

La Pecera

Nº 12 - Mar del Plata - otoño 2007 - issn 1666-8782

HUGO MUJICA
LUIS TEDESCO
SCIASCIA
POESÍA IRLANDESA
VEIRAVÉ
LUIS MUÑOZ

Tapa y portadas de Pipo La Torre

LA NOBLE
MENTIRA
DE LA
LITERATURA
ARGENTINA

CUENTO DE
A. BERMANI

HABLAR/CALLAR

EL DIÁLOGO INVEROSÍMIL DE NUESTRO TIEMPO

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

12

La Pecera

Argentina 2007

Nº 12 verano/otoño 2007 - \$15

La Pecera



*«no fish is too weird for her aquarium»
(ningún pez es demasiado raro para tu pecera)*



La P e c e r a

2

Editor:

Ricardo Martín

Director de edición:

Oswaldo Picardo

Editor en jefe:

Héctor Freire

Asesores y colaboradores:

Marta Ferrari, Fernando Scelzo, (Mar del Plata); Carlos Spinedi, Roberto Ferro, Santiago Sylvester, E. Moore (Bs.As.), Abel Robino (París); José Luis Reyna Palazón (Sevilla - Frankfurt).
Esteban Nicotra, Carlos Gazzera (Córdoba), Rogelio Ramos Signes, David Lagmanovich (Tucumán), Roberto Barcellona (Rosario).

Director de Arte:

Pablo Hansen

Diseño y diagramación:

Gonzalo José Bartha

PARA SUSCRIPCIONES Y VENTA DIRECTA:

Héctor Freire: Tel 011-155-1631523

hector.freire@topia.com.ar

Gonzalo Bartha: Tel. 0223-4762704

recursoscreativos@yahoo.com.ar

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 libroslapecera@galeon.com. La dirección no se responsabiliza por los artí-

culos firmados. Y con el CONSEJO DE REFERATO se reservan el derecho de publicación de los trabajos enviados por sus autores previo acuerdo y evaluación de sus contenidos. **ISSN 1666-8782**

©Editorial Martín, La Pecera 2001

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

Revista "Topía"

Psicoanálisis, Sociedad y Cultura

Director: Dr. Enrique Carpintero

Juan María Gutiérrez 3809 3ºA

(1425) Capital Federal

www.topia.com.ar

RECUECOS

revista de poesía y cultura

RECUECOS
HECHOS EN CÓRDOBA

BARATARIA

Revista de poesía

Director: Mario Sanpaolesi

Selecciones: Héctor J. Freire

el espiniyo



revista de poesía

Director: José María Falacro

delatafadacoda@argentina.com

La Pecera



La Pecera

Nº 12 - Verano 2007 - Pvp \$15 (exterior u\$s 10)

Contenido

Editorial:

La noble mentira de la literatura argentina

Arte:

Pipo La Torre por Pablo Hansen

Homenaje:

A. Veiravé en la tormenta de la poesía por D. Lagmanovich

Dossier:

Hablar/Callar. El diálogo inverosímil de nuestro tiempo, por Osvaldo Picardo. Antología de textos desde Heráclito a Nicanor Parra

Encuesta a la poesía argentina (primera entrega):

Carlos Scilling y Esteban Nicotra

Relatos inéditos

de Javier Petit de Meurville y de Ariel Bermani

Traducción:

14 preguntas a I. Sciascia (trad. de E. Nicotra) y 3 Poetas irlandesas (trad. de F. Scelzo)

El otro lado:

Entrevista a Luis Muñoz por G. Genovese

Ensayos:

Emoción y poesía. T.S. Eliot, Jaime Gil de Biedma y José A. Valente, por Ioana Gruia

Poesía Bs. As. de los 80, por H. Freire

La elipsis final; Saer por Roberto Retamoso

El pozo y el péndulo. De la servidumbre voluntaria, por M. Loreti

Poesía inédita:

Hugo Mujica y Luis Tedesco

Estanterías.



WWW.LAPECERALIBROS.GALEON.

VISITÁ NUESTRA WEB
 ÍNDICES DE NÚMEROS ANTERIORES
 ADELANTOS
 TRADUCCIONES
 NOVEDADES



**Pandora: Incertidumbre y
 Riesgo en el mundo**

Escritores: Neri, Jurek, Anadol, Fernández Sautter,
 Hualde Lorenz, Murto, Pasiotti, Tosi, Martínez, Baidarra,
 de Guillermo, Szwedofski, Roberto, Malatesta, Carreras,
 de Vicente, Bistorta y el colectivo Océano Escritos.
 La nueva poesía italiana.
 El Michaux de O. Diaz



La «noble mentira» de la literatura argentina

por O.P.

Los sofistas del siglo V decían que los dioses eran un invento necesario para sostener el poder. También Platón habló de este invento llamándolo «noble mentira».

Cierta tendencia de la crítica literaria argentina, asociada de un modo u otro a las empresas editoriales, parecen volver a usar estas invenciones como una gran novedad. No son dioses a los que coronan desde sus columnas, libros o cátedras universitarias. Son «jóvenes escritores» que en algunos casos han pasado la barrera de los 40, o bien, en otros casos, todavía no han publicado más que un libro de poemas o cuentos, al que no dudan en llamar el mejor.

De este modo, van inventado, con un desparejo y arbitrario lenguaje crítico, una generación por década y aunque, tienen predilección por lo que ellos llaman «marginal» y «lo fuera de sistema», nunca dejan de exigir, desde un martirologio virtual, contratos editoriales y/o políticos, premios, becas, reseñas en los diarios y revistas. Son, así, marginales en el centro más hegemónico del rentable under argentino. El modelo sociocultural de este nuevo tipo de escritor lo ha constituido la imagen que el mercado forjó del viejo rock y sus estrellas, aunque muchas veces sólo se apele a la bailanta y a las formas más «plebeyas» de los fenómenos culturales. Es decir, si desde la teoría literaria se fundamenta la reacción y resistencia, desde la más burda práctica sólo se consigue ser funcional al mercado, con la seducción de manejarlo.

En los sesenta, se hizo famoso el texto de Guy Debord, «La sociedad del espectáculo». Desde entonces, ese título se convirtió en una frase repetida antes que en un concepto activo para entender la fantasmagórica representación de la vida social en el capitalismo último. Simulacro y representación son nuestra práctica diaria en una literatura sin oficio pero con negocio. Desde los criterios de Los Monstruos, instituido en la



antología de A. Carrera (con las salvedades que merece el caso), hasta la «noble mentira» de una nueva novela o de una generación de los noventa, sólo se da lugar a la equívoca representación de una escritura, que sin la teoría que la sustenta, se vuelve inexistente o si se quiere «infraliteraria». Más que novedad en los textos hay fanarronería servil en la teorización universitaria que, desde la propia cátedra, se atreve a decir que la novela argentina y la crítica no se llevan bien.

Como lo que sucede en el «nuevo cine nacional», se intenta justificar y teorizar la producción y su obligada ininterrupción. Es la continuidad, aunque se hable de ruptura, lo que importa sostener. Se llega hasta exultar un producto maltrecho que más que un síntoma social es un accidente. De ahí, por ejemplo, que leamos que un adjetivo inadecuado y mal puesto, a diferencia del de Huidóbro, es acá una hipalague. O bien, que un desproporcionado e inverosímil -aristotélicamente hablando- relato sobre la reciente historia argentina, se transforme gracias a la magia de la teoría en una interpretación etnográfica del desencanto generacional contra el realismo...

Un mamarracho es un mamarracho tanto como un Willem de Kooning o un Durero son obras de arte.

Y ya que estamos con el holandés de Kooning, él dijo: «Parece que el arte nunca logra darme serenidad o pureza. Me parece que siempre estoy envuelto en el melodrama de la vulgaridad...sea cual fuere el tipo de pintura, pintar hoy como medio de vida es exactamente, por su misma inutilidad, liberación».

Ciertamente, hoy que el mercado del arte cotiza extraordinariamente y que hay tanto turismo extranjero dispuesto a descubrir nuevas inversiones, lo que dijo de Kooning no será tomado en serio. Pero, tenía razón. ¿Importará que la tuviera?

Pipo La Torre



Arte

8



Pipo La Torre (Mar del Plata, 1955) realizó estudios de arquitectura. Diseñador gráfico y realizador plástico egresado de la Escuela de Artes Visuales Martín A. Malharro.

Las obras de Pipo cuentan cosas, dicen entre texturas, proponen diálogos entre fragmentos visuales. Si su obra pictórica sobre vidrio, tan personal como original, nos proporciona interminables juegos de movimientos, sus obras en collage construidas con gráficas almacenadas de revistas o publicaciones en desuso – papeles atesorados que dicen más al ser trabajados- son obras generadas desde una mirada conceptual. Al verlos, estos recortes de papel ensamblados con la calibración plástica que sólo da el buen oficio, nos remiten a mundos de personajes o a simples objetos -casi desdibujados en posibles animaciones- que parecen ataviados o perfumados para alguna exquisita ocasión social o para reforzar visualmente alguna historia perfecta. Son instantes gráficos de algún todo mayor, de aquel que se viene trabajando desde el inicio, por etapas, sin descansos ni altibajos, y hoy con la solidez que pocos artistas poseen. Ver su obra permite disfrutar de un modo especial de construcción de imagen artística que casi siempre roza el humor. Humor que es agudeza perceptiva. Las obras de Pipo cuentan cosas, nos hablan entre astucias semánticas.

Pablo Hansen

No cortés lo que podés desatar

*por Pipo La Torre
(Notas de pintor)*

Los modelos o las fuentes que he ido tomando van desde distintos relatos simultáneos de Rosenquist o de una textura orgánica, hasta una frase al pasar o movilizado por algún libro de psicología o filosofía.

No sé qué otros artistas hacen lo mismo. No me creo único en lo que hago. Habrá miles que lo hacen.

