero retorcido y polvo, gente

que gesticula ante la cámara,

mal afeitada gente oscura, y carne

que están cargando en este momento, humana,

en otro lugar del mundo, en directo.

# JORGE DIETSCH

*Su tarea es la medicina y la docencia. Además escribe poemas (tres poemarios), cuentos, una novela «Cuando aúllan así los perros», (1995). Su último libro es «Las Máscaras. Poema y medicina. Historias», 1999.*

*del libro inédito  
«Viaje a Patagonia»*

## VISPERAS

### I

Fue cosa de segundos  
aquella vez

que el tren atravesó  
el Río Colorado

Yo tenía creo, diez u once años  
y han pasado más de cuarenta

No obstante hoy  
persiste obstinada la imagen  
de ese río –el primero que veía  
en mi memoria.

Esa puerta  
como víspera de algo  
tal vez esto que escribo  
ahora.

Muchas veces después crucé  
ese río y siempre está aquello  
que anuncia  
lo que fluye o fluirá después  
querido Heráclito

### II

Tal vez algo borrosa  
con estos ojos mendigos  
pero igual perdura  
iluminada por el sol  
de la tarde dando  
de lleno en sus muros  
amarillos

Esas dos torres sus campanas  
del otro lado  
en la colina  
ese crepúsculo luminoso  
como una aparición.

Las mochilas pesadas  
al costado  
el más hermoso río  
por delante  
y la mujer y los niños  
que años después vendrían  
a quedarse conmigo  
para estar aquí  
en esta tarde  
en que te veo  
tan bella y hoy tan triste  
Patagones.

(24/Octubre/2004)

### III

La tierra que penetra  
por las ventanas del camarote  
tiene un sabor dulzón:  
es el desierto

y el sol que aprieta las gargantas  
 es el deseo de mirar  
 más allá de lo distante.  
 El tren se detiene  
 y el niño de arriba  
 ve a los niños de abajo  
 que piden una moneda  
 un pan, un juguete  
 o algo que recuerde que  
 un día pasó este tren.

No habrá memoria en ellos  
 de este día no la habrá.  
 No habrá memoria  
 ni del día ni la noche  
 nadie recordará  
 que un tren pasó con un niño  
 que por primera vez  
 veía toda la crueldad  
 del mundo  
 en las manos tendidas  
 de otros niños.

### PATAGONIA

Hay una región de la tierra  
 amplia  
 ancha como el mar  
 y uno la navega  
 gracias y a pesar  
 del viento.  
 Hay vientos compañeros  
 hay, compañero, vientos  
 que conmueven  
 hay tierras anchas

que si bien se miran  
 ves al fondo  
 cerca allá del horizonte  
 una gota, un murmullo,  
 un pequeño punto  
 perdido en esa línea  
 un punto, yo  
 lírico o terrestre  
 tan parte de la tierra  
 o del mar o del viento.

No perdamos  
 mi amigo  
 la anchura del mundo  
 la hondura del cielo  
 ni la fuerza del viento  
 y de su historia.

Ese viento corrió por la meseta  
 libre  
 No se enredó en alambradas  
 ni en espinos  
 no tembló ante las balas  
 los caballos  
 los fusiles  
 ni los gritos.  
 Sigue  
 intenso o suave  
 brisa o huracán  
 golpeando abrazando  
 abrasando  
 libre  
 sólo unido  
 a su fuerza  
 a su destino.

## TERESA DEL VALLE SALINAS

Nació en Chilecito, Abogada y Magister en Cs Políticas  
Publicaciones: «Poemario» (1980), «Alas en mi mundo de arena» (1986), «Detrás de la memoria del ángel» (1999), «La mirada de Orfeo», (2001), «Con los labios líquidos», 2004.

del «El espejo ríe»

### DICE QUE QUIERE SUICIDARSE

pero que la detiene el futuro de los hijos.  
Que el mutismo del equipo de música marca el paréntesis.  
Dice. Que duermen los Beatles. Pinkfloyd. Silvio Rodríguez. Sabina.  
No puede soportarlos. Ni Emma Shapplin. Tracy Chapman.  
Ni los últimos de bossa.

Insiste en que quiere suicidarse.  
Pero qué hará la gata con sus embarazos psicológicos?  
Quién llevará a Lucrecia al gimnasio?  
Quién soportará la tortura de leer «Caras»  
mientras el Pupi se retuerce los bigotes?.

Dice que quiere suicidarse.  
Y me vienen ganas de obsequiarle un contenedor de  
*pastillasmuertedulce*.  
Porque no podrá abrir las llaves del gas en plena crisis  
energética.  
(Evo amenaza con aumentar el precio del gas si gana las  
elecciones).

Pero ella insiste en que quiere suicidarse ahora.  
Justo ahora. En que salimos del default. Renegociamos la deuda.  
Y quiere suicidarse porque no le alcanza con el tao. Dice.  
Ni el tai chi Chuang. Ni los consejos de Sai Baba. Ni Krishnamurti.  
Y el Tibet queda muy lejos. Tan lejos! Y ahora con el peligro de  
otro sunamil.

Que el mundo está apocalíptico. Now.

Dice que quiere suicidarse. Pero por suerte para mi bolsillo,  
las bolsas negras que pueblan todas las esquinas de Buenos Aires,  
son patrimonio de los cartoneros. Es invierno.  
Y no hay flores ni robadas de los jardines de Quilmes.  
( con el perdón de Asís).

### OFICIO DE JARDINERA

A Elvira el corazón le ha jugado en contra.  
Razón por la cual camina sus mañanas hacia arriba. Hacia abajo.  
Según mi costumbre de montañesa.  
( aquí no hay arriba ni hay abajo, dicen mis hijas).

La lluvia le ha estropeado las flores. Pero su oficio es de manos verdes.  
Con pasión de orfebre las mira una por una.  
Les sacude el agua de los pistilos.  
Les arregla los pétalos. Endereza sus tallos.  
Las desherba.  
Controla el sendero de las hormigas. Las acaricia .  
(Me veo en mis rituales de madre).

No me percibe mientras la observo.  
Yo espero el ómnibus que me llevará a la miseria.  
A correr contrarreloj. A subir y bajar escaleras.  
Asfixiarme en los subtes  
mientras desfilan astigmáticamente los letreros.  
Y una minúscula lupa auxilia a mi ceguera.

Le envidio su oficio. Su sosegado corazón.  
Sus ochenta años. La anécdota distinta.  
La envidio por lo que dirán de mi « Murió como vivió. Ebria  
de adrenalina.  
Y sin verdes menesteres. Pobrecita».

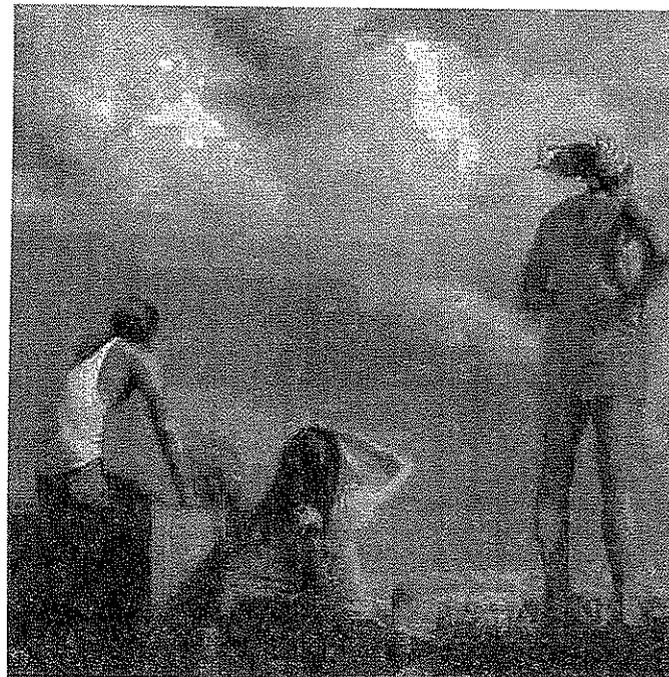


## CÓMO SOSTENER MI AUTOBIOGRAFÍA?

No puedo desescribirme. *El mandato* fue grabado con fuego.  
 Pero el instinto *me cierra la garganta*  
 y estoy como desierto expuesta a toda sed.  
 Envejecer en este rectángulo agrade mi desnudez.  
 Noche a noche me estigmatizo.  
 Convertida en hembra *sedienta y nocturnal* armo cadalsos. Me  
 decapito.  
 Bordo el ojo del volcán. (la Magdalena sin pecados)  
 Sin embargo morí por *Ana Karenina*. Por *Madame Bovary*.  
 Ardí mi amor platónico entre las páginas. Hice de mi piel una mortaja.  
 (*Quién hubiera podido señalarme? el dedo azul de Dios?* )

Ahora con mi áspera dignidad a cuestras  
 partida en dos vuelvo a morder la cisma del abismo.  
 Pero advierto que el silencio me reescribe.  
 Porque la deuda de mi corazón *no es el miedo. Sino las ganas de vivir*.  
 Hija de la contradicción. Me unifico en la transparencia.  
 Todavía soy fiel a aquella muchacha de luminosos ojos desvelados.  
 (*La piel absorta en armonía con el piélago*)

*Kafka* no me tortura. Me abre caminos con sus laberintos.  
 Me remansa su geometría de la oscuridad.  
 Me abrevia culpas. Me redime como un haz luminoso en los tímpanos.  
 Pero el rectángulo quiere amedrentarme.  
 Insiste con sus sábanas impunemente blancas.  
 Me abrasa. Me insomnía. Me asendera.  
 Y estoy intacta en esta soledad glacial.  
 Como la mordaza del pánico.



# estanterías

L 

**Animales fabulosos**  
**Las revistas de Abelardo Castillo**  
 Elisa Calabrese y Aymar  de Llano (editoras)  
 Col. La Pecera . Ed. Martin.  
 Mar del Plata, 2006

por Cristina Piña

Como bien lo sabemos, la memoria puede tener los más variados y contradictorios usos y efectos: desde evitar el pensamiento, como en el famoso caso de Funes, el protagonista del cuento de Borges, hasta recuperar el pasado y restaurar lo que el tiempo hizo naufragar; desde imponer una versión unilateral y falseada del pasado, hasta abrir al máximo el panorama y procurar la mayor fidelidad a lo vivido.