La Pecera



Mi primer profesor no mostraba mucho amor por el dibujo. Sólo le interesaba la resolución técnica. Igual me sirvió. No necesitaba alguien que me transmitiera el amor por el arte, yo ya lo tenía y dibujaba muchas horas al día, especialmente en el colegio. Otros profesores destacados que recuerdo fueron Silvia de La Cuesta y Santos Pereyra.

El arte povera, el ready made, el objet trouvé son movimientos que tienen cierta similitud con bases filosóficas que en algún punto se juntan. Yo, por ejemplo, junto desechos en la calle desde antes de dedicarme al arte, siempre me gustó la mecánica y mis arreglos y reformas en la moto -desde los 12 años- muchas veces fueron realizados con cosas encontradas. Esos objetos tienen un valor simbólico...

Mi actitud en la vida es la de reciclar, no compro algo nuevo si no es totalmente necesario: Cuida el bolsillo y el planeta. No cortes lo que puedas desatar. Soy descendiente de inmigrantes europeos y sé que con un alambre se pueden arreglar muchas cosas... y, por supuesto, hasta crear una obra de arte.

Del surrealismo sigo impactado por Max Ernst. Me siguió gustando a través de los años. En cambio, Dalí, Magritte y Domínguez se fueron diluyendo en mi sensibilidad. De todos ellos me interesa la relación con la psicología, con el subconsciente y lo onírico. Cuando vi las primeras obras surrealistas no indagaba en sus manifiestos, sino que sólo me detenía en las imágenes.

En general me «engancho» con algunas obras a primera vista y después me nutro de la teoría. Podría justificar porque me gusta Berni, Uslé, Rosenquist, Bacon, Tapies o Kemble, pero tratar de explicar un sentimiento es ir por el camino equivocado. Es como decir, estoy enamorado de tal mujer porque hace buena comida. El amor tiene que ver con el misterio, el arte también. Que les parece hablar de la obra «La maquina de coser electrosexual» me gusta porque:

- 1) El pintor es español (mi madre lo era)
- 2) La composición atravesada por una banda de representación orgánica divide a la obra en tres planos (neutro/cálido/neutro) en forma de sándwich horizontal y a mi me gustan los sándwiches.

10

3) El título conjuga mecánica y sexo, también me gustan ambos. 4.500.000 otros tantos argumentos. La obra me gusta o no. Ni sé porqué. Muchas veces fundamento mis obras para dejar conformes a los invitados en la vernisagge.

Mis colegas influyen en mi pintura. Tengo un archivo mental de imágenes, ideas y conceptos. Todo enquistado. Cuando hago la obra aparece algo que puede relacionarse con el rechazo en el Salón Municipal o una afirmación del panadero o de Tafuri, Vattimo, Javier Sáez o Andrés Crellier.

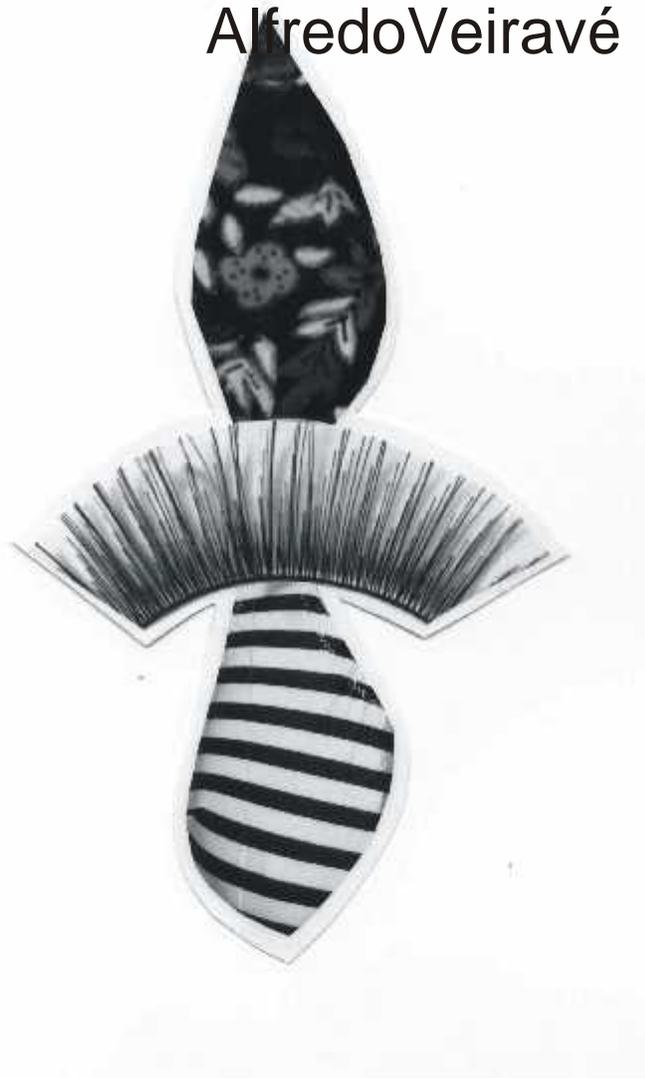
Nunca pienso si lo que hago va a ser aprobado o desaprobado...no permitiría a alguien diciendo esto sí, esto no. Es mi obra ... No busco que me comprendan. Esta es mi comida. El que quiera comer que lo haga. Así como yo.

Recuerdo un cuadro realizado para un Salón de Tango. Eran prendas de vestir (un saco y un vestido) abrazados bailando. Blanco, negro, sepia. Una vez expuesta, volvió a casa y comenzó la transformación. No sé porqué terminó siendo un ámbito submarino con variedad de peces. Muchas veces empiezo con una idea y termino haciendo otra cosa. Es como ponerse la malla, hojotas y la sombrilla, luego aparezco escuchando misa. No repito obra: no sólo no me gusta hacerlo, sino que sería muy difícil por la técnica que realizo. Es muy azarosa. Mi fuerte es descubrir técnicas de representación, imágenes y nuevas formas. No soy un negado para el concepto, pero pesa más lo plástico. Si no sería escritor.

Por una cuestión cultural, estética o de moda hay obras feas. El problema no es la belleza sino la indiferencia.

homenaje

Alfredo Veiravé



Alfredo Veiravé**en la
tormenta
de la poesía**

David Lagmanovich



El poeta argentino Alfredo Veiravé nació en la ciudad de Gualeguay, provincia de Entre Ríos, en 1928, y murió en Resistencia, capital de la provincia del Chaco, en 1991. Padebió siempre de salud precaria, lo que sin embargo nunca le impidió trabajar con intensidad y a la vez con alegría. Muy joven se recibió de maestro en su ciudad natal; luego recibió el título de profesor en Letras en la Universidad Nacional del Nordeste, en Resistencia. En esta ciudad formó una familia, ejerció la cátedra universitaria y desarrolló la mayor parte de su obra.

La nómina de sus libros es la siguiente: *El alba, el río y tu presencia* (1951); *Después del alba, el ángel* (1955); *El ángel y las redes* (1959); *Carta al poeta Alfredo Martínez Howard* (plaqueta, 1964); *Destrucciones y un jardín de la memoria* (1965); *Puntos luminosos* (1970); *El imperio milenarío* (1973); *La máquina del mundo* (1976); *Historia natural* (1980); *Radar en la tormenta* (1985); *Laboratorio central* (1991). Su obra poética total, seguida de estudios críticos, comentarios bibliográficos y bibliografía, ha

sido recogida en tres volúmenes editados por el Grupo Editor Latinoamericano (Buenos Aires, 2002).

Estas líneas son ante todo un testimonio dedicado a su memoria, desde una perspectiva basada en la amistad personal y las experiencias compartidas. El trato con la poesía de Veiravé, ya fuera en un libro espléndido o en las páginas de un desmañado periódico pueblerino, conllevaba una intensa sensación de proximidad: una intimidad necesaria, capaz de prolongarse en el tiempo y en el espacio. Ello no impide, sin embargo, una aproximación racional a su obra. Como ocurre con otros grandes poetas argentinos revelados en el tránsito entre las décadas de 1950 y 1960 —pienso en Alejandra Pizarnik, en César Fernández Moreno, en Roberto Juarroz— la cercanía a sus producciones artísticas reconforta el espíritu y atenúa los sentimientos de soledad y desánimo que provoca la vida en una tierra despiadada. Por otra parte, la relectura de la poesía de Veiravé nos hace desear que nuestras falencias se vean contrapesadas por más investigación del tipo que, dentro de la relatividad de las cosas humanas, podemos llamar «objetiva». Me refiero a estudios capaces de revalorar la trayectoria de un creador y colocarla en el estadio en que le corresponde ubicarse, que no es otro que el de una de las voces poéticas más originales y potentes en toda la poesía hispanoamericana del siglo XX.

No intentaré siquiera esquematizar ese posible trabajo crítico. Por el momento, sólo me permitiré realizar una simple lectura de dos poemas de Alfredo Veiravé, centrándome en uno de sus últimos libros. El primero de esos poemas trata sobre la poesía, pero también —necesariamente— sobre los seres humanos; el segundo habla sobre seres humanos, y al mismo tiempo, en forma igualmente necesaria, sobre la poesía.

II

En su libro de 1980, *Historia natural*,¹ y de nuevo en su libro de 1985, que lleva el mismo título del poema al que me referiré —es decir, *Radar en la tormenta* ²—, Alfredo Veiravé incluye la breve composición que a continuación transcribo. A mi modo de ver, es una de las más certeras definiciones de la poesía —la suya y la de otros— que alcanzó a escribir en su breve e intensa vida. El poema «Radar en la tormenta» dice así:

Y alguna vez, no siempre, guiado por el radar
el poema aterriza en la pista, a ciegas,
(entre relámpagos)
carretea bajo la lluvia, y al detener sus turbinas, descienden
de él, pasajeros aliviados de la muerte: las palabras.