En el caso que hoy nos reúne, la publicación de *Animales fabulosos –Las revistas de Abelardo Castillo*, considero que los nueve estudiosos de la Universidad de Mar del Plata encabezados por Elisa Calabrese y Aymar  de Llano han hecho un auténtico uso restaurador y de validez poco común de la memoria, al recuperar, tanto a través de su reproducción facsimilar como de su evaluación crítica, a esas tres revistas capitales que marcaron las décadas del sesenta, el setenta y parcialmente el ochenta de la cultura argentina: El Grillo de Papel, El Escarabajo de Oro y El Ornitorrinco

Si he calificado de poco común a esta tarea que, asimismo, me atrevo a llamar «amorosa» por la alta valoración implícita y explícita de los productos culturales recuperados, ello se debe a que uno de los rasgos de nuestra intelectualidad y nuestro mundo académico contemporáneos es la práctica de lo que me gusta llamar el «ninguneo» respecto de los protagonistas de nuestra cultura. En efecto, en una gran cantidad de publicaciones de los últimos años, sean historias de la literatura u otro tipo de revisiones culturales del pasado, los autores parecen padecer de una suerte de dislexia, en tanto que anulan zonas enteras del pasado literario o cultural, imponiendo, en consecuencia, una versión mutilada de la historia o la literatura, en tanto que muchos de sus protagonistas est n borrados, pero, eso sí presentándola como si fuera completa, no sesgada y verdadera.

Frente a ese gesto ladino de ningunear a zonas enteras culturales silenci ndolas y ocult ndolas, el de este grupo de estudiosos se inscribe en las antípodas exactas, en tanto que recuperan de la manera más completa posible a tres objetos culturales de singular importancia en el lapso de tiempo sealado, y lo hacen a través de tres operaciones fundamentales en las que después me detendr .

Por cierto que alguien podría decir que la mera concentración en esos tres

L 

objetos y no en otros implica una parcialidad o al menos, un sesgo, pero dicho recorte, además de imprescindible por un principio de exhaustividad, est  más que compensado en los estudios que preceden a la reproducción facsimilar y a los ricos índices, pues insertan a las tres revistas en el momento cultural de su desarrollo, no sólo sin pretender convertir las en el único protagonista de su tiempo, sino eslabon ndolas en un amplio y complejo panorama cuya perspectiva se esboza y delinea con toda claridad y perspectivas diferentes en los diversos artículos.

Es decir que la empresa que culmina en este libro triplemente valioso –por su reproducción facsimilar de las revistas; por su tarea de introducción a la publicaciones a través de los variados índices a los que después me referir  y por la evaluación crítica del material que implican los artículos de presentación- le permite tanto a quien vivió las décadas de florecimiento de El Grillo de Papel, El Escarabajo de Oro y El Ornitorrinco como al joven de hoy entrar en un contacto privilegiado con esos productos culturales capitales.

Para evaluar dicha tarea, partir  de los artículos de presentación y de la tarea de singular importancia que cumplen. En efecto, cuando pensamos en el mero volumen de material con el que se enfrenta el lector al tener a su disposición, simultáneamente, la totalidad de los números de los tres animales fabulosos creados por Castillo y que cubren veintisiete años, resulta evidente que es prácticamente imposible abordarlo sin una especie de «hilo de Ariadna» que lo introduzca en ese laberinto. Y precisamente como tal funcionan, desde sus perspectivas diferentes, los ocho artículos de los integrantes. Organizados, de manera general, poniendo el acento en las diferentes áreas de interés cubiertas por las tres publicaciones, todos los artículos, más allá de las diferencias que los caracterizan y en las que me detendr  a continuación, tienen en común el afán por trazar líneas de sentido dentro de las publicaciones, una suerte de cartografía orientativa para facilitarle así al lector la comprensión de su importancia, resonancia y significación.

1.- En efecto, el artículo de Elisa Calabrese «Animales fabulosos: un proyecto cultural comprometido» que inaugura, tras las Palabras preliminares, el volumen, se propone destacar el sentido en el cual las tres publicaciones son tributarias de la idea sartreana de compromiso intelectual, en tanto que la presencia de Sartre resulta seminal para comprender la totalidad del proyecto intelectual prohijado por Castillo.

Con su habitual lucidez y a partir de un cuidadoso relevamiento, Calabrese va indicando los puntos de articulación y las diferencias entre las tres revistas, los cuales se delinean en íntima relación con el contexto en el que se insertan, sealando en cada caso los temas prioritarios que centralizan el interés intelectual de las publicaciones. Así, además de ir recortando la idea de literatura y de escritor –y la articulación entre vida y escritura- que sucesivamente van destacando las revistas, el artículo señala cómo va trazándose la postura política de las revistas según la dinámica del contexto, así como puntualizando sus intereses en relación con las polémicas que van pautando su desarrollo.

Asimismo, Calabrese realiza una certera delimitación del tipo de lector busca-



do por las publicaciones, tanto a partir de los contenidos como de la factura misma de las publicaciones, el uso del lenguaje y de la diagramación, tanto como presta atención prioritaria a ciertos artículos y sobre todo a los editoriales, a fin de captar la configuración ideológico-intelectual de las revistas, cuyas diferencias y continuidades, como dije antes, están claramente señaladas.

2.- En el artículo de Aymar de Llano, «Arte, ciencia y revolución», si bien un centro fundamental está representado por el relevamiento de la presencia de lo latinoamericano en las tres publicaciones, hay otros núcleos de singular importancia que demuestran la penetración y alcances de la mirada crítica. Así, yendo más allá de la mera adscripción del compromiso al existencialismo sartreano, de Llano indaga cómo en las publicaciones el compromiso se manifiesta suplementariamente en formas renovadoras de interrogar a la literatura, de abordar la ciencia y de adoptar una postura intelectualmente independiente. Asimismo, en íntima relación con el relevamiento de las aristas del compromiso —para usar términos de la crítica— aparece la explicitación de la postura de las revistas en relación con el realismo y el realismo socialista, temas de singular interés por el recorte abiertamente de izquierda de la ideología de las revistas.

Por fin, en el relevamiento de en qué sentido lo latinoamericano está presente en las revistas, resultan especialmente esclarecedoras las reflexiones de la autora sobre la postura del Escarabajo frente al boom y el posboom y la adhesión sin concesiones a la revolución cubana, lo cual no implica —factor que destacarán también todos los otros estudiosos— que haya una convivencia de actitudes diferentes en lo político y lo estético a partir de cierto «piso» ideológico en común, en una sana pluralidad.

3.- y 4.- Los dos artículos siguientes, «El Grillo de Papel, El Escarabajo de Oro y El Ornitorrinco. Espacios de definición de lo poético» de Mariela Blanco y «Poesía del observatorio. La relación arte/vida en las revistas» de Evangelina Aguilera, tal como lo anticipan sus títulos se centran en la presencia de la poesía en estas revistas prioritariamente orientadas hacia la narrativa y, en una época, el cine. Los dos relevan las diferencias de espacio atribuido al género en cada revista y van delineando la concepción de lo poético que se desprende de cada una y cada momento de ellas. Porque, y en esto reside uno de los valores de ambos artículos, se trata de una mirada lista a captar los matices y los cambios que se van registrando, sea por cuestiones de contexto, sea por posiciones marcadas en relación con otros aspectos.

En el de Mariela Blanco, asimismo, se van señalando las interrogaciones respecto de qué se entiende por poesía argentina en los diferentes momentos, tomándose en cuenta tanto las presencias, nombres y artículos, como las contradicciones o mejor dicho aperturas, en el sentido de incorporar poetas de tendencias diferentes cuando no contrarias.

Similar libertad y variaciones va a delimitar Aguilera en su artículo, al rastrear por un lado los «progenitores» seleccionados por las revistas —de Shelley y Byron a Neruda y Hernández—, por otro la cercanía, a partir de la articulación vida/poesía, con los poetas españoles de la década del sesenta y por fin, la peculiar relación que buscó entre hechos socio-políticos y poesía. Pero, en



relación con esto último, importa la valorización que señala la estudiosa de un discurso básicamente «refractario» en el sentido de no pactar con el predominante en la sociedad opresora, lo cual resulta especialmente claro en el caso de El Ornitorrinco, publicado en plena dictadura militar como ámbito de resistencia con rasgos propios.

5.- El artículo ubicado a continuación, extenso y detallado a raíz de la importancia que tuvo el cine en los dos primeros «bichos» de Castillo, «De películas vistas y revistas» de Carlos Aletto se centra en la presencia del cine. Evaluando por un lado el sentido que el cine cumplió en las dos décadas y la importancia de los cine clubes, el artículo fundamenta la presencia capital del séptimo arte en las dos primeras revistas. Al respecto, se van siguiendo tanto las preferencias por el cine de los países del Este —sobre todo Polonia y Rusia— como por el de «autor» de Occidente —con nombres privilegiados como Bergman, Chaplin, la nouvelle vague, etc.— como la estructura de las secciones, tanto en cuanto al tipo de forma periodística elegida para intervenir —críticas, artículos, entrevistas, etc.— como en lo relativo a la presencia de la figura de Arnoldo Liberman y de directores y guionistas como Martínez Suarez y Viñas. También es sumamente productiva la reflexión sobre la postura de las revistas respecto del cine argentino y su validez o no, frente a los grandes nombre europeos manejados como faro y como inspiración.

Respecto de esto último, resulta también de gran interés cómo se van delineando las variaciones de las dos primeras revistas en cuanto a sus opciones estéticas y sus descubrimientos —Visconti, por ejemplo— o fidelidades —Chaplin y Bergman, así como la modulación de la ideología del compromiso y la progresiva apropiación de opiniones de grandes críticos europeos frente a una reducción de la voz crítica de la propia revista.

Un último aspecto que importa señalar es la forma en que se evalúan los debates en el seno de la revista sobre la relación cine/literatura y la validez de la metáfora de la cámara-lapicera para valorar el trabajo del director de cine.

6.- El artículo que sigue, a cargo de Lucas Rimoldi «El teatro: escena de apertura a lo nuevo y de discusión estético-ideológica» hace lo propio en relación con el teatro, si bien con características propias, ya que si, por un lado, es mucho menor el volumen de material consagrado al teatro en relación con el cine, en el momento en que Castillo recibe el Premio Internacional de Autores Dramáticos Latinoamericanos Contemporáneos del Instituto Internacional del Teatro, UNESCO, el director, más que considerarse un escritor se consideraba un dramaturgo, lo que le concede una densidad especial al género.

En el artículo se van certeramente recortando las posiciones estético-ideológicas frente al teatro —entendido sartreanamente como compromiso pero a partir de la valoración de lo estético que siempre caracterizó a los integrantes del Consejo de Redacción de las revistas—, así como marcando la progresiva integración de los autores del absurdo, partiendo del siempre preferido Ionesco y después incorporando a Beckett cuya estupenda e inédita *Play* publican en el número 28 de 1966. Tal incorporación no implica que no exista de un debate entre la posición del compromiso y el teatro de vanguardia que, ade-

más de registrarse en las notas y entrevistas de la revista, se remite a la escasa atención prestada por *El Escarabajo* a la producción del entonces floreciente Instituto Di Tella.

Por fin, se evalúan las diversas formas de la presencia del teatro en la revista —entrevistas, piezas, críticas, marginalia, etc.— y se analizan en detalle las críticas de espectáculos teatrales porteños, así como se reflexiona sobre los artículos relativos a cómo entienden el panorama del teatro argentino los miembros del Consejo de Redacción, estableciéndose un rico contrapunto con el panorama actual de la producción teatral y su posición, en consonancia con la experiencia posmoderna, más allá de todo compromiso o denuncia.

7.- «Voces del pasado. Las entrevistas en las revistas de Abelardo Castillo», a cargo de Juan Pablo Neyret, toma una forma periodística específica, la entrevista, que tuvo singular importancia en la revista a lo largo de los números y los animales fabulosos. Partiendo de sencillas pero esclarecedoras estadísticas, el artículo va delineando la importancia concedida a figuras, géneros y problemas según las entrevistas concedidas en cada caso. Así, por un lado se revela la antes incesantemente señalada importancia de Sartre, el entrevistado más veces en las publicaciones, pero también su presencia multifacética, ya que se lo entrevista en relación con diferentes situaciones, problemas y cuestiones. Pero, por otro, se van desgranando el peso relativo que los intelectuales argentinos, europeos y latinoamericanos tienen en las sucesivas revistas, lo cual lleva al autor a reflexiones de singular interés que funcionan como orientación dentro del laberinto de las publicaciones.

También la entrada por el lado del género entrevista permite captar que, si bien en *El Escarabajo* es de gran importancia lo relativo a la cultura y el mundo político, las tres revistas tienen como campo privilegiado la literatura, después el cine y finalmente el teatro, así como evaluar la decreciente importancia que tuvo el género en las tres publicaciones, en tanto hay *Grillos de Papel* que llegan a incluir 4 entrevistas por número, mientras que en *El Ornitorrinco* nunca se supera una por número.

8.- El último de los artículos «Misceláneas. Pequeños textos/grandes polémicas» de Elena Stapich cubre una sección característica y de difícil delimitación por los diferentes nombres que fue teniendo y que la autora opta por denominar «misceláneas», con el cual abarca las *grillerías*, *bicherías* y *marginalia* de las tres revistas. Zona privilegiada del humor, de la resistencia y las denuncias, que su tono sea prioritariamente zumbón no implica que no se traten temas fundamentales en ella o que se emprendan ataques de singular coraje, como el representado, por ejemplo, por la cita del artículo del triunvirato publicada en el n° 9 de *El Ornitorrinco*.

La autora tras delimitar esta plurifuncionalidad de la sección —de la intención deontológica a la delimitación de aguas dentro del campo intelectual—, la importancia que el propio Comité de Redacción les concede al ser sus propios miembros los encargados y la fluidez de sus límites, pasa revista a su heterogeneidad de contenidos. Así releva cómo incluirá desde la crítica literaria, la metacrítica, el manifiesto, la expresión de las relaciones de la revista con otras instituciones literarias del país o del exterior, la protesta contra la represión o

la polémica hasta las necrológicas o el mero estallido de humor satírico.

Como creo que queda demostrado tras este breve recorrido por los artículos, estos, según dije al comienzo, se erigen en auténticos «hilos de Ariadna» que nos permiten atravesar el denso y riquísimo material recogido en el CD que acompaña a la publicación.

Sin embargo, y tal como atinadamente lo advirtieron los encargados del volumen, a pesar de su enorme valor, con este señalamiento y esta cartografía no alcanzaba para un manejo auténticamente productivo de la masa de material, por lo cual se lo organiza en forma de base de datos y, para facilitar su manejo, se incluyen índices mucho más amplios, complejos y abarcadores que los habituales en las publicaciones académicas, que no van más allá de registrar las materias y los autores.

En cambio, aquí nos encontramos con la inclusión de la totalidad del material en cuatro índices, ordenados alfabéticamente, que estructuran las citas según palabra clave, autor, autor tratado y materia/disciplina, lo que vuelve, si no totalmente dominable el enorme material, sí perfecta y productivamente manejable. Asimismo, es de tal importancia la organización de los índices —cuyas citas, por cierto, responden a los criterios bibliotecológicos más actualizados, de acuerdo con la especialidad de Graciela de Bona, la calculista científica encargada de hacerlo— que su volumen es equivalente al de los artículos que he comentado antes.

Si a este monumental trabajo de recolección y organización unimos el tercer elemento de la publicación, debido a la intervención de la Fundación OSDE, es decir, el CD con la reproducción facsimilar de las revistas, tenemos una visión total del inmenso aporte realizado por este grupo de estudiosos dirigidos por Elisa Calabrese y Aymará de Llano.

Pero no quiero cerrar estas palabras sin hacer una reflexión mucho más personal, que no puedo evitar por haber formado parte de una de las tres «revistas bicho» de Abelardo: *El Ornitorrinco*. Si, desde mi lugar de intelectual que vivió, a partir de fines de los sesenta, el vertiginoso panorama intelectual y literario de la época en Buenos Aires, no puedo dejar de celebrar y valorar esta empresa de singular significación, en mi carácter de compañera de aventura en *El Ornitorrinco* me conmueve hasta niveles muy profundos. De esa época data mi amistad con Abelardo, Sylvia y Liliana y recuperar esos años heroicos desde este esfuerzo intelectual realizado, además, por personas de mi misma universidad y de mi amistad, es profundamente conmovedor. Porque tanto como Abelardo Sylvia y Liliana son mis amigos desde principios de los setenta, Elisa es amiga desde fines de esa década, y Aymará desde unos años después. En cuanto a los demás integrantes, excepto Elena Stapich —a quien conozco por su actuación en la Facultad— y Graciela de Bono —a quien no conozco— todos fueron alumnos míos.

¿Qué mayor, felicidad, entonces, que lograr, a partir de la intervención de amigos de hoy, recuperar la memoria compartida con mis entrañables amigos de ayer y de siempre y volver a encontrarme con el producto de tantas discusiones, encuentros, carcajadas y preocupaciones?

Por todo ello y, sobre todo, por el uso reparador y restaurador de la memoria



que esta empresa dirigida por Elisa Calabrese y Aymar  de Llano y cumplida por Mariela Blanco, Evangelina Aguilera, Carlos Aletto, Juan Pablo Neyret, Lucas Rimoldi, Elena Stapich y Graciela De Bona pido un fuerte aplauso tanto para sus protagonistas como para los protagonistas de las revistas rescatadas del tiempo, el cual, como decía Borges, a todos nos hace y nos deshace: Abelardo Castillo, Sylvia Iparraguirre y Liliana Heker. Nada más.

**Pasado y presente de la Mar del Plata social.**  
Norberto Alvarez, Cecilia Rustoyburu  
y Graciela Zuppa (Organizadores),  
Mar del Plata, Eudem, 2005, 255pp.

por *Maria Elena Infesta*

La Editorial Universitaria de Mar del Plata ha presentado al público lector, académico y general, la cuidada edición del libro: *Pasado y presente de la Mar del Plata social. Coloquio I*, compilado por Norberto Alvarez, Cecilia Rustoyburu y Graciela Zuppa. Es el resultado de un coloquio realizado en el Centro Cultural Victoria Ocampo los días 19 y 20 de mayo de 2005. En esa oportunidad se presentaron doce trabajos preparados por investigadores de diversas especialidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata y participaron también distinguidos especialistas de otras universidades en calidad de comentaristas.

Sociólogos, historiadores, antropólogos, arqueólogos, arquitectos y psicólogos abordaron un abanico de temas y problemas que, desde sus especiales puntos de vista, intentaron desbrozar la historia del espacio y los actores marplatenses desde los primeros asentamientos humanos. El núcleo central de esta obra colectiva apunta a «los modos de comportamiento y de las formas que asumieron las relaciones interpersonales», desde los pueblos originarios del pasado regional y las transformaciones sucesivas hasta culminar con los modos y formas de la sociedad actual.

Desde diferentes miradas y encuadres teórico metodológicos, con rigor, riqueza empírica y estilo cuidado, los investigadores indagaron los cambios registrados en la historia de la ciudad y su región, las innovaciones en las formas de sociabilidad, en las prácticas sociales, las diferencias y desigualdades dentro de los ámbitos públicos y privados, y las modificaciones en los modos de apropiación del espacio del balneario. En los trabajos se escuchan las voces de los actores individuales que construyeron la ciudad: mujeres, hombres, familias, obreros, pescadores, y políticos que participaron en la formación del imaginario colectivo en el transcurrir de esta historia local que como tal, no se detiene en las remembranzas sino que indaga con profundidad en el contexto nacional e internacional.



Como si hiciera falta algo más, el libro se completa con una sección, Mar del Plata en la memoria, donde los comentaristas invitados aportan deliciosos párrafos sobre sus experiencias en la ciudad. Recomiendo la lectura de este libro que cuenta con una variedad de fuentes tratadas exhaustivamente y lo sostiene una bibliografía extensa y actualizada. Interesante para todo público, riguroso, claro y original.

(fuente: Revista Nexos,  
EUDEM, UNMDP, 2006)

**La vida es perfecta**  
de Mario Sampaolesi,  
Alción Editora, (175 páginas)  
Córdoba 2005.

por *Héctor Freire*

«La vida es perfecta» (*variaciones sobre un libro de poemas*) ¿novela poética?, ¿poesía en forma de prosa, poesía novelada?, diálogo y conflicto entre el discurso narrativo y el poético? Continuación, proyección y síntesis de sus libros anteriores: «*puntos de colapso y miniaturas eróticas*»? Cierre de un ciclo, en la vida y en la obra del poeta? En definitiva, este despedirse de lo que el autor escribió-escribe (siguiendo los juegos verbales propios del poeta), ya que a partir de ahora, el libro ha dejado de pertenecerle. De ahí que esta larga elaboración que implica la publicación de un libro, se transforme también, en la muestra de quien hace ya tiempo, con la edición de Cielo primitivo (1981), La belleza de lo lejano (1986), La lluvia sin sombra (1992), El honor es mío (1993), Puntos de colapso (1999), Miniaturas eróticas (2003), más las traducciones y la dirección de la revista Barataria, ha iniciado la búsqueda sin pausa que implica la poesía. De ahí que no parece excesivo, entender que cuando un poeta de la calidad estética de Mario Sampaolesi, escribe acerca de las actitudes de la poesía, y al mismo tiempo una meditación sobre sus fundamentos, entre lo real del contexto social e histórico que la rodea, y el silencio inicial hacia la recuperación del deseo y el recuerdo que trata de rescatar del olvido, los fragmentos de la vida que en su perfección se nos fuga continuamente. Ya que como dice el mismo autor al final de sus «miniaturas eróticas»: «*la felicidad - si perdura - no será la palabra que falte en el poema*». O sea, también, la constatación de la carencia, como lo marcara Miguel Espejo en el prólogo del mismo, de aquello que Saint John Perse supo expresar como: «* Qu  es, oh, qué es lo que en toda cosa de repente falta?* Por eso creo, que es adecuado para la pertinencia del comentario y/o análisis de un texto, antici-



par, no el argumento, pero sí marcar algunas puntas de iceberg para el desarrollo de la lectura posterior; a la manera de las «colas cinematográficas», que nos entusiasman e incitan ante el estreno de un film. Por eso me parece que lo importante es hacer hablar a los textos por sí mismos. Remarcando apenas algunos de los elementos constitutivos y funcionales de la obra. Por ejemplo que la realidad es en la poesía de Sampaolesi, una experiencia que asume dramáticamente (intensa en el sentido griego del término). De ahí que la mirada del poeta la defina en situación de perpetuo diálogo, y quien dice diálogo dice también conflicto, puntos de encuentro o *puntos de colapso* (título de uno de los libros del autor), «estallidos», que al decir de Joaquín Giannizzi, «no son explicitados sino que están inmersos en las imágenes de una rica inventiva metafórica, apelando al misterio, y a la sugestión», y yo agregaría — en el caso de este libro — apelando también al erotismo (entendido éste como un lenguaje en el que lo que se sugiere o no se dice, es más importante que lo que se dice: (leemos en el libro)