La crítica, que no siempre repara en las cosas importantes, en esta oportunidad ha advertido el peso o significación de este breve poema, de modo que ya ha sido mencionado por varios estudiosos. Es lógico que así sea: merece contarse entre los mejores ejemplos del poema «arte poética», un tipo de composición sobre la poesía que, más allá de sus referencias clásicas, reencontró la modernidad gracias al poema «Art Poétique» de Paul Verlaine, publicado por primera vez a comienzos de la década de 1880. Todos los grandes poetas contemporáneos han escrito poemas de este tipo, pero pocos han encontrado una metáfora tan poderosa y una síntesis tan estricta.

«Radar en la tormenta» restituye el sentido de lo aleatorio («alguna vez, no siempre») que se ha ido incorporando al arte moderno como un aspecto indispensable de su creación. Mantiene con formas nuevas la idea romántica de la inspiración, pues ¿qué otra cosa quiere decir «guiado por el radar»? Como el avión que queda casi a merced de los elementos y ajeno a la mano consciente del hombre, el poema «aterriza en la pista, a ciegas» y entre relámpagos. Cuando al fin se alcanza un momento de calma, después del turbión de la creación irreflexiva —aunque no por ello sin sentido—, “descienden / de él, pasajeros aliviados de la muerte: las palabras». Porque las palabras son a la vez el apoyo del poema, que no podría existir sin ellas, y también su elemento más precario. Son, por otra parte, una réplica de la vida misma: la poesía de Alfredo Veiravé es a la vez un mundo de esplendores y una noche de intemperies. Su poesía es como su vida, que se desplaza entre el relámpago y la sensación que produce el haber tenido cerca la presencia inquietante de la muerte. Por eso he dicho que este poema «arte poética», que obviamente habla de la poesía, está también hablando de nuestra existencia como seres humanos.

como se verá en seguida, la perturbadora presencia femenina.
Sigo transcribiendo:

Espejeos,
organismos emotivos, borrosas fronteras de un país político.
Todos sentiríamos quizás
el goce de esta certidumbre ¿no es acaso una forma privilegiada
de la edad no tener que explicar a los demás quiénes somos?
Por supuesto, había copas de vino blanco, unas de pie entre los libros,
otras con las
piernas cruzadas, inocentemente desprevenidas
entre los giros de la luz a la deriva, y al no sentarnos
a una mesa, picábamos como pájaros esto y aquello,
dando vueltas a la llave
de las anécdotas o de la inteligencia vital del poema no escrito.

El cuadro, o la imagen cinematográfica, sigue componiéndose:
la confianza en la vida, la satisfacción de la amistad y las
insinuaciones del amor humano, la atmósfera festiva que infunde
levedad a las acciones. Pero ¿por qué este poema incluye en su
título las palabras «la última cena»? Ahora lo sabremos. Leamos
el trozo siguiente:

La alegría
quizás fue la culpable, o la invención del porvenir
la situación desventajosa porque sin que nadie lo advirtiera
¿cómo podría habérsenos ocurrido?
ella también estaba en esa cena,
mirando entre el juego de lo posible esas cabezas
- algunas medio calvas, otras canosas, más bien
experimentadas - y entre la fusión
de las palabras de la reunión que se iba terminando
(cuando algunos amigos se despidieron con un beso de hombre
como se hace en la ciudad, porque uno nunca sabe si se volverá
a encontrar), ella, la oscura y desdeñada,
eligió a uno de nosotros y dijo,
con su dedo largo: *éste*.

Hagamos aquí una suerte de paréntesis para reparar en la fuerza de dos deícticos, que aparecen destacados en el texto. Primero, la identificación general de los poetas reunidos con motivo de las fiestas de fin de año: la amistad es grande, y ese vínculo hace innecesario preguntar «*¿quiénes son éstos?*» Pero después, en el trozo que acabamos de leer, la presencia de «ella», «la oscura y desdeñada», la casi inenarrable, señala con su largo dedo y dice «*éste*». Entre las dos apariciones de los pronombres demostrativos hemos pasado de la alegría de la vida a la gélida presencia de la muerte.

La introducción de la figura de la muerte y su sentencia inapelable lleva el poema hacia un nuevo territorio, que refleja la confusión y variedad de la vida humana, la mezcla casi inmanejable de hechos necesarios y fortuitos, de alegrías y pesares, que hay en nuestra existencia. La muerte («la oscura y desdeñada») aparece en su configuración tradicional, como la dama terrible que en un instante nos arrebató al fluir de la vida («*¿cómo podría habérsenos ocurrido?*»). El poema diestramente propone anticipaciones, resonancias previas: menciones al paso del tiempo, la actitud quizá presuntuosa de anticipar aspectos del porvenir, la reunión que se va terminando (termina la fiesta!), las despedidas, y entonces la súbita irrupción de una realidad que a todos nos supera. Veamos ahora el final del poema, retrocediendo apenas tres versos:

...ella, la oscura y desdeñada,
eligió a uno de nosotros y dijo,
con su dedo largo: *éste*.
Creo que lo hizo delicadamente para que
nuestras mujeres no se dieran cuenta. Cosa rara
porque ellas siempre saben antes que nosotros,
aunque sea en sueños.
El cuerpo del poema en cambio, el organismo del poema,
la acomodación del poema en cambio, seguramente
sintió un roce que ninguno de nosotros advirtió.
El poema sabe más que nosotros de la vida
y percibe antes que nosotros el dedo de la muerte.

Obviamente, el poema se desarrolla en referencia directa a Raúl Gustavo Aguirre (1927-1983), poeta y amigo ejemplar, y como comentario a un último encuentro, cuya repetición se hará imposible por la ocurrencia de la muerte. Sin embargo, en una lectura menos atada a la circunstancia inmediata pretendo leerlo también, simultáneamente, como un poema que habla de la propia muerte, del destino de Alfredo Veiravé. Y como no podía ser de otra manera, este poema que habla de la amistad y el amor, de la vida y de la muerte, habla asimismo, con profundidad y belleza, de la poesía. Muchos poemas de Alfredo lo han hecho, y éste es uno de los más impresionantes en su exploración del «juego de lo posible», la instancia aleatoria que define la existencia misma del hecho poético. Aquí el poema, que nos acompaña siempre, late a la vera del hombre y sutilmente le va marcando caminos. Porque, como dicen las últimas líneas, «El poema sabe más que nosotros de la vida / y percibe antes que nosotros el dedo de la muerte».

Notas

¹ (Buenos Aires: Sudamericana, 1980.)
² (Buenos Aires: Sudamericana, 1985.)

Dossier



Hablar/callar

20 

Hablar/Callar

por Osvaldo Picardo

-¿Qué es? -me dijo.
-¿Qué es qué? -le pregunté.
-Eso, el ruido ese.
-Es el silencio.

Juan Rulfo, El llano en llamas



1. Perdidos en la charla

Hablar hasta por los codos, sin poder parar. Hablar sin escucharse ni oír. Hablar sin necesidad... Y después de hacerlo quedar callados, como en aquella novela de Eduardo Mallea - «Chaves»- donde el silencio tenaz del protagonista no sólo encierra una historia personal -la muerte de su hija y de su mujer-, sino también la gravedad de que «él, antes, había hablado...» Nadie entiende la taciturnidad de Chaves y es la causa de su exclusión social.

Vivimos un mundo hecho de palabras. Es el mundo del lenguaje hecho de historias, de relatos que no son una sola narración, porque a nuestras voces se le van mezclando las historias de los otros. Soy lo que los otros dicen de mí, tanto como lo que yo escucho de ellos. Asombroso claroscuro en que se debilitan los contornos y brillan caprichosamente los fragmentos de toda una vida. Para contar mi propia historia personal ¿a qué otra cosa

La Pecera

puedo recurrir que no sea el lenguaje? Tal vez, las fotos o las pequeñas astillas de una gran explosión que fue lo vivido encuentran lugar en un cajón de recuerdos, pero necesitan un intérprete, alguien que relate y traduzca. El lenguaje es el intérprete y siempre es de otro, anterior a nuestro arribo y posterior a nuestra partida.

¿Podemos pensarnos afuera de ese mundo del lenguaje y de sus múltiples traducciones? ¿Puedo ser excluido o excluirme de una conversación sin sentir que he quedado fuera del mundo? ¿No será ésta una resaca de la mítica expulsión del paraíso? La charla se arma sobre un olvido, sobre un paraíso en que todo estaba dicho y no era necesario sino un lenguaje primordial, el adánico o el del nombrador (el Nomoteta). Ahí, la mitología y algunas religiones han imaginado que el hombre habitaba con los dioses y no eran necesarias muchas palabras. La charla, a partir de ahí, se da sobre la imposibilidad de ese otro diálogo, en que el sentido divino inundaba la existencia. El silencio resulta más grande que lo dicho, lo contiene. Tal vez, por eso, Edmond Jabés llegó a afirmar que «no hay historia de la palabra sino, inalterable, una historia del silencio. La palabra la repite una y otra vez para nosotros».

Sin llegar hasta ese registro insondable, deberíamos preguntarnos si existe un cambio histórico en la relación entre las partes de un diálogo. Preguntarme por qué cada vez se me (nos) hace más extraordinario sostener una buena charla con amigos en un café o en una sobremesa. Me refiero a esas charlas que dejaban un «plus» de inquietudes y hasta de claridades, para abrir, luego, el tiempo lento y calmado de la reflexión, del recuerdo y la intensidad. No hay duda de que siento (sentimos) la práctica desencantada de «un diálogo inverosímil», más que lo que podría llamar «un hablar imposible». La inverosimilitud en nuestra época encaja mejor que la imposibilidad, en el sentido llano de que no podemos creernos del todo lo que decimos, aunque sí nos han convencido de que todo es posible.

«Solemos decir que *llevamos* una conversación -explicaba Gadamer-, pero cuanto más propia es una conversación, tanto menos se encuentra su conducción en la voluntad de uno u otro interlocutor. Así, propiamente, la conversación nunca es aquello que queríamos llevar. En general, es mucho más correcto decir que vamos a parar a una conversación, o, incluso, que nos

enredamos en una conversación».

Últimamente, la «propiedad» de la conversación se esfuma en la inmediatez, en la velocidad y en los pasadizos oscuros de las impresiones, de los complejos y las neurosis. Hablar, entonces, constituye una especie de acto ya no de presencia sino de representación, que, a ser posible, elijo que suceda en bares ruidosos, con televisores encendidos aunque mudos. Las palabras parecen salidas del fantasma de alguien, antes que del propio sujeto que las ha formulado. Este hablar, a veces ingenioso, a veces parodia de un original perdido, no constituye entendimiento alguno entre las partes, aunque ocupe el lugar de ese entendimiento. Hay una imagen, una especie de arquetipo o película que se desarrolla desde el jardín de infantes hasta nuestra apesadumbrada vejez: Ser agradables ante los espejos silenciosos de los demás. Ser aceptados en el mayor grado de nuestra lengua pública y privada. Ser en el lenguaje lo que soy en los ojos de los demás.

Nadie espera que en una conversación entre amigos y amigas, se hable solamente de temas trascendentales, metafísicos. Pero hablar, por ejemplo, compulsivamente de uno mismo, monologar bajo la apariencia del diálogo, donde el otro, el que ya desde hace rato dejó de escucharnos, asiente con una mueca o un murmullo, no es de ningún modo conducir la conversación, ni dejarse llevar por sus intereses y curiosidades.

Estamos más cerca de pensar con Agamben, a partir de la relectura de Guy Debord, que «el espectáculo es el lenguaje». Y ¿qué quiere decir esto? «Esto significa -explica Agamben- que (...) el capitalismo (o como quiera llamarse al proceso que domina hoy la historia mundial) no se dirigía sólo a la expropiación de la actividad productiva, sino también y sobre todo a la alienación del lenguaje mismo, de la misma naturaleza lingüístico-comunicativa del hombre, de aquel logos en el que un fragmento de Heráclito identifica lo común...»

La idea fascinante de espectáculo es, además de una forma de expropiación del lenguaje, un aspecto poderosísimo de la práctica política en que vivimos: la democracia espectacular. El filósofo romano, casi en tono profético y alarmante, agrega: «el poder fundado sobre la suposición de un fundamento vacila hoy sobre todo el planeta y los reinos de la tierra se diponen

uno tras otro hacia el régimen democrático-espectacular que constituye el cumplimiento de la forma Estado. Incluso antes que la necesidad económica y que el desarrollo tecnológico, lo que impulsa a las naciones de la tierra hacia un único destino común es la alienación del ser lingüístico, el desarraigo de todos los pueblos de su habitar vivo en la lengua...»

2. La palabra es un castigo de los dioses

Hay una larga tradición de la conversación que podemos rastrear hasta el famoso simposio platónico. Desde entonces hasta Cervantes parece no haber variado el modo en que se formula el diálogo. Todavía charlar conservaba la apariencia de un discurso transparente, que giraba alrededor de una idea. Eso aún está en Cicerón, en San Agustín o en Petrarca y sus distintos interlocutores. En cambio, en el Quijote, tal vez por primera vez, sentimos una variación en el sentido del diálogo. Cuando se parte de la subjetividad de un Quijote loco, cuando los demás le siguen la corriente, fluye un juego de ficciones que se impone sobre la realidad exterior, motivando un intercambio de lugares. La charla deja de ser una comunicación directa y transparente, ya no es un diálogo entre iguales, sino que se manifiesta a partir del conflicto de la comunicación y sus significaciones. Más intensamente dramático se lo ve a aquel Shakespeare de La Tempestad (acto primero, escena II) cuando hace decir a Calibán: «¡Me habéis enseñado a hablar, y el provecho que he obtenido es saber cómo maldecir! ¡Qué caiga sobre vos la roja peste por haberme inculcado vuestro lenguaje!».

Con el barroco -pensemos en Vermeer o Velázquez-, aparece esa espesura selvática de imágenes en espejos y mise en abyme, que los medios tecnológicos a nuestro alcance han ido incrementando hasta una proporción infinita, invadiendo los espacios íntimos y sus relaciones sociales. La duplicación cede a la multiplicación y el modelo -el yo- se pierde en la representación, como un Narciso que no sabe con qué copia de sí mismo quedarse.

En cambio, el viejo territorio cerrado del simposio platónico si bien modificaba la forma en que hablaban sus personajes, el

espacio no parecía mudarse o alterarse, en la medida que era capaz de contener en el silencio de los demás, un cierto principio de comprensión y amabilidad, que se forjaba bajo el concepto de «cortesía». Esta espacialidad «amistosa» -propia del ágape- daba lugar a que los interlocutores aún pudieran quedar admirados por el «logos», allí representado por la oratoria y el poder sobre el lenguaje. Por el contrario, la escenificación del diálogo en un exterior itinerante, el camino aventurado del caballero, sobre todo en el segundo libro del Quijote, se da a partir del conflicto, del desacuerdo y el engaño. Se desvanece cierta transparencia del diálogo platónico y se subraya el nuevo carácter insuficiente del lenguaje y la comunicación.

Es justamente Platón, en «El banquete», que habla del simbolismo que contiene el mito de Empédocles sobre el origen del mundo y de la vida del hombre. La palabra no tenía razón de ser cuando existían sobre la tierra los andróginos que mezclaban, en sí mismos, la naturaleza femenina y masculina, andaban felices sobre sus ocho extremidades, convencidos de que se merecían todo el poder olímpico. La palabra nace junto con el castigo de los dioses y desde entonces, nos recuerda -o no nos deja olvidar- una mítica «unidad». Desde entonces, la palabra deja la convicción oscura de que «uno» no es más que «medio». En *Metafísica de la Expresión*, Eduardo Nicol precisamente acude a ese mito platónico del andrógino y afirma que «el corte originario de la condición humana desdobló la naturaleza del ser primitivo, y dejó a cada hombre con la oscura convicción de que el suyo no era más que medio ser... Por esto, el amor de unos por otros está implantado en el ser mismo de los hombres. El amor sería como la expresión de una insuficiencia metafísica. Pero más agudamente todavía, la expresión misma sería consecuencia de esa mermada condición ontológica del hombre.»

No es raro que tengamos hambre de decir, de hablar y de enredarnos en charlas banales, en repeticiones de mensajes aprendidos y de slogans publicitarios. Sin embargo, la cuestión ahora, no es tener qué decir ni tampoco cómo decirlo. La cuestión parece más difícil. Es tener a quién decirlo. Si el arte de hablar fue consagrado por la retórica antigua, la moderna debería hacerlo bajo el más difícil y raro arte de escuchar y hacer silencio.

3. Traducir lo inhumano

¿Cómo entender esta imposibilidad sin que recuerde a un poeta? Entre los que mejor se aproximan a esta experiencia del diálogo del silencio y la palabra, está Paul Celan, no sólo por su obra poética sino por su comentadísima relación con el filósofo Heidegger. Celan era judío y sus padres habían padecido el holocausto, pero, aún terminada la 2da. Guerra Mundial, seguía admirando a Heidegger y sobre todo su pensamiento. Parece ser una fascinación inexplicable ya que está de por medio la indiscutible adhesión del filósofo a la ideología nazi. George Steiner, tal vez, sea uno de los que mejor se ha planteado este diálogo oscuro entre la filosofía y la poesía. Y lo ha contado de esta manera: «Después de un angustioso titubeo, y en respuesta a la presencia de Heidegger en una lectura de sus poemas - gesto extremadamente raro en Heidegger- Celan accedió a visitar el célebre retiro del filósofo en la «cabaña» de Todtnauberg, cerca de Friburgo. Este encuentro tuvo lugar a finales de julio de 1967. Se reunieron dos veces más, en junio de 1968 y en marzo de 1970 (de nuevo Heidegger había asistido a una de las últimas lecturas públicas de Celan). Fueron pocas las cartas que intercambiaron, y son todavía menos las que parecen haberse conservado».

Todtnauberg titula Celan el poema en que se refiere a uno de esos encuentros enigmáticos. ¿Qué se pudieron haber dicho o callado? La oscuridad de los hechos ha dejado luz para versiones interesadas. El poema como texto presenta la forma de un relato elíptico, lleno de veladas referencias. Según la traducción de Reyna Palazón, dice: «...en La Cabaña// escrita/ en el libro/ ¿qué nombres anotó/ antes del mío?// en este libro/ la línea de/ una esperanza, hoy,/ en una palabra que adviene/ de alguien que piensa,/ en el corazón...»

Como texto bordea la disolución del lenguaje, y como relato del encuentro muestra la imposibilidad de recomponer la experiencia misma, quizás porque no tuvo lugar y porque no hubo la respuesta esperada (según Badieu: perdón). El poema plantea, sobreponiéndonos a las más variadas interpretaciones, que toda experiencia, en tanto acontecimiento, tiene un núcleo

irreductible a lengua alguna, pero mucho más en aquel alemán que habitaba amo y esclavo, víctima y victimario.

Pero ¿qué cosa es «habitar una lengua»? Derrida, que era un gran lector de este poeta, habla de cierta manera «de habitar el idioma». Aclara justamente que Celan no era alemán de nacimiento y que la lengua alemana no fue la única lengua de su infancia, sino que se apropia del alemán, para luchar cuerpo a cuerpo con ese idioma. Para poder hacerlo fue necesario que reconociera esa lengua, no como una lengua de pertenencia, sino como la lengua que se ha elegido habitar y traducir, ya que desde el interior del alemán hizo venir otro alemán.