Acaricia un cordón rojo, raro e intenso adorno alrededor del cuello de Emilia. / Ese largo cordón cae y divide los pechos de Emilia como dos surcos de sangre. Sus puntas con flecos penden sobre su ombligo. / Él lame ese camino tortuoso. / Desciende besando esa piel blanquísima (delicado marfil de estatuillas) — inmóvil, ella se queja, muerde los labios, cierra los puños, espera, soporta la violación. / Él huele el perfume agrídulce de su vellosidad, ese aroma que proviene de un cuerpo que domina, que controla. / Luc aspira lo rosado del sexo de Emilia que se abre incitante.

También el dibujo de un determinado movimiento, en espiral, para rodear y rozar lo indecible. Frente a su lectura comprobamos que la unidireccionalidad del tiempo, como el del entramado de la vida es un concepto equívoco, escurridizo; pues como constatamos en «*La vida es perfecta*», a través del juego de los tiempos verbales, propuestos por Sampaolesi, (dijo-dice, amaba-amo-amaré, recuerda-recordó, etc.) estamos atravesados simultáneamente por el pasado, en el presente y hacia el futuro siempre incierto.

En este sentido, «*La vida es perfecta*», se nos presenta como un espacio de encuentro, un diálogo entre el sujeto y el entorno, entre el poeta y sus miniaturas (las mismas que hacen pasar la imagen, de la categoría de imagen que se ve, a la categoría de la imagen que se vive; los valores se engloban en la miniatura. Las miniaturas hacen soñar, y a través de la descripción que el poeta hace de ellas, vemos cómo el detalle agranda los objetos. Como éstos se erotizan. Un cruce de discursos impregnado de lucidez poética. Donde creo, Sampaolesi, concibe la relación entre lírica y narración, como una superación de ciertos callejones sin salida de la tradición novelística, con la introducción o el cotejo de formas que no provienen necesariamente de la narración, como por ejemplo la pintura (de real importancia en el libro). Y donde advertimos que lo que sustenta la escritura general del texto, son siempre elementos conceptuales, teóricos, eminentemente «antipoéticos». Esta elaboración sistemática del poema «*La vida es perfecta*», o si se quiere de esta «nouvelle» concebida como «variaciones sobre un poema», exige de un trabajo muy minucioso sobre el lenguaje, yo diría desmedido, ya que debe tener en cuenta varios registros al mismo tiempo: introducir la poesía en la prosa, o ese elemento



poético del cual hablaba W. Benjamín y definía como «Aura»: ese sentimiento estético que experimentamos frente a una obra de arte, cualquiera sean los medios técnicos de su producción. Creo, que M. Sampaolesi ha logrado en este libro, incorporar relaciones complejas entre un sistema de elaboración poética (en el sentido de poesía como género) y las leyes de organización de la prosa: obsesivas repeticiones que se vuelven diferentes, incrustaciones de citas y fragmentos que funcionan como textos independientes, manejo fluido del fenómeno coloquial, descripciones minuciosas de objetos y miniaturas. En síntesis, un texto que al decir de Bea Lunazzi gira «*sobre las representaciones del amor, sobre la belleza en el arte, sobre el deseo y su contracara la insatisfacción; y que es a la vez la puesta en acto de una poética*».

A propósito, es muy importante determinar esa puesta en acto de la poética desplegada por Sampaolesi, de la que habla Lunazzi, y que yo, creo es el producto estético, resultante de la tensión de las ideas. Hay en esta poética una pasión en las ideas, como hay una pasión en los cuerpos: Y en este plano incluso, uno puede pensar que la pasión de las ideas estéticas, tiene más intensidad que la retórica de las pasiones. Una arquitectura diseñada para exhibir y afirmar, que la credibilidad del poema implica — en este caso — una dialéctica extraña: entre el encuentro de las palabras adecuadas, y la elección y ubicación de los acontecimientos narrados, para instigar al diálogo. Por otro lado esta escritura «bella» es a la vez oscura. La autenticidad de este libro proviene de una única fidelidad: la fidelidad a la ambigüedad de la experiencia poética. Ya que el misterio no está en las palabras sino en la página escrita. Y las palabras solo producen corriente cuando resultan profundamente creíbles. (Leemos en el libro):

Tal vez con el paso del tiempo, el río desaparezca absorbido por cambios irreversibles, y esa piedra quede para siempre allí, al desnudo, sobreviviendo a todo. O tal vez, por el contrario, el flujo del agua erosione a las piedras del fondo, poco a poco hasta desintegrarlas. Como hace la tierra con los cadáveres.

El lecho de este río también conserva cadáveres. / Los arrojaban por las noches, desde helicópteros. / Eran mujeres y hombres encadenados, embolsados. / Caían a través de esas aguas oscuras, implacables. / A pesar de que intento apartar de mí esa imagen, no puedo: imagino la atrocidad de esa muerte.

Cada mañana se nos informa sobre las novedades del país y del mundo. Y sin embargo, somos pobres en historias singulares. ¿A qué se debe esto?. Se debe a que ya no nos llega ningún acontecimiento que esté libre de datos explicativos. En otras palabras: ya casi nada de lo que sucede redunde en provecho de la narración, si casi todo en provecho de la información. Porque si se puede reproducir una historia, preservándola (como hace Mario en este libro) de explicaciones, ya se logró la mitad del arte de narrar. En este libro, creo, se ve lo que es un verdadero relato. El mérito de la información pasa en cuanto deja de ser nueva. Ella sólo vive en ese momento. Pero con el relato poético «*La vida es perfecta*» sucede otra cosa: él no se agota, sino que almacena la fuerza reunida en su interior y puede volver a desplegarse en cada nueva lectura. De ahí que la escritura de Mario Sampaolesi se de por impulsos contrarios: para penetrar en él y para huir de él. Para preservar el gesto de una persona y para



conversar con un objeto desconocido, por deseo de perfección y para desahogarse de tanta indiferencia, para detener el instante y para echarlo a volar. Recorrido luminoso por la ciudad de París y reencuentro oscuro con los desaparecidos en el fondo del Río de la Plata, la plenitud de lo erótico, la recuperación de los sentidos y la fragilidad en el deterioro de la decadencia, la epidemia de la soledad, y la trascendencia del amor de la vida por la vida. «La vida es perfecta»: variaciones sobre un libro de poemas. *Satori*, creación y reflexión, vasos comunicantes, dos voces, dos discursos, dos escrituras, dos grafías diseminadas a lo largo de todo el libro, «*La vida es perfecta*»: Una línea compuesta de instantes que asumen su forma de máscara o poema, al decir del propio autor. Ahora bien, de esta fecunda oscilación, de estas tensiones y conflictos entre la carne, lo erótico y la decadencia de los cuerpos, la escritura en clave de diálogo, y el pensamiento estético reflexivo; se alimenta una capacidad creadora paradójica: la de construir un refugio, «un espacio sin memoria», un amparo; sobre las ruinas y la fatiga de la rutina. En fin una zona mágica de reunión, el lugar, quizás, de donde debería surgir la poesía, y la palabra como un intento de reunir soledades y rostros separados. Así esta ominosa metáfora sugiere persuasivamente en el libro, que el tiempo consiste en la suma de acontecimientos interesantes (felices o trágicos), acontecimientos dignos de escribirse, y por lo tanto de recordarse. Por eso Sampaolesi, que no es un poeta predicador, no se pregunta ¿qué es la poesía?, esta pregunta no tendría sentido. Ya que interroga por un objeto y la poesía no es un objeto. En este libro la poesía es una experiencia: habla mediante quien la vive. No contribuye a producir nada decisivo. Ella es lo decisivo. Y en este sentido, no se trata de decir que no es posible pensar en la naturaleza de la poesía. Se trata de advertir como lo hace Mario, que sólo es posible pensar en ella poéticamente. Y, desde el punto de vista social, la poesía tiene la finalidad de expresar —al menos como hipótesis verbal— la visión de las metas del trabajo con el idioma (o sea con la identidad) y de las formas del deseo. Desde este punto de vista, el deseo es el equivalente social de lo que es la emoción a nivel estético, o sea, un impulso hacia la expresión que hubiera permanecido amorfo si la poesía no lo hubiera liberado dotándolo de la forma adecuada para expresarse. Siguiendo este razonamiento «*La vida es perfecta*» es la proyección de ese deseo. Para ir terminando (leemos en el libro):

Tal vez la vida sea una máscara que debemos quitar en un culminante segundo, para encontrarnos de pronto con la gran oscuridad, o tal vez con una gran luminosidad ¿Quién puede saberlo?/Hay tanta vida en mí muriendo.../Con esfuerzo me levanto, me acerco al caballete./Como tantas otras veces, (aunque sé que ésta será la última) percibo la sed, el desierto, el dolor, el arrepentimiento, la ternura, la belleza.../Ahora todo alcanza su plenitud; todo se vuelve milagro./Como si la felicidad y el sufrimiento nos hubieran sido dados; como si fuesen una respuesta que debemos descifrar de la vida./Una vida atroz, potente, plagada de placer, de dolor, de angustia; una vida inmensa, completa, enigmática: una vida perfecta./Y entonces, como tantas otras veces, me aproximaré al caballete, extenderé mi mano y le haré una caricia a la tela. Como vemos, en esta bella y trágica escena, la constancia del pasado reescrita desde el presente, es un momento contra la muerte, un modo de decir



aquí estuve y aquí estoy. Un esfuerzo por atrapar el movimiento y fijarlo de manera indeleble, como una señal de su paso a través de nosotros. Por eso creo que la poesía de Mario Sampaolesi, es un esfuerzo en esa dirección. En «*La vida es perfecta*», la memoria elabora con intensidad y la conciencia crítica con lucidez. Hay entonces un sentido al menos, en el que el poema crea su propio instante, porque es él mismo la percepción en el poeta de una nueva conciencia. Esta conciencia poética que Bachelard llamó «*la intuición del instante*». La fundación del ser por la palabra. El poema y el poeta ante el abismo de la condición humana. «*La vida es perfecta*», como mirada desde ese límite. Donde la estética dialoga con la gnoseología, la palabra con el silencio, y la muerte con la vida. Es decir, el intento de explicación de lo que no se comprende, y que por suerte siempre nos excede. Para finalizar me gustaría recordar un verso del gran poeta italiano Eugenio Montale, que a partir de la lectura del bello libro de Mario Sampaolesi, no he dejado de pensar y reflexionar. Verso que por cierto podría sintetizar, y complementar, a modo de epígrafe o acápite este libro. El verso dice así: «*la muerte (al menos en el campo del arte), la muerte es una gran mentira. La vida, la vida es infinita*». O como nos propone Sampaolesi en su libro «*La vida es perfecta*».



La Pecera

## Historia de la belleza de Umberto Eco Turín, Lumen, 2004

por Teresita del Rosario Demarchi

Se trata de un libro de excelente factura, que procede con adaptaciones y añadidos, del CD Rom *Bellezza. Storia di un'idea dell'occidente*, y está a cargo de Umberto Eco, quien redactó la introducción y nueve capítulos, intercalados con otros ocho de Girolamo de Michele.

Dado que no se escatimó en recursos materiales, sorprende que esta última información se detalle en la página cuatro, con un cuerpo tipográfico muy reducido, precediendo a los agradecimientos y datos de edición del texto, lo que ocasiona que pase prácticamente desapercibida. En la página cinco se presenta el índice, con un cuerpo más generoso, y a partir de allí ya no existe alusión alguna al autor de cada capítulo: será el lector quien deba regresar cada vez a la letra pequeña para saber quién es su interlocutor según la ocasión.

En cuanto a los autores, poco se puede añadir sobre Eco (o «los Ecos» a los que me remitiré más adelante), pero menos conocido es Girolamo de Michele, un italiano nacido en Tranto en 1961 quien actualmente vive en Ferrara y se dedica a la enseñanza e investigación en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Bologna<sup>1</sup>.

Me pareció muy sugestivo no encontrar en el texto referencia alguna a su persona, omisión que acentúa el protagonismo de Eco, a pesar de que los capítulos a cargo de *de Michele* son los más consistentes del texto y evidencian una prolija elaboración teórica vinculada en forma directa con el tema de la belleza. A modo de ejemplo, el capítulo nueve, *De la gracia a la belleza inquieta*, o el doce, *La belleza romántica*, instruyen en la cuestión integrando texto e imagen (lo que no ocurre con los capítulos a cargo de Eco), y permiten una lectura dinámica, que se vuelve muy placentera. ¿Podría incluso asociarse el placer y lo bello? ¿Sería posible afirmar que se trata de un texto bello? El libro brinda sustento teórico para dar una respuesta afirmativa a ambos casos según qué se entienda por belleza.

Al respecto, en la *Introducción* Eco fundamenta la postura asumida a lo largo del texto utilizando argumentos muy precisos que recuerdan felizmente al autor de *Arte y belleza en la estética medieval*. Aclara que «esta es una historia de la belleza y no una historia del arte (o de la literatura, o de la música).....», y se apresura a agregar que el texto está fundamentado solo con obras de arte porque «han sido los artistas, los poetas, los novelistas los que nos han explicado a través de los siglos qué era en su opinión lo bello, y nos han dejado ejemplos.. Los campesinos, los albañiles...han hecho cosas que tal vez también consideraban bellas, pero nos han quedado pocos restos...nunca escribieron una palabra para decirnos sí y por qué consideraban bellas estas cosas o para explicarnos qué era para ellos la belleza natural.» También es enfático al advertir que «Este libro

parte de que la belleza nunca ha sido algo absoluto e inmutable...», y se refiere a la necesaria consideración del contexto histórico y geográfico. Necesaria, pero no suficiente.....

En este punto parece oportuno efectuar una referencia cuantitativa: el libro tiene un total de cuatrocientos treinta y ocho páginas, de las cuales ciento veinticinco contienen únicamente imágenes, ciento veinte presentan texto de desarrollo al cincuenta por ciento, sesenta transcriben textos de autores de época (solos o acompañados de imágenes), veinte reproducen cuadros temáticos, lo que hace que queden a texto completo..... (sesenta páginas). Este no es un dato menor, en la medida que no alcanzan a cubrir en tan escasas líneas un tema tan extenso (por no decir inabarcable) como el que se propone el (los) autores. En particular esto se pone de manifiesto en los dos últimos capítulos donde apenas se esbozan algunas cuestiones, (como la belleza de los fractales), dejándonos con ganas de «algo más».

Por eso creo necesario recurrir a otro autor; Arthur Danto, cuyos textos *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte* (Paidós, 2004) y muy especialmente *El abuso de la belleza: la estética y el concepto de arte* (Paidós, 2005), evidencian en él una valentía intelectual digna de aquel Eco de *Apocalípticos e Integrados*: discutible o no, teoriza acerca del concepto de belleza en el siglo XX. Para ello, también apela a cuestiones históricas, aludiendo a autores que también son revisados en el texto que nos ocupa. La diferencia fundamental está dada en el hecho de que Eco o de Michele en general se limitan a citarlos y transcribir algún fragmento de su autoría (Hegel, Hume), mientras que Danto desarrolla las distintas concepciones teóricas que éstos plantearon acerca de la belleza, estableciendo incluso comparaciones que dejan abiertos atractivos caminos a la consideración del lector.

Hay sin embargo algunas coincidencias que merecen un estudio aparte. Por ejemplo, ambos citan a Rimbaud en *Una temporada en el infierno* (1873); pero difieren las traducciones y el uso que se hace del referido texto. Una vez más, Eco transcribe el fragmento, y Danto analiza incluso cuestiones semánticas derivadas del mismo.

Otra coincidencia entre ambos textos es que no presentan notas a pie de página, pero Danto hace conciente esta «omisión» que Eco ignora, aclarando que «he prescindido de las notas a pie de página, las cuales, salvo en los escritos más académicos sobre arte, constituyen una fachada de autoridad impostada...»

Consecuentemente, en el texto a cargo de Eco, lo que se gana en extensión (al incluir la idea de belleza desde los Griegos hasta nuestros días), se pierde en profundidad.

Y hay algo más: se aprecian reiteraciones que son muy bienvenidas para quienes admiramos el Renacimiento, lo sublime, o lo romántico, pero todo a expensas del panorama de la segunda mitad del siglo XX que, por «cerrar» la obra, acentúa su brevedad (por desgracia, aquí no aplica el dicho popular de *lo bueno, si breve, dos veces bueno*....).

Por otra parte, llama la atención la manera de presentar el material: con todo el respeto que Umberto Eco merece, este texto es un conjunto de fragmentos



que por momentos se yuxtaponen de manera forzada, ya que algunos de ellos (como los que hablan acerca del *Renacimiento*, o lo *sublime*), instalan la sospecha de que no fueron redactados ex profeso para este volumen. No intento con este comentario restarle validez al contenido, solo a la manera de presentarlo: al pasar de uno a otro autor, sería «tranquilizador» una referencia a lo ya dicho, como apoyando aquello que acabamos de leer, pero no ocurre en ningún momento. ¡Es como si Eco y de Michele se ignoraran mutuamente!

Lo que tal vez favorezca esta situación es que, si bien el libro parece estar organizado (según una primera apreciación) de forma cronológica ya que va de la Antigua Grecia a los media, casi de inmediato evidencia un ordenamiento según distintos modelos estéticos u objetos de estudio. A modo de ejemplo, el capítulo referido a la *belleza de las máquinas*, retoma la historia de estos objetos y la etimología del término desde la Grecia antigua, cuando ya estábamos por la revolución industrial. Eso sí: una vez más, excelente como material informativo, pero presenta una lógica interna propia; ajena al libro como objeto unitario que pretende ser.

Una de cal y otra de arena..... es muy oportuno citar fragmentos de textos de autores contemporáneos al periodo del cual se habla, en los que se sustentan las ideas desarrolladas, pero hay que estar atentos porque hay reiteraciones, y conviene volver sobre la lectura de algunos de ellos. Un ejemplo de lo dicho es Shakespeare, que se constituye en una cita obligada, a veces por su estilo literario, otras por la temática abordada en sus obras: *Romeo y Julieta* permite ilustrar tanto el sentido trágico de la obra (en *De la gracia a la belleza inquieta*), como la descripción de la *belleza* de Julieta (en *La Belleza romántica*). También se explora en el tema del decadentismo de fines del siglo XIX, y es muy grato leer reiteradamente a Wilde y Baudelaire.

En cuanto a los filósofos, abundan Kant, Hume y Hegel junto a Aristóteles. Para quienes esperábamos ese «algo más» sobre el tema en estos últimos años, no hay inclusión de textos de ningún tipo en el brevísimo capítulo diecisiete, *La belleza de los media*. Eso sí: hay citas que promueven a la reflexión por su inquietante vigencia, como: «¿Qué me importa, con tal que me produzca satisfacción?»<sup>3</sup>

Hasta aquí hemos hablado del texto. Punto y aparte para las imágenes, en especial para las tablas comparativas que continúan a la introducción: hay *Venus desnudas*, ilustradas desde la de Willendorf a la Mónica Bellucci (calendario Pirelli); el *Adonis desnudo*, desde los Kouros griegos hasta .....Arnold Swarzenegger en *Comando*; o el *Adonis vestido*, desde una estatuilla masculina de Alepo hasta George Clooney (no creo que se trate del G.C. de Siria...).

¿Fundamentos para la ecléctica selección? Resulta inevitable anticipar el final, cosa que me permito dado que no estamos en modo alguno ante un libro de suspenso. Dice así:.....»*Nuestro explorador del futuro* (personaje ideado por Eco para el último capítulo) *ya no podrá distinguir el ideal estético difundido por los medios de comunicación del siglo XX en adelante. Deberá rendirse a la orgía de la tolerancia, al sincretismo total, al absoluto e imparable politeísmo de la belleza.*»



A leer se ha dicho, pero conserven un lugarcito para Arthur Danto, indispensable para reconciliarnos con un Umberto Eco que hace un despliegue fascinante de conocimientos, pero que se aleja del tema central con demasiada facilidad.