También Steiner vio en esta poesía una traducción de sí mismo: «la elíptica, exhaustiva inventiva de Celan y su alemán a menudo hermético es una autotraducción» dice Steiner y explica que «es un intento, siempre frustrado, aunque también radicalmente iluminado, como ninguna otra poesía después de Hölderlin, de traducir lo inhumano a un idioma alemán *al norte del futuro*». Nunca, es cierto, conseguimos decir todo lo que deseamos decir o escuchar. Más aún si esperamos que esa palabra habite en el corazón. Permanece como callada una parte, que no se deja apresar por el enunciado. Pero a veces, únicamente en ocasiones, nos entendemos igual. Una pared de frases y voces se ha derrumbado detrás de nosotros. No hay enunciación sino un acto de presencia que da testimonio, que traduce la realidad en algo más de lo que ésta era. Allí, la intensidad de la experiencia sale a la luz, emerge. Lucha y vence o es vencida.

Hablar con el corazón como lo esperaba Celan, es un conflicto con uno mismo y con ese mundo del lenguaje. Un dato que nos cuenta Margo Glantz es que cuando Celan decidió suicidarse estaba leyendo una biografía de Hölderlin; en su escritorio, quedó una página abierta con unos versos subrayados: «A veces el genio cae en la oscuridad y se hunde en el oscuro pozo de su corazón».

4. Hablar o ser hablados

El arte de hablar o el imperio de la retórica como bien lo explicaba Barthes en sus clases del seminario de retórica (Recherches Rhétoriques), es «más vasto y tenaz que cualquier

imperio político, por sus dimensiones, por su duración, desborda los marcos de la ciencia y de la reflexión histórica al punto de cuestionar la historia misma (...) Ha sido la única práctica a través de la cual nuestra sociedad ha reconocido el lenguaje, su soberanía (*Kurosís* según Gorgias), (...) como si existiera superior a las ideologías de contenidos y a las determinaciones directas de la historia, una ideología de la forma (...) en cuyo nombre es posible definir otra historia, otra sociedad...».

Esta ideología de ideologías ha determinado lo que podemos llamar la gramática del mundo y también la de nuestra propia identidad. Con ese lenguaje pronuncio y tramo la unidad del sujeto que pregunta y responde por su ser. Soy lo que puedo decir y escuchar de mí mismo. Hablar o ser hablados es una elección que debería ejercer el hombre, descubriéndose narrador o personaje, araña o mosca en las redes más sutiles y poderosas de la realidad.

Detrás de quien habla, existe una obediencia ciega por la que dice lo que el otro espera oír. De uno y de otro lado de la charla hay una obediencia incesante y al igual que con la música o el ruido, no hay forma de dejar de escuchar. No hay párpados para los oídos.

La inquietud de Wittgenstein, esa famosa frase «lo que puede ser dicho, hay que decirlo claramente, y de lo que no se puede hablar hay que callar», señalaba el problema de una profunda «incomprensión de la lógica de nuestro lenguaje». El silencio o reticencia que recomienda el filósofo no deja de estar motivado por la preocupación por lo inexpresable, por «lo místico». No es lo que se dice sino lo que se muestra.

Ante lo atroz como en el caso de Celan o ante lo sublime y lo místico, parece imponerse el silencio, aunque la sociedad del espectáculo impone el deber de transmitir incluso lo que carece de palabras.

El mayor silencio en un hombre debe de ser, seguramente, el del cadáver, pero aún así el cuerpo reserva una traducción parcial de lo callado. El silencio como vestigio de algo que viene de más allá o de afuera del lenguaje, es una construcción que se levanta contra la forma gramatical del mundo. Se propone, desde hace mucho, al silencio como la base misma de la creación, como presencia necesaria en todo decir, pero habría que preguntarse si lo que antecede a la palabra consiste en un

silencio o más bien en un murmullo incesante de una multitud de palabras en lucha por ser elegidas.

Todos somos dominados por un mandato contra el silencio: es imperativo, desde que somos chicos, comunicar o transmitir incluso aquellas experiencias que están en el borde. Las nuevas tecnologías han venido a potenciar este mandato con la ilusión de un conocimiento acumulativo e infinito.

Pero el conocimiento y la misma verdad no dependen de una objetividad racional o de la alta tecnología de la inteligencia artificial, tanto como de la capacidad radical e innovadora que tiene el lenguaje de crear metáforas, enigmas y modelos.

Nietzsche se preguntaba si el conocimiento no es «un ejército en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones que se han olvidado; metáforas que se han gastado y ya sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal».

5. Final con mar y viento

El mar, ahora, es como una larga charla y trae a la playa deshabitada maderas, algas y porquerías de naufragios distantes. El viento levanta la arena y las bolsas, silba y murmura en redondeles que van y vienen del agua. Algo, viene del otro lado de la orilla. Algo que se agrega en el camino de ida y vuelta, o que ahí estaba, desencontrado, esperando por nosotros.

No todo tiene que ser espectáculo. Hablar y callar no son siempre para el público.

Sólo esta soledad que a veces compartimos con alguien más, permite que la experiencia vuelva a traducir lo dicho y lo callado. Vivir en Mar del Plata también es vivir a la orilla, en lo deshabitado frente al mar. No queda entonces, sino aprender nuevamente a escuchar que también es leer. Y así, sin darnos cuenta, enredarnos en una charla que antes era inverosímil.

Antología

sel. de O. Picardo

Heráclito

(Fragm. Sexto, Adv. math. VII 133, variación de O.P. sobre el texto de Kirk y Raven, Los Filósofos Presocráticos, Editorial Gredos)

Por lo tanto, es necesario oír lo que es común; pero, aunque el Logos es lo común, la mayoría vive como si tuviera un oído distinto.

San Juan

I, 1-4 (Sagrada Biblia. Nacar-Colunga. BAC)

Al principio era el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios.

Él estaba al principio en Dios. Todas las cosas fueron hechas por Él, y sin Él no se hizo nada de cuanto ha sido hecho.

En Él estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres.

Dante Alighieri

DIVINA COMEDIA

PARAÍSO, XXXIII

En la profunda y clara subsistencia
de la alta luz tres círculos veía
de una misma medida y tres colores;

Y reflejo del uno el otro era,
como el iris del iris, y otro un fuego
que de éste y de ése igualmente viniera.



¡Cuán corto es el hablar, y cuán mezquino
a mi concepto! y éste a lo que vi,
lo es tanto que no basta el decir «poco».

¡Oh luz eterna que sola en ti existes,
sola te entiendes, y por ti entendida
y entendiente, te amas y recreas!

Thomas Moore LAS RELACIONES DEL ALMA

Trad. Jorge Luis Mustieles.

En la vida moderna damos una exagerada importancia a las conclusiones y las aplicaciones. La conversación no tiene ‘conclusión’, no ha de llegar a ninguna parte, y la mayoría de las veces acaba conduciendo a más conversación antes que a soluciones o respuestas [...] da vueltas y más vueltas a las ideas y experiencias, satisfaciendo al alma con sus matices antes que con explicaciones o revelaciones extraordinarias.

Saadi de Shiraz EL JARDÍN DE LAS ROSAS

Traducción de Omar Alí Sha y Carmen Liaño

No pronuncies en secreto palabra alguna que no puedas repetir ante mil personas. Antes de pronunciar un discurso, aunque te lo reclamen con insistencia, pregúntate si lo que vas a decir es más importante que tu silencio.

Nunca te enorgullezcas del éxito de tu discurso. Piensa en el número de ignorantes que hay en toda asamblea.

Recuerda que el único recurso definitivo es la espada. Que sólo se tiran piedras al árbol que está cargado de frutos.

Que cuando mueras, sólo te llevarás aquello que hayas dado.

Que para el desgraciado, el trabajo es el único remedio eficaz.

Que es de locos discutir con una mujer: porque, ¿quién discute con el agua, el fuego o el viento? Que si hoy una mujer te dijo no, mañana, sin duda, te dirá sí. Entre estas dos palabras hay un puede ser, que es lo mejor del amor.
Hiere la cabeza de la víbora con el puño de tu enemigo y lograrás un bien. Porque si tu enemigo vence, morirá la víbora. Y si lo pican, tendrás un enemigo menos.

Virgilio Piñera EN ARJE KAI JO LOGOS

Desde el principio nos acompañó el logos. ¿Quién nos acompañará en el final? Extiende sábanas, y que el viento las mueva. Eso ha de ser el logos. Suspendidas entre el cielo y la tierra, obedecerán las leyes de la gravedad. Míralas caer hasta quedar inertes. Mi cerebro arde de ideas o de sueños. Un ómnibus me lleva por una escalera. Viajo solo, y alguien me dice: Estás muerto. Como estoy vivo, para salir del ómnibus, despierto. Refulge mi logos. Qué suavidad la suya. Me acaricia con sus plumas de luz; me pinta un paisaje, y en el paisaje un niño que me llama con su dedito. Soy yo, aprendiendo a decir «mamá». Pienso en una torre colmada de sordo-mudos y de ciegos. En ella trato de refugiarme. Apenas entro, se desploma. Se convierte en una colmena de furiosas abejas. Mi logos entonces, con un golpecito en la sien, instauro el silencio y la negrura. He comprendido.
1976

Eduardo Mallea CHAVES

Sólo mucho después iba a inferir, sin cambio alguno en su sombría aspereza, que en un universo donde nada contesta nada a nadie, nadie acepta que no se le conteste.
La primera manifestación sensible de aquella intolerancia tuvo

efecto a las pocas semanas de haber llegado Chaves al lugar...
...Estaba preparado para toda hostilidad o mejor dicho, más que preparado. Le parecía inútil y fútil la animadversión humana. El mundo de los hombres lo encontraba ya sin temor. Permanecía mirando y escuchando, y lo que miraba y escuchaba le ofrecía los expedientes superiores para considerar las hostilidades y las agresiones como arrebatos inútiles de una forma de estupor que no sabe cómo manifestarse. Aquí, como en las semanas anteriores, lejos, en otra parte desde donde vino a la deriva, no se le toleraba su profunda y lata reserva. La consideraban como una injuria, ofensa o consciente signo de directa y definida superioridad. Se atribuía a una especie de segunda naturaleza cargada de intenciones incommunicables, secretas, menoscabantes. En todo se pensaba menos en que él, antes, había hablado...»