Y a no olvidarnos de *de Michele*: poder descubrirlo fue uno de los grandes aciertos del texto, además de la *bella* encuadración y las aún más *bellas* reproducciones. (Dejo a criterio del lector indagar si estoy apelando al concepto planteado por Rousseau, por Hume, por Kant..)

### *La ópera fantasma*

Mercedes Roffé,

Buenos Aires, Bajo la luna, 2005, 155 pp.

por Rodolfo Häsler

La ya reconocida y sólida obra poética de Mercedes Roffé se enriquece de manera muy destacable con esta nueva entrega. Estamos ante un libro sorprendentemente maduro y de una solidez conceptual nada habitual en la poesía actual en lengua española. La poeta despliega en esta ocasión el cúmulo de intereses ya presentes en su obra anterior —lecturas recurrentes, obsesiones, recuerdos indelebles, deseos y rechazos—, y como todo buen poeta trabaja con ese material hasta afinar con ellos un hilo de vida, un intenso tejido que va mostrando sus lazos, sus nudos, sus roturas, su soplo vital e interior.

La poeta argentina, nacida en Buenos Aires pero residente en la actualidad en Nueva York, ha ido ganándose con una escritura necesaria y precisa un espectro de lectores cada vez más amplio. La obra de Mercedes Roffé nace en primer término de la raíz de la identidad. Hay personas que nacen ya con mucho andado, y estamos ante uno de esos casos. Una historia familiar que marca un destino de manera inevitable; una sucesión de lugares, lenguas, culturas, conforman un modo diferente, único y personal de ver el mundo. Ante esa situación encontrada y asumida, la autora busca e indaga ya desde sus primeros libros —*Poemas 1973-1975* (Madrid, 1978) y *El tapiz* (Buenos Aires, 1983)—, lo recibido, lo heredado, y —claro está—, encuentra tesoros que, como si se tratase de una caja china, le permiten abrir diferentes compartimientos y dejarse sorprender por lo que guardan y le pertenece.

Pero a veces esa herencia pesa, y el camino del despojo pasa por saber elegir, aceptar, renunciar. Todo aquello a lo que Mercedes Roffé renuncia la va haciendo más rica. Rica en experiencia y rica en escritura. Para poder ser de verdad se tiene que llegar al absoluto despojamiento, y eso lo sabe Roffé como pocos poetas. Se deja, se olvida y, sin embargo, todo el bagaje deja una marca indeleble en el intelecto, y asimismo en la obra. La memoria recibida de un Marruecos ancestral; ruidos y sabores de una España que siente como una

segunda patria; Buenos Aires, ciudad de nacimiento tanto de la poeta como de su inclinación por la escritura; o esa Nueva York que hoy la rodea... Todo confluye en el resumen de un mundo: la pintura, la música, la fotografía, el cine, pero también la investigación etnológica y la lengua del ritual. Los intereses de Mercedes Roffé son hondos y se encarnan vívidamente en el cuerpo del poema.

Esa búsqueda, ese entretenerse de vida y pensamiento y emociones, era patente ya en todo lo publicado por la poeta anteriormente —en los libros ya mencionados, pero también en *Cámara Baja* (Buenos Aires, 1987), *La noche y las palabras* (Rosario, 1996), *Definiciones mayas* (Nueva York, 1999), la estu-penda *Antología poética* editada por Pequeña Venecia (Caracas, 2001), o sus más recientes *Canto errante* (Buenos Aires, 2002) y *Memorial de agravios* (Córdoba, 2002).

Con *La ópera fantasma* llegamos a un nivel de depuración, de limpieza, a una tan intensa relación con el lenguaje, con el sentido de la palabra exacta, que el resultado es la pura emoción con todo lo descarnada que ésta pueda ser. Pues los poemas de *La ópera fantasma* son como cuerdas de violín. Nada más tocar, rozar la vista, la emoción se dispara en un arco de melodías y ritmos y variaciones múltiples —tantas como el lector pueda admitir. La relación entre elementos cotidianos —que pueden ser puntos de partida para un poema—, la muerte, el ansia por descubrir nuevas y desconocidas posibilidades del espíritu, el alcanzar esa instancia que podría llamarse mística, la posibilidad de elevación de todo lo humano que se convierte en experiencia válida, todo este ir y venir se realiza en esta obra de manera tan natural que no podemos dejar de destacar lo que ya es una capacidad de la buena poesía, es decir, la comunicación entre diferentes planos de realidad, tiempo y espacio, niveles de lenguaje y distintas tradiciones, tanto propias como buscadas.

Ese juego, si se puede llamar así, le permite a la poeta un acceso a un conocimiento intuitivo deslumbrante. Las fuerzas telúricas, los aspectos más profundos del alma humana, el conocimiento como misterio a descubrir y con el que gozar y alimentarse, son en este libro, si cabe más que en los anteriores, una apuesta urgente desde el primer poema. Ya el nombre de la sección es significativo: «El lago»: el agua de donde brotan y a la vez se ocultan, para seguir fluyendo, las palabras, ante la mirada de esta poeta deslumbrante y en plena madurez creativa: Entendimiento cóncavo del vacío / (silencio muerte sueño) / Él / habría contemplado / el hueco / de la memoria / como / — cuentan — / signo / de un pasar / aun más atroz

Ese entendimiento cóncavo, el conocimiento heterodoxo que es vigilia entre el sueño y la muerte, entre la vida y el silencio, acaba encontrando residencia en la memoria, quizá lo único verdadero que poseemos. Es atroz el punto de partida ya del libro. Todo esfuerzo es dolor y Mercedes Roffé es una destacada maestra del esfuerzo.

Valga también mencionar que *La ópera fantasma*, en preciosa edición porteña, es un libro que atrapa con la misma intensidad ya mencionada. No es un libro que permita una primera lectura fragmentada. Como un cuerpo unitario y quemante, entra enseguida en la más sensitiva emoción, y el lector no puede desprenderse de él hasta el último poema, que cierra así el volumen: que tanto miedo nos daba / —no el lobo: / el narrador

Ese miedo sin el que no sería posible vivir, crecer, descubrirnos a nosotros mismos y las maravillas y pesares de la existencia... El miedo como motor, es también en estos poemas el ojo azorado que mienta y niega y nombra por vez primera, con tan extrema pureza como es extraño encontrar en el panorama actual de la poesía en lengua española.

Gironsiglos y otros poemas  
de Ana Emilia Lahitte  
EDUCC,  
Córdoba, 2006

por Ana Guillot

#### El deslumbramiento:

Hay en estos versos un deslumbramiento que cautiva, que deja cautivo al lector. Y, a medida que se ahonda en ellos, se advierte que el deslumbramiento es, en realidad, el de la autora. Una mujer espléndida avanzando con asombro y rigor. Milenaria de historias (aunque sean poemas), ella talla, hierde, va tatuando con la sacralidad de un hierofante su historia personal; entendiendo por historia no un acontecimiento en especial, ni lo básicamente anecdótico y/o autobiográfico, sino su límpida manera de registrar y nombrar el mundo, la aparente realidad.

Ana Emilia Lahitte toca y abre surco pero, sobre todo, mira. Con ojos ávidos y, a fuerza de indagar, reduce la polaridad; y subvierte el orden previsible. Como Odín, o el Colgado (figura XII del Tarot), ella se anima a sujetar su pie del fresno más auténtico, y observa. Entonces lo que era (o parecía ser) muta y pasa a reflejar su opuesto o a adjetivarse en su contrario: En su universo, riquísimo, profundo, a veces lacerante, lo aparente real suele definirse en antagonismos (aparentes también): la sombra es bella y la muerte nos ama y nos teme y, aún más, la carne puede ser infinita.

Con mirada abarcativa concilia los extremos en una cosmología que se asemeja a un prisma, disuelta su luz en miles de otras, cada una vibrando al unísono a partir de esa fuente creadora. Un múltiple talismán para invocar a los dioses que están más allá de los sentidos y de lo esperable. No hay dos caras y una moneda, sino una compleja red de asociaciones intuía y nombrada como unidad. El uno y su expansión en la tradición pitagórica. El uno como lugar simbólico del ser, fuente y fin de todas las cosas, centro cósmico y ontológico. Yin y yang. ¿De qué otra manera pueden integrarse las visiones si no es a partir de un giro completo?, ¿de qué otro modo puede unificarse lo que se

manifiesta opuesto y pendular? El árbol de Odín, se configura como eje. Axis mundi, yggdrasill, cruz que abarca los extremos (síntesis y medida) : cuatro puntos cardinales, cuatro vientos, cuatro fases de la luna, cuatro estaciones, cuatro elementos (si exceptuamos el éter), cuatro letras en el nombre de Dios: «¿Y el corazón del hombre?/ ¿Y el cerebro del hombre?/ ¿Sus luchas por amarse, / por amar?/ ¿Cómo creer que existe/ otra cruz/ que no sea los dos brazos/ abiertos a la vida?»... «¿O es la cruz/ -nuestra cruz-/ la señal de lo eterno?». La secuencia del héroe zodiacal (de Oriente a Occidente y viceversa); catábasis y anábasis de todos los viajes iniciáticos: Odiseo, Eneas, Dante; Moby Dick, y tantos otros, aún contemporáneos.

Cada poema es un cosmos en sí mismo que engendra plurívocas lecturas. Cada poema integra, a su vez, un cosmos mayor. Una galaxia que pulsa y se agiganta, que se agita y respira incandescencias. Nombra y desdice (pero no contradice); amplía el espectro.

«Como es arriba, es abajo; como es abajo, es arriba» dice el Kybalion. E ilumina para siempre, desde su hermetismo, la contemplación del universo como una multiplicidad en la que existe, o pareciera existir, una correspondencia entre las leyes y los fenómenos de los varios estados del ser y de la vida; diferentes planos en los que se impone indagar para reconocerse. Tan humanos, finalmente. Biología pura a veces («La piel./ Su dramatismo inadvertido./ Su bella lumbre/ en celo»); naturaleza («En un principio,/ me pareció reconocer un pájaro./ Luego, se distendió como una fiera./ Creí, después, morir en un naufragio/ de abedules o de ángeles baldados»); con reminiscencias neoplatónicas («Ciegos estamos sobre lo vivido/ que ya no es vida sino muerte pura»), gnóstica («Aguardo/ agazapada entre mis huesos,/ amando/ este tormento demorado,/ fijo en la lumbre de mi calavera./ Sin embargo, agradezco mi cuerpo, su expuesta/ profecía,/ su misterio, / su goce,/ su caída»); «El hombre/ es la distancia/ entre Dios y el silencio»).

Continuamente se la ve avanzar (mujer sabia) y continuar tallando. Evitando las zonas cómodas, o conocidas, hasta convertir el diario vivir en ceremonia («Tal vez la finitud es lo sagrado»; «Esa carne voraz/ que desentierra el hambre de la especie./ La sacralización de su vorágine»; «En una ceremonia de pavor/ y erotismo/ el alma nos descarna».) Bastará tal vez sólo con que sople el velo (de Isis, de Maia) para completar sus designios y rehuir definitivamente la dualidad. Que seguirá estando, pero que será percibida desde un espacio de aceptación y complacencia: la capacidad de fluir en la certeza de que, si bien nada escapa a la impermanencia, quizás todo sea parte de una armonía superior. Tal vez lo sagrado viva finalmente en todo lo finito y los opuestos sean idénticos en naturaleza aunque difieran en grado. Luz y oscuridad, alma y cuerpo en continua tensión: un equilibrio inestable.

No parece importar, desde la valentía de su subversión, establecer conclusiones tajantes, ni identificarse con uno u otro estado, con uno u otro elemento. Aunque a veces parezca preferir la zona luminosa, tal vez con la hiperbórea intuición de que algo sagrado habita entre la carne, y en ella se manifiesta y tiembla («Y fui yo misma/ -soledad radiante-/ quien habitó el viento/ y el deseo»). Y aún detrás de las supuestas máscaras, la revelación (pequeña, diaria) del ser.

En el poema Barrault, la autora se ciñe al efecto de la mimesis, que hace resplandecer lo que se oculta «la luz, la culpa, el hombre, los clamores, la vida». Y el artista, podría agregarse, como posible expresión de lo genuino.

Así, despojada de íconos, vuelve una y otra vez a merodear los espacios sagrados. Desde el amor («... qué significa comprobar un cuerpo./ Yo soy tu cuerpo./ Hundirte en mí/ es regresar al universo.»), a la deidad. Cercana a la tradición kabalista, no menciona el nombre último. Y se enfrenta a un dios, pequeño, sórdido «que nos vuelve al polvo original»; «Siempre/ un pequeño dios/ desalojándonos para reiniciar/ el exterminio». Yaveh terrible, Zeus castigador. Desde la perspectiva invertida (siempre el giro será completo), el catalizador de nuestra muerte y regeneración. El padre terrible que, ante el peligro de ser devorados, excita nuestra intención de desembarazarnos de su abrazo asfixiante para intentar un nuevo (y personal) nacimiento. El padre interior, también: «Quise/ morir de mí./ Quise nacerme». Como es adentro es afuera, diríamos ahora, remedando al Kybalion. Hay, más allá, un dios como halcón enojado (¿Horus entre los egipcios?, ¿alguna tradición celta?). Un trofeo misterioso, innombrable.

Intensa y precisa en la utilización de símbolos y alusiones, la espléndida mujer «con dignidad de hiedra», espera. El mundo es, para ella, una parábola encendida que habla, elusivamente, a través de señales: «los ojos de un coati./ una corteza./ una lumbre oxidada.» Una parábola, tal vez, como lugar geométrico (y no exclusivamente literario), equidistante de la luz. La única figura geométrica que tiene moraleja, a decir de Jaume Perich. Aunque ella no la busque. Pero la celebre, como un hierofante magnífico.

Tatuajes:

«El cerebro explica el universo, pero no lo posee». En el plano de la cotidianidad, en el necesario vivir de cada día, ella nombra porque sabe, porque lo ha incorporado a su registro experiencial. Elude los marcos teóricos y deviene en mujer prolífica: «No nombro ya el adiós, ni la esperanza./ No nombro el amor. Ni la nostalgia./ Tampoco la amistad./ Tampoco el alba./ Han sido en mí./ Yo soy su idioma ahora»). No hay un derrotero teórico, sino vivencial, aunque lejos de alardes estruendosos o meramente emocionales. Acá hay una comprobación de la grandeza (y de su enorme sombra) porque ambas se han tatuado infinitesimalmente en la piel.

Se plantea el decurso como una encrucijada, o un laberinto. A fin de completar la secuencia (la parábola,) será necesario alquimizar el dolido territorio para arribar a un puerto más seguro que, luego, como Calipso, desatará nuevamente intensidades y la derivará hacia otras aguas. Valquiria expulsada, Eva penitente de regresos y exilios «Llamamos vida/ a esta encrucijada/ entre la soledad y el universo»; «Hay una saciedad/ de exilios y regresos/ en mi corteza de abandonos». Será menester «enterrar las pupilas para seguir mirando el horizonte». Y vuelta, entonces, a la intertextualidad: Tiresias, el mismo Edipo (en Colona, como ser elegido y de bienaventuranza). Platón en la caverna, advirtiendo que la luz está afuera. Que el reflejo perentorio es mentiroso. Que el verdadero horizonte está más allá. Un faro en la oscuridad. Pero



qué hermosa la tiniebla «*Suave es la zarza/ a pesar del miedo/ y aunque el espolio es grave/ resplandece*». Ana Emilia vuelve a integrar polaridades y, en especial, a descarnarlas de cualquier síntesis amarreta o moralizante: todo puede ser hermoso y devastador. Y feroz. Como en el Himno a la belleza de Baudelaire; entonces ella (mujer primigenia) es un albatros, poderoso.

Y porque nombra, la palabra le pone rostro a los territorios salvajes. Hay, por lo tanto, palabras recurrentes (y absolutamente abarcadoras; aquéllas que el hombre trata de comprender desde el principio de los tiempos). «*Insisten/ los fantasmas obsesivos*». Ya dijo sombra; y dios (o Dios, alternativamente, dependiendo del dios /Dios al cual aluda). Pero es la muerte una de las que más permiten analizar el contenido semántico de la autora: «*semen astral*» (muerte pero nacimiento; a otra dimensión, a nuevas formas), «*insomne evidencia del adiós*» (mera despedida humana); «*nos teme y nos ama*» (personificación distante a la imagen diabólica: con guadaña en el anecdotario popular, Átropos cortando el hilo en la tradición clásica). La muerte se ha convertido ahora en una mujer que se asusta de nuestra humanidad (¿de nuestra sombra?) y que nos acompaña amorosamente hasta el salto final (como Hermes alado, conductor de almas; como Thot en los egipcios). El abanico de posibilidades es siempre amplísimo, nunca excluyente. También la soledad habitualmente arrastra una connotación negativa y, sin embargo, ella afirma que «*nos lacera de luz*», y que «*es hermosa*». ¿Habrá que entender esta soledad como vacío que ofrece su espacio para ser llenado?, ¿será la soledad la condición necesaria para conectarse con el yo más íntimo y esencial, sin la distracción que suelen ocasionar los ruidos mundanos?

Jirones:

El libro se estructura en tres partes (secuencias o momentos de la historia que, a decir de la misma autora, contemplan los cambios producidos de generación en generación): 1) Los abismos; 2) Jirones; 3) Gironsiglos.

El primero, a su vez, en tres más: las señales, los límites, los abismos. Cada uno de ellos se abre con una cita que orienta acerca del rumbo del apartado: la parábola encendida, los infiernos bellísimos, la ceguera. En el tránsito abismal (de un período que incluye años ciertamente difíciles, ya que Los abismos aparece en enero de 1979), la inocencia (que no es ingenuidad ni ignorancia) y cierta aceptación parecen constituirse en el mejor salvoconducto: «*Sé que jamás sabré y eso me salva*».

El segundo disemina retazos, impecables fragmentos de lucidez. Abre una hermosa cita de Amelia Biagioni: «*Conspiro y muero si hace falta y organizo mi eternidad*». La autora se adueña de la cita, de todas las distancias. Ahora sí, definitivamente, cada poema (como luminoso hilo de Ariadna) extrae del laberinto una mirada sustancial y es, más que nunca, un microcosmos limpio y certero.

El tercero le da nombre al libro (hermoso objeto en sí mismo, editado por la Universidad Católica de Córdoba, que incluye en su catálogo catorce títulos de proyección internacional): Gironsiglos hace pensar en Oliverio Girondo, en girones (valga la licencia ortográfica) que giran siglos, toda la eternidad.



Abre una dedicatoria a Gloria Ghisaberti. Luego, nueve poemas (cifra riquísima en simbolismos), todos con títulos: Cetrería, Atrapados, Gironsiglos, Barrault, Daguerrotipo, Los chicos de la calle, La jaula, Manuscrito, Altri Tempi, Autorretrato. Poemas conocidos, autónomos aún de quien los concibió. Como hijos maduros, erguidos sobre sí mismos con total autoridad. Inevitable detenerse en el que da título a toda la edición: en él los nombres amados y admirados por la autora arman un collage que es, además, una aguda pintura (como será también El Bosco más adelante). O en los harapos de los niños: «*El dolor/ nunca es niño./ Y en ellos ni siquiera es dolor./ Es una humillación de la esperanza*».

Altri tempi remite amorosamente a una infancia que se puede compartir y comprender. Tal vez éste sea, en toda la secuencia, el paraíso personal perdido, el más íntimo de todos y una queja prematura al maltrato hacia la ancianidad.

Finalmente, Autorretrato. Acá está el albatros, su sencilla altivez (propia de quien ejerce la maestría): Una mujer en espera. Nada menos.

Certera en la elección de la forma, variada. Sonora y cadenciosa, erguida ella también «*como un ciervo/ presintiendo a la presa*». Sus textos pueden leerse siguiendo el orden que ha elegido: versos que parecen ir deshiliándose hasta convertirse en los jirones (y que están, sin embargo, más llenos que nunca), para luego cerrar con la contundencia de los últimos. Pero bastaría intentarlo sólo con el primero y el último para conocerla, y para saber que nadie tomará su lugar en el espacio. Nadie cercenará su avidez.

Desenlace:

Los poemas pertenecen a libros que van desde 1959 al 2004. Una ardua selección en la obra de esta autora, ganadora en 1994 del premio Konex (entre muchos otros), nombrada ciudadana ilustre por la Municipalidad de La Plata y con veintisiete libros en su haber. Un trabajo impecable; desde la selección, compartida por Ana Emilia con Nelson-Gustavo Specchia y Leandro Calle, hasta la cuidada edición.

En cada uno de ellos, y en su conjunto, rige lo sublime (tal como lo pensaron el pseudo Longino, o Edmund Burke, o el mismo Immanuel Kant). Comienza en la autora, abierta al misterio y a la totalidad. Y se manifiesta en sus palabras que, incandescentes y deslumbrantes, giran (galaxia, cosmos en expansión). Y que lo seguirán haciendo. Por siglos. Un tatuaje indeleble (y también sublime) ahora en el lector.