Roberto Juarroz

VIII POESÍA VERTICAL

1

No tenemos un lenguaje para los finales,
para la caída del amor,
para los concentrados laberintos de la agonía,
para el amordazado escándalo
de los hundimientos irrevocables.

¿Cómo decirle a quien nos abandona
o a quien abandonamos
que agregar otra ausencia a la ausencia
es ahogar todos los nombres
y levantar un muro
alrededor de cada imagen?

¿Cómo hacer señas a quien muere,

La Pecera

cuando todos los gestos se han secado,
las distancias se confunden en un caos imprevisto,
las proximidades se derrumban como pájaros enfermos
y el tallo del dolor
se quiebra como la lanzadera
de un telar descompuesto?

¿O cómo hablarse cada uno a sí mismo
cuando nada, cuando nadie ya habla,
cuando las estrellas y los rostros son secreciones neutras
de un mundo que ha perdido
su memoria de ser mundo?

Quizá un lenguaje para los finales
exija la total abolición de los otros lenguajes,
la imperturbable síntesis
de las tierras arrasadas.

O tal vez crear un habla de intersticios,
que reúna los mínimos espacios
entreverados entre el silencio y la palabra
y las ignotas partículas sin codicia
que sólo allí promulgan
la equivalencia última
del abandono y el encuentro.

(para Jean Paul Neveu)

Simon & Garfunkel LOS SONIDOS DEL SILENCIO

(Tr. de O.P. Túñez)

Hola oscuridad, mi vieja amiga,
vine a hablar con vos de nuevo,
porque una visión arrastrándose despacito
dejó sus semillas mientras dormía.

La P ecer a

34

Y la visión que fue plantada en mi cabeza
está aún adentro de los sonidos del silencio.

En sueños sin descanso caminé solo
por estrechas calles empedradas,
y debajo de la luz de un farol,
estaba abrigándome del frío húmedo
cuando mis ojos fueron acuchillados
por el flash de neón, que resquebraja la noche
y acaricia los sonidos del silencio.

Y en la luz desnuda ví
diez mil personas o más.
Gente hablando sin conversar
gente oyendo sin escuchar.
Gente escribiendo canciones
que las voces jamás compartirán.
Y ni uno se animó a molestar los sonidos del silencio.

«Tarados» dije, «no saben
que el silencio crece como un cáncer.
Escuchen mis palabras con que podría enseñarles,
agarren mis brazos con que podría alcanzarlos.»
Pero mis palabras como silenciosa lluvia cayeron,
e resonaron en los pozos del silencio.

Y la gente se arrodilló y rezó
al dios neón que crearon.
Y el cartel encendió su publicidad
con las letras que se iban iluminando.
Y los carteles decían: las palabras de los profetas
están fijadas en las paredes del subte y en los conventillos.
Y apenas dichas en los sonidos del silencio.

José Angel Valente ESTA IMAGEN DE TI

Estabas a mi lado
y más próxima a mí que mis sentidos.

Hablabas desde dentro del amor,
armada de su luz.
Nunca palabras
de amor más puras respirara.

Estaba tu cabeza suavemente
inclinada hacia mí.
Tu largo pelo
y tu alegre cintura.
Hablabas desde el centro del amor,
armada de su luz,
en una tarde gris de cualquier día.

Memoria de tu voz y de tu cuerpo
mi juventud y mis palabras sean
y esta imagen de ti me sobreviva.

Rodolfo Walsh

CARTA ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR, Buenos Aires. abril 27 [de 1972]

Querido Roberto:

Aprovecho el viaje de la Cra. para responder tu carta reciente. Como te habrás enterado por los cables internacionales, la situación aquí se ha vuelto bastante crítica. Quien más quien menos tiene la sensación de andar «regalado», como dice el hampa de los que tienen poca vida en los papeles. (...)

La P ecer a

En este clima, comprenderás que las únicas cosas sobre las que uno podría o desearía escribir, son aquellas que precisamente no puede escribir, ni mencionar; los únicos héroes posibles, los revolucionarios, necesitan del silencio; las únicas cosas ingeniosas, son las que el enemigo todavía desconoce; los posibles hallazgos, necesitan un pozo en que esconderse; toda verdad transcurre por abajo, igual que toda esperanza; el que sabe algo, no lo dice; el que dice algo, no lo sabe; el resultado de los mejores esfuerzos intelectuales se quema diariamente, y al día siguiente se reconstruye y se vuelve a quemar.

Este cambio doloroso es sin embargo extraordinario. Para algunos, la vida está ahora llena de sentido, aunque la literatura no pueda existir. El silencio de los intelectuales, el desplome del boom literario, el fin de los salones, es el más formidable testimonio de que aun aquellos que no se animan a participar de la revolución popular en marcha -lenta marcha-, no pueden ya ser cómplices de la cultura opresora, ni aceptar sin culpa el privilegio, ni desentenderse del sufrimiento y las luchas del pueblo, que como siempre está revelando ser el principal protagonista de toda historia. [...]

Daniel Defoe

ROBINSON CRUSOE

traducción de Domingo Santos

Este fue el año más agradable de todos los que pasé en este lugar. Viernes comenzó a hablar bastante bien y a entender los nombres de casi todas las cosas que le pedía y de los lugares a donde le ordenaba ir y llegó a ser capaz de conversar conmigo. De este modo, en poco tiempo, recuperé mi lengua, que durante mucho tiempo no tuve oportunidad de usar, me refiero al lenguaje. Aparte del placer que me provocaba hablar con él, sentía una particular simpatía por el muchacho. Su honestidad no fingida se mostraba más claramente cada día y llegué a sentir un verdadero cariño. Por su parte, creo que me quería más que a nada en el mundo.

Un día, quise saber si sentía alguna inclinación por volver a su tierra y, como le había enseñado a hablar tan bien el inglés, que

La Pecera

podía responder a casi cualquier pregunta, le interrogué si la nación a la que pertenecía había vencido alguna vez en alguna batalla. Con una sonrisa, me contestó:

-Sí, sí, siempre luchan los mejores -lo cual quería decir que siempre vencían.

Entonces, comenzamos a dialogar de la siguiente manera:

-Ustedes siempre son los mejores -le dije-, entonces, ¿cómo es que caíste prisionero, Viernes?

Viernes: Mi nación venció mucho.

Amo: ¿Venció? Si tu nación venció, ¿cómo caíste prisionero?

Viernes: Ellos más muchos que mi nación en el lugar que yo estoy; ellos toman uno, dos, tres y yo; mi nación venció a ellos en el otro lugar donde yo no estaba; allá mi nación toman uno, dos, muchos miles.

Amo: Entonces, ¿por qué tu bando no te rescató de los enemigos?

Viernes: Ellos tomaron uno, dos, tres y yo en la canoa. Mi nación no tener canoa esta vez.

Amo: Pues bien, Viernes, ¿qué hace tu nación con los hombres que toma prisioneros? ¿Se los lleva y se los comen como ellos?

Viernes: Sí, mi nación también come hombres, come todo.

Amo: ¿Dónde los llevan?

Viernes: A otro sitio que piensan.

Amo: ¿Vienen aquí?

Viernes: Sí, vienen aquí y a otro lugar.

Amo: ¿Has estado aquí con ellos?

Viernes: Sí, he estado (y señala el extremo noroeste de la isla, que, al parecer, era su lado).

Así comprendí que mi siervo Viernes había estado antes entre los salvajes que solían venir a la costa, al extremo más remoto de la isla, para celebrar festines caníbales como el que lo había traído hasta aquí.

Algún tiempo después, cuando hallé el valor de llevarlo a ese lado, el mismo que ya he mencionado, lo reconoció y me dijo que había estado allí una vez y que se habían comido a veinte hombres, dos mujeres y un niño. No sabía decir veinte en inglés, de manera que colocó veinte piedras en fila y las señaló para que yo las contara.

Eugenio Montejo

ORFEO

Orfeo, lo que de él queda (si queda),
lo que aún puede cantar en la tierra,
¿a qué piedra, a cuál animal entornece?
Orfeo en la noche, en esta noche
(su lira, su grabador, su cassette),
¿para quién mira, ausculta las estrellas?
Orfeo, lo que en él sueña (si sueña),
la palabra de tanto destino,
¿quién la recibe ahora de rodillas?

Solo, con su perfil en mármol, pasa
por entre siglos tronchado y derruido
bajo la estatua rota de una fábula.
Viene a cantar (si canta) a nuestra puerta,
a todas las puertas. Aquí se queda,
aquí planta su casa y paga su condena
porque nosotros somos el Infierno.

Gabriel Celaya

HABLO DE NOSOTROS

HABLO de nosotros
(no sé si es un poema),
hablo de nosotros que no somos sencillos,
pero sí vulgares (como se comprende).
Hablo sin tristeza (y no porque esté alegre),
sin resentimiento (mi odio es de agua fría);
hablo de nosotros y alguien debe entenderme.

Hablo serenamente.

Necesito muy poco
(por ejemplo, mi tiempo);
necesito gastar dinero sin pensarlo,
besar dos o tres bocas (sin comprometerme).
Necesito lo justo (superfluo si calculo),
un delirio alegre (razonable en el fondo);
necesito lo poco que nadie quiere darme,
lo mucho que es un hombre.