Mar Del Plata  
de Osvaldo Picardo  
M&P 2005,  
Editorial Martín, colección La Pecera

por Susana F. Ramírez

Ya el título de esta serie de poemas que en realidad debiera leerse como uno solo, según el orden dispuesto por el poeta, despierta, en principio, una inquietud: ¿Qué puede decir el delicado autor de «Quis, Quid, Ubi» y de «Una complicidad que sobrevive» sobre esta ciudad que compartimos, al mismo tiempo tan familiar y tan compleja en relación a otras? ¿Hablará de su historia relativamente corta, de la transformación que operan las vacaciones en el ritmo ciudadano, del mar, las playas, el puerto...? Pero Mar del Plata, como lugar del deseo o fantasía veraniega se transfigura cuando la vemos a la escala del hombre que la recorre diariamente: el poeta deambulador de sus calles. Este libro breve e intenso es una invitación a emprender un camino exactamente otro, diferente del que haría un turista por «la feliz», aunque el paisaje sea el mismo.

En efecto, no es esta la Mar del Plata que el visitante ocasional está obligado a ver, sino la que construye la mirada del poeta y que, en su urdimbre simbólica y material, sustenta su propia identidad. La lectura moviliza especialmente por el esfuerzo que supone ampliar los límites de la percepción y del lenguaje para quien ha nacido y vive en este lugar, pero tal es la tarea de los poetas que, como Picardo, poseen un claro y vasto conocimiento en el empleo del material lingüístico. Esta ciudad, como la Tamara que Marco Polo describe en «Las ciudades invisibles» de Italo Calvino, «dice todo lo que debes pensar, te hace repetir su discurso». Entonces el poeta se propone construir «su propia tela» y al pintarla, tomar distancia todo lo posible del «lugar común» (aquí en su doble significado).

Según Platón, el filósofo es el que «merodea por las ciudades». Es el que deambula buscando aquellos signos que produzcan sentido al sinsentido de la vida, de la muerte, de lo dado. En esta línea proveniente de la tradición clásica y con exponentes tales como Borges, Arlt o el personaje de Marechal, «Adán Buenosayres» en nuestra propia literatura, se instala la voz poética de este texto. Los versos se van desgranando en un ritmo pausado, marcado por silencios, y en ese detenerse subrayan la actitud reflexiva del paseante, el distanciamiento de su mirada. La inclusión de versos de diferente medida no es azarosa, porque el poeta se propone el empleo de un registro cercano al de la conversación íntima, mediante un «yo» que pocas veces se explicita pero está ahí presente, involucrándonos en su discurrir mientras transita por la ciudad y por la memoria. Así, los versos más breves corresponden a su necesidad de establecer este «diálogo» con el lector, mientras utiliza los más extensos para la construcción del pasado autobiográfico o para las descripciones



de aspectos específicos de la ciudad que necesita destacar. Pero ese tono que nos resulta casi familiar aparece por cierto como resultado de un riguroso trabajo con la materia poética, en imágenes despojadas y precisas, en la sutil ironía de otras, en la productiva sugerencia de las citas de otros textos o de algunos cuadros, como «Ventanas en la noche» de Hopper, con el que coincide en su propuesta estética; en el carácter iluminador del juego de conceptos (vida-muerte, realidad-ficción, trascendencia-intrascendencia, memoria-olvido) y de algunas reiteraciones.

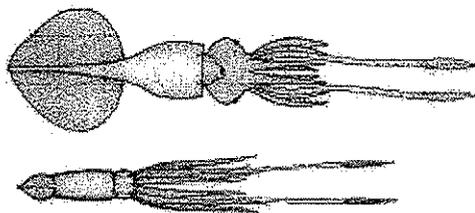
La mirada de Picardo no es esencialista, sino «perspectivista»: afirma que «las ciudades son absurdas», esto es, no tienen una esencia, una forma determinada, carecen de sentido. Toda ciudad es producto de la mirada del observador y por tanto expresa aquello que somos. El filósofo y escritor Eugenio Triaś afirma que la ciudad «es una proyección de lo que somos, una proyección y exteriorización de nuestra propia condición, y eso es lo que nos la hace tan deseable y terrible a la vez». El autor de «El artista y la ciudad» señalaba en una de sus conferencias que en el mito de fundación de las ciudades antiguas se excavaba un pozo, una especie de cripta donde se depositaban los elementos simbólicos que habían intervenido en dicha fundación, entre ellos los recuerdos de una tradición, de una familia o de una persona. Ese pozo en latín tenía un nombre: mundus, mundo. Ese mundo, observa Triaś, está siempre en relación con lo «inmundo».

¿Qué mundo puede atisbarse en este poema de Picardo? Si bien no hay modo de colocarse fuera de las sujeciones que impone el lenguaje, el caminante que yerra por la ciudad nos deja entrever lo sepultado u olvidado en el pasado (de la ciudad y de su observador), y que la memoria recupera en fragmentos. Ese mundo lo contiene y da sentido a su historia personal y a su vínculo afectuoso con la ciudad. La Mar del Plata como lugar de consumo turístico es para el poeta «un disfraz». Antes que el mar, al que «sólo fuera del lenguaje/ es posible que lo miren y que lo vean», le interesa el arroyo Las Chacras, forzosamente ocultado, pero que de pronto desborda y arrastra. El arroyo funciona como metáfora de aquel barro del que estamos hechos y de nuestra precaria condición de mortales, y aparece ligado también al pasado autobiográfico, donde están las filiaciones: un origen humilde, obrero, socialista, urgido por las necesidades elementales de salud y alimento. En esta ciudad de nombre ostentoso, el poeta revela aquellos estratos de su suelo cultural, los antiguos y los más cercanos, que contienen las luchas sociales y las cotidianas, y reclaman su postura ética.

Como bien dice Triaś, este «mundo» está muy cerca de lo inmundo. Los textos de esta serie van incorporando de a poco las preguntas, que son muchas y se resumen en una: la pregunta por la muerte. Aparecen múltiples referencias a lo inmundo: barro, enfermedad, putrefacción, vísceras, cadáveres, desaparecidos. La idea de la caducidad de lo que parecía eterno abarca a la ciudad y al poeta mismo: «No hay ciudad eterna, / lo sabemos», nos recuerda. «Las ciudades mueren / con el que se pierde en sus calles».

Queda flotando, empero, la cuestión de la trascendencia, plasmada en especial en los últimos poemas de la serie. Uno, con una mirada por cierto escépi-

tica, afirma que nada sobrevivirá a la corrosión del tiempo y la naturaleza, ni siquiera el símbolo cultural máximo de Mar del Plata, la Villa Victoria, y con ella la ilusión de eternidad de quienes ejercen la actividad literaria y creadora. Otro, el texto final, esboza una visión que acaso contradice la anterior. Entre ambas actitudes, el poeta es el niño que juega a la orilla del mar, en una suerte de límite entre lo tangible y lo intangible, y mientras juega gozosamente da forma a la escurridiza arena de la poesía, en la felicidad de la palabra.



## PANDORA: LA CAJA DEL ARTE

*Del 10 de febrero hasta el 4 de abril, en la Galería Joëlle Possémé de París, se llevó a cabo una exposición del artista y poeta argentino Abel Robino.*

*Además de la muestra, se realizaron lecturas y conciertos en torno de La Caja de Pandora, obra colectiva iniciada por la revista «LA PECERA», presentada y expuesta en ese espacio.*

Alejo Carpentier escribió *El Reino de este Mundo*, una obra que, a fines de los años 40, fue la precursora de la nueva novela histórica latinoamericana. Ahí, al abrir sus páginas podemos leer: «*En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida (...) agobiado de penas y de tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo...*» No creo que haya una descripción más adecuada para el misterio que, desde la noche de los tiempos, encierra el terrible mito de Pandora.

Cuando hace cerca de dos años, Abel me propuso reflexionar sobre este mito, sobre su forma como objeto de arte, me citó extrañamente en el Cementerio de La Chacarita en Buenos Aires. Él venía de París y yo de más cerca, de Mar del Plata. Ni él ni yo nos percatamos del espacio atemporal que nos rodeaba y encerraba. El exiliado venía a visitar a sus muertos, bajo un sol radiante. Pero más allá del rito cumplido, la figura de la muerte, de la lucha y de la amistad fueron piloteados con el vuelo alucinatorio de la imaginación: el proyecto Pandora nacía con fondo de oboes y sepulcros.

Su imaginador -es hora de presentarlo- es el argentino Abel Robino, pintor y poeta, radicado en París desde 1982. Estudió en la Facultad de Bellas Artes de La Plata, Buenos Aires, donde sería ayudante en la cátedra de Historia del Arte. Durante los años 70, participó del Movimiento de Artes Plásticas en La Plata. En 1983, obtuvo de la Universidad de París VIII una beca para desarrollar su investigación sobre artes plásticas. En el medio, está la cárcel y el exilio, el amor y los hijos. También nume-



rosas exposiciones y realizaciones que jalonaron su trayectoria como artista plástico y poeta.

Hoy, gracias a esa imaginación, la revista La Pecera lo reúne -y, a su vez, es convocada-, junto al poeta español Tono Martínez, y al también poeta y diseñador industrial argentino Gonzalo Bartha, en una sola pregunta ... ¿cómo era, si es que era una caja, la caja de Pandora? El trabajo, como un work in progress, se fue anunciando, paso a paso, en su soporte virtual: <http://abel.robino.free.fr/pandora/>. Abarca la amplia significación de un mito y la actualización de su imagen desde tres construcciones -cuadros, palabras y maquetas-, para confluir en una instalación itinerante (París, Madrid, Buenos Aires, Mar del Plata).

Los cuadros de Robino imponen, al conjunto de la instalación, incluso a las palabras cuyas presencias son absolutamente funcionales, un carácter gestual-informal marcadamente expresivo. En cierta medida evoca la realidad del Reino de este Mundo, pero borroneada en una especie de frottage, desdibujando la expresión de la línea y el color lírico que sustenta una idea fuertemente dinámica, nunca quieta, haciéndose y devorándose. En algunos efectos, recuerda al «tachismo» con el que Michel Seuphor designara la pintura gestual del francés Michaux. Sin embargo, como si el tachón lo produjera, queda en claro la fuerte imagen del dolor y de la esperanza. Toda forma sin forma, borrador y ensayo que no cesan de abrir el fondo de la caja maldita, el reino de este mundo.

¿Cómo no escuchar, cómo no ver, entonces, una realidad incontrastable en la ficción del arte que las noticias no pueden igualar? Mostrar, en directo, imágenes repetidas con las víctimas de un atentado terrorista en Nueva York, los cadáveres decapitados por los ejércitos canívalas de Haití, o las rebeliones de un París incendiado está al alcance de cualquier cámara de televisión o político mediocre. Producir espanto mediante una parodia histórica, como hizo Carpentier, es una experiencia emocional que está llamada a perdurar. También, sin dudas, La Caja de Pandora.

No se trata de dar las espaldas al mundo, encerrados en una galería de arte. No se trata de producir un efecto que prontamente sea superado por otro efecto. Se trata de hablar del misterio del dolor humano. Y es una conversación que en el arte nunca termina.