Pero soy blando y tonto
(¿quién al fin no llora?);
soy de fango informe que dulcemente arrastra,
de tierra que a ti me une.
Soy de miseria pura (o de amor infinito),
soy de nada, del todo que al mirarte comprendo,
¡oh pequeño, pequeño, pegajoso, tan tierno,
tan igual a mi!

Nicanor Parra CAMBIOS DE NOMBRE

A los amantes de las bellas letras
hago llegar mis mejores deseos
voy a cambiar de nombre a algunas cosas.
Mi posición es ésta:
el poeta no cumple su palabra
si no cambia los nombres de las cosas.
¿Con qué razón el sol
ha de seguir llamándose sol?
¡Pido que se le llame Micifuz
el de las botas de cuarenta leguas!

¿Mis zapatos parecen ataúdes?



Sepan que desde hoy en adelante
los zapatos se llaman ataúdes.
Comuníquese, anótese y publíquese
que los zapatos han cambiado de nombre:
desde ahora se llaman ataúdes.
Bueno, la noche es larga
todo poeta que se estime a sí mismo
debe tener su propio diccionario
y antes que se me olvide
al propio Dios hay que cambiarle nombre
que cada cual lo llame como quiera:
ese es un problema personal.

Juan Rulfo PEDRO PÁRAMO

Había oscurecido.
Volvió a darme las buenas noches. Y aunque no había niños
jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vivía.
Y que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no
estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía
llena de ruidos y de voces.
De voces, sí. Y aquí, donde el aire era escaso, se oían mejor. Se
quedaban dentro de uno, pesadas. Me acordé de lo que me
había dicho mi madre: «Allá me oirás mejor. Estaré más cerca
de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la
de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna
voz.» Mi madre. . . la viva. Hubiera querido decirle: «Te
equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada. Me
mandaste alé dónde es esto y dónde es aquello ? A un pueblo
solitario. Buscando a alguien que no existe.»...

La Pecera

Cesare Pavese
EL AMIGO QUE DUERME

Versión de José A. Goytisoló

¿Qué le diremos esta noche al amigo que duerme?
La palabra más tenue nos trepa a los labios
desde la pena más atroz. Miraremos al amigo,
sus inútiles labios que no dicen nada,
hablaremos en voz baja.
La noche tendrá el rostro
del antiguo dolor, que resurge cada tarde,
vivo e impasible. El silencio remoto
sufrirá como un alma, mudo, en lo oscuro.
Hablabamos a la noche que respira en voz baja.

Oiremos cómo gotean los instantes en lo oscuro,
más allá de las cosas, en el ansia del alba,
que llegará súbitamente tallando las cosas
contra el muerto silencio. La luz inútil
revelará el rostro absorto del día. Los instantes
callarán. Y las cosas hablarán en voz baja.

Franz Kafka
EL SILENCIO DE LAS SIRENAS

trad. Roberto Mahler

Existen métodos insuficientes, casi pueriles, que también
pueden servir para la salvación. He aquí la prueba:
Para guardarse del canto de las sirenas, Ulises tapó sus oídos
con cera y se hizo encadenar al mástil de la nave. Aunque todo
el mundo sabía que este recurso era ineficaz, muchos navegantes
podían haber hecho lo mismo, excepto aquellos que eran atraídos
por las sirenas ya desde lejos. El canto de las sirenas lo
traspasaba todo, la pasión de los seducidos habría hecho saltar
prisiones mas fuertes que mástiles y cadenas. Ulises no pensó



en eso, si bien quizá alguna vez, algo había llegado a sus oídos. Se confió por completo en aquel puñado de cera y en el manojito de cadenas. Contento con sus pequeñas estratagemas, navegó en pos de las sirenas con inocente alegría.

Sin embargo, las sirenas poseen un arma mucho más terrible que el canto: su silencio. No sucedió en realidad, pero es probable que alguien se hubiera salvado alguna vez de sus cantos, aunque nunca de su silencio. Ningún sentimiento terreno puede equipararse a la vanidad de haberlas vencido mediante las propias fuerzas.

En efecto, las terribles seductoras no cantaron cuando pasó Ulises; tal vez porque creyeron que a aquel enemigo sólo podía herirlo el silencio, tal vez porque el espectáculo de felicidad en el rostro de Ulises, quien sólo pensaba en ceras y cadenas les hizo olvidar toda canción.

Ulises, (para expresarlo de alguna manera) no oyó el silencio. Estaba convencido de que ellas cantaban y que sólo él se hallaba a salvo. Fugazmente, vio primero las curvas de sus cuellos, la respiración profunda, los ojos llenos de lágrimas, los labios entreabiertos. Creía que todo era parte de la melodía que fluía sorda en torno de él. El espectáculo comenzó a desvanecerse pronto; las sirenas se esfumaron de su horizonte personal, y precisamente cuando se hallaba más próximo, ya no supo más acerca de ellas.

Y ellas, más hermosas que nunca, se estiraban, se contoneaban. Desplegaban sus húmedas cabelleras al viento, abrían sus garras acariciando la roca. Ya no pretendían seducir, tan sólo querían atrapar por un momento más el fulgor de los grandes ojos de Ulises.

Si las sirenas hubieran tenido conciencia, habrían desaparecido aquel día. Pero ellas permanecieron y Ulises escapó.

La tradición añade un comentario a la historia. Se dice que Ulises era tan astuto, tan ladino, que incluso los dioses del destino eran incapaces de penetrar en su fuero interno. Por más que esto sea inconcebible para la mente humana, tal vez Ulises supo del silencio de las sirenas y tan sólo representó tamaña farsa para ellas y para los dioses, en cierta manera a modo de escudo.

Encuesta
a la poesía argentina
primera entrega



El poema siempre es futuro

Carlos Shcilling

Nació en Sunchales, provincia de Santa Fe, el 28 de diciembre de 1965. Ha publicado dos libros de poesía: «Mudo» y «Formas de ver el mar» y tres de relatos: «Dos variaciones»; «Diana y Nadia» y «¿Agua?»». Es licenciado en filosofía y trabaja como editor de Espectáculos y Cultura en el diario La Voz del Interior de Córdoba.

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

La ilusión de una crítica objetiva, imparcial y representativa es como una especie de negativo de lo que la crítica fue siempre: subjetiva, parcial y acotada. Como aventura intelectual, pensar, leer o juzgar los libros de los otros tiene ese componente arbitrario que hace de la literatura una zona de libertad donde se expande un mundo extraño al mundo. La universidad y los medios, por su lógica interna, tienden a ser refractarios a algo que sólo podemos nombrar como una cualidad: lo literario. Sin dudas, hay muchos escritores que no figuran en la agenda académica o periodística. Nombro a tres que tienen una obra considerable: Daniel Vera, Antonio Oviedo y Alejandro Schmidt. Supongo que ya llegará su hora. Pero hay que decir, por ejemplo, que la Universidad del Litoral rescató y difundió la obra de Juan L. Ortiz y ese único gesto –que de hecho no es único– basta para redimirla.

¿Cuáles fueron las lecturas que de alguna manera pudieron influir sobre su escritura? ¿Qué autores

La Pecera

considera más importantes en su formación?

Empecé a escribir poesía con el sueño de ser cantante de rock. Hubo una canción que me marcó: «Los sonidos del silencio», de Simon & Garfunkel, interpretada en español por Sergio Denis. Mi primer poema fue una burda imitación de esa letra. Después, me marcaron la lectura de «Huesos de Sepia» (en la traducción parcial de Carlo Fabretti) de Eugenio Montale y el descubrimiento de Stéphane Mallarmé. Otras poetas fundamentales en mi formación: Yorgos Seferis, Juan L. Ortiz, Arthur Rimbaud, Daniel Vera, Leopardi. Pero como también escribo relatos y novelas, las lecturas de Vladimir Nabokov, Virginia Woolf, Samuel Beckett y Katherine Mansfield fueron decisivas.

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

El poema siempre es futuro. Genera sus propias condiciones de posibilidad. Incluso, cuando uno «programa» un poema mediante una forma fija y un verso medido, la resistencia que ofrece la lengua introduce la suficiente cantidad de azar como para que los resultados sean imprevisibles.

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

Me considero más narrador que poeta. Digo: me gusta más escribir en prosa que en verso. En ese sentido, creo que mi texto más logrado es el relato «Ahora contemos estrellas» (sólo publicado en el diario La Voz del Interior). Mi poema preferido pertenece a un libro inédito («Confesiones impersonales»). Fue publicado en Diario de Poesía.

¿Podría un padre ser todas las cosas,
cada vez que quisiera, día y noche,
sin perderse a sí mismo en esas formas
extrañas que su cuerpo encarnaría
vertiginosamente y sin dejarse

vencer por los impulsos vegetales,
minerales o animales que abrirían
otra conciencia en su conciencia, más
cercana a las estrellas y a las piedras
submarinas ahora, más segura
del derecho que todo padre tiene
de odiar del mismo modo que otros aman
la carne de su carne y transformarse
en lluvia, lava o luz para borrar
de los ojos del hijo su sentencia
de muerte, la palabra no expresada
que lo condena y lo encadena al juego
de las generaciones? ¿Y podría
decidir que las horas más inciertas
de su vida regresen y se ordenen
en un nuevo destino impersonal
para sí mismo y para cada mundo
que hay en sí mismo y vuelva a comenzar
lo que ahora termina, este momento,
este momento de rencor cambiado
por un momento de poder, los años
nunca cumplidos, los deseos nunca
aplazados? ¿Podría ser un padre
y a la vez una piedra submarina
y una estrella también, y lluvia, lava
o luz, si lo quisiera, y no tener
que decir quién para nombrarse sólo
a sí mismo, quién, quién, y nada más?

Lo escribí después de ver la película «El increíble Hulk», de Ang Lee. Me inspiré en esa versión proteica del padre de Hulk, un personaje (interpretado por Nick Nolte) que se transforma en correntada, lava, fuego y piedra, y a través de él traté de reflexionar sobre esa cuestión tan extraña que es la paternidad.

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

La Pecera

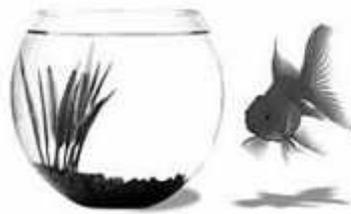
Me encuentro en presentaciones de libros, en la redacción del diario y en algunos otros eventos sociales. Tengo varios amigos y conocidos escritores. Con cierta frecuencia, me cruzo con Silvio Mattoni, Antonio Oviedo, Cristina Bajo, Perla Suez, María Teresa Andruetto, Carlos Surghi, entre otros.

¿Qué libros de poesía argentina le gustaría haber escrito?

«Lo propio, lo de todos», de Alberto Girri; «Las encantadas», de Daniel Samoilovich; «En la Maleza», de Luis Tedesco; «Formas de la oración», de Daniel Vera, «Enemigos afuera», de Mori Ponsowi; «La urna», de Enrique Banchs; «La orilla que se abisma», de Juan L. Ortiz; «Arturo y yo», de Arturo Carrera; «Estado de reverencia», de Rodolfo Godino, entre muchos otros.

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

No conozco en profundidad la poesía argentina actual. Sí, algunas obras y autores, que leo con la distancia implícita con la que se lee a un autor contemporáneo. Sigo la obra de algunos poetas de mi generación como Walter Cassara, Silvio Mattoni, Bárbara Belloc, Mori Ponsowi, Sergio Raimondi, María del Carmen Marengo, entre otros.



Los poetas que cantan

ESTEBAN NICOTRA

(Villa Dolores, Córdoba, 1962). Ha publicado en poesía: La vida que se vive (Aire Nuestro, 1992), La vida que se vive (Editorial Brujas, Cba., 2006) y en ensayo La realidad en la palabra. Escritores italianos del siglo XX y nuestros días (Brujas, 2005). En esta editorial también, en la colección «Vital» que dirige con Sylvia Nasif, ha publicado, por primera vez al castellano, las traducciones y ensayos introductorios de los libros Del diario (1945-47) y Empirismo herético de Pier Paolo Pasolini y Por un segundo o un siglo de Maurizio Cucchi. Tradujo también Gente al paso de Tiziano Rossi (Atuel, 2002, premio traducción del gobierno de Italia), poemas de Pavese, Conte, Saba, Campana, etc., y en colaboración con Pablo Anadón el libro El dolor de Giuseppe Ungaretti (Alción, Córdoba, 1994). Recientemente ha cuidado y prologado la edición de la poesía completa de Horacio Castillo Por un poco más de luz. Obra poética (1974-2005) (Brujas, 2005). Vive en Córdoba, donde es Profesor de Literatura Italiana y del Seminario de Traducción Literaria del Italiano en la Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad Nacional de Córdoba).

1. ¿Qué opinión le merece la crítica literaria que se realiza desde los medios y desde la universidad? ¿Considera que es representativa de la literatura que se escribe y publica en todo el país?
2. ¿Cuáles fueron las lecturas que de alguna manera pudieron influir sobre su escritura? ¿Qué autores considera más importantes en su formación?
3. ¿Qué requisitos debe reunir un poema para que sea un poema?
4. ¿Hay algún libro escrito por usted que prefiera más que los otros? ¿Qué verso o poema considera el más logrado en su obra poética? Por favor, transcribalo a continuación y si lo desea puede

comentarlo brevemente.

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

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

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

No es una novedad que la crítica literaria en la Argentina, desde hace bastantes años, diría con énfasis desde los '90, está condicionada por los medios, por el criterio mercantilista-empresarial de esos mismos medios. Y esto afecta no sólo en cuanto condiciona el panorama de lo que «emerge» en la superficie cultural por el afán de promocionar los libros que «deben venderse», sino además la calidad y profundidad de las críticas mismas.

Tampoco es una novedad el hecho que diga que en la actualidad los medios no muestran en sus suplementos culturales (ya no más literarios) lo que los escritores, y en especial los poetas, están produciendo en la actualidad. A los «críticos» de estos medios (por su condición en realidad de empleados en plena etapa neocapitalista más que libres intelectuales), bajo las directivas de la empresa, les interesa saber y mostrar más lo que piensa un autor sobre su obra que lo que está efectivamente escribiendo. Incluso, interesa más saber de quién es amigo, a qué eventos sociales asiste, o cuál es el dentífrico que usa, más que una profunda reflexión sobre su obra, que ponga tal vez en aprietos a un público masivo (es inevitable y necesario a esta altura el uso de este último término) que no ha leído sus obras o que, perplejo, pueda dar vuelta la página. Este criterio de empresa mercantil de los medios (que predomina ahora por sobre el deber de estar al servicio de la sociedad) también recorta y selecciona lo más superficial, o lo que se considera más impactante y efectista de lo que un autor manifiesta y el resto se deshecha. La verdadera cultura literaria y poética pasa hoy por otro lado, lamentablemente.

La universidad no es ajena a esta atmósfera de época. También, en variados casos, se deja guiar en sus gustos por las modas, tanto en cuanto a las teorías como con respecto a los autores que selecciona para su canon. Imparte así, desde arriba, una superficialidad prestada, desgraciadamente, dado que es una

institución que debería guiar el gusto de los medios-empresas y la cultura de una sociedad y no a la inversa. Existe además en la juventud (que es también un producto de esa universidad y de la industria cultural de los '90) un ansia por «estar al tanto», a la «última onda», actitud que conlleva una lectura parcial y fugaz, una mezcla de los mundos de los autores u obras, donde todo se nivela y se entabla, en la imposibilidad de una verdadera asimilación, una relación utilitaria y pragmática con las palabras, meramente racional. Como diría Pasolini, es el predominio de la función comunicativa por sobre la función expresiva, que es un síntoma claro de estos últimos años en nuestra sociedad. Poco a poco se van perdiendo los lectores humanistas con la costumbre de morosas y reiteradas lecturas de un puñado de autores «maestros». Esto condiciona sin duda a los jóvenes escritores, los priva de una poesía arraigada, con la consecuente pérdida de la posibilidad del encuentro con la propia voz. Se frustra la maduración de una identidad estilística ejercitada en el diálogo con una tradición personal, hecha «sangre, mirada y gesto», como pedía Rilke: la de la obra de ciertos autores queridos. Se puede dar una pequeña o gran «vuelta de tuerca» a una tradición sólo si se la conoce, y si se la ha asimilado; de otro modo, se flota en una medianía alienada y afásica. Esta falta de un tono personal, o su contrario en el otro extremo, la fosilización mecánica y efectista de un artilugio que se repite indefinidamente, dando un «sello de autor», pero sólo eso, también impiden al escritor alienado mantener una perspectiva con respecto a la historia que vive y que lo vive. Así se puede observar en algunas nuevas creaciones (no sólo de jóvenes) un efecto de miopía con respecto al contexto. Escritores que se petrifican en el detalle minimalista o se expanden en largas narraciones, que rozan la egolatría, en su inmadurez, de autistas que se miran el ombligo, un naturalismo sin salida que no logra hacer surgir, hacer sentir, el contexto existencial, el eco de esa realidad que vivencian en la interioridad. Como decía también Pasolini en su *Empirismo herético*: en vez de hacer, como en el caso del neorrealismo, por ejemplo, que aún «lo que es insignificante, sea», pareciera que tuvieran como proposición fundamental: «lo que es, es insignificante». Esta cínica ideología genera una inevitable superficialidad que afecta no sólo al contenido de los poemas sino a su vibración material, sensible,

que es eminentemente estilística, sintáctica, sonora, musical, pulso y latido del corazón.

Con respecto a otra de las preguntas, creo que dado esa situación que he mencionado (que espero no sea aún una realidad totalmente afianzada, sino una tendencia que se va imponiendo calladamente), son muy importantes los encuentros y diálogos fructíferos, desinteresados, con los otros poetas o gustosos lectores de poesía; sentir de viva voz sus poemas, comentarlos, sentir cómo resuenan en el ánimo de los otros el eco de nuestras palabras, ya sea en un café ciudadano o en el patio de una casa de provincia. También la lectura de las revistas literarias libres. Por aquí es por donde pasa el verdadero vaso comunicante de la imaginación, la poesía y el pensamiento. Y, por supuesto, la íntima, asidua lectura cordial de los poetas afines. En mi caso podría nombrar especialmente a: García Lorca, Ungaretti, Baudelaire, Pasolini, Pavese... pero también más cercanos: Antonio Esteban Agüero, B. Fernández Moreno, Horacio Castillo, Alejandro Nicotra, Rafael F. Oteriño, Ricardo H. Herrera...

Si debo nombrar algunos libros de poesía argentina que me hubiera gustado escribir (y ya quedaría conforme de por vida) menciono a: *Tuerto rey* de Horacio Castillo y *Puertas apagadas* de Alejandro Nicotra o *Canción del ángel* de Jacobo Regen. Evidentemente me gustan los poetas líricos, no los que escriben «pastiches» o narraciones, más o menos intelectuales, más o menos banales, que creen hacer pasar por versos, de los que en Córdoba también tenemos alguno que otro ejemplo. Poetas, estos últimos, a cuya escritura le sienta perfectamente las características que atribuye Fredric Jameson al arte posmoderno: arte de *pastiche*, arte «cómico» (no trágico) y superficial, en consonancia con lo que quiere la «lógica cultural del capitalismo tardío», más cercano a los «Zapatos de gamuza azul» de Warhol, que a los «Zapatos de campesino» de Van Gogh, para entendernos, y para tomar un par de ejemplos del propio Jameson. El acto profano-profanador de las vanguardias se ha vuelto una costumbre, una condición humana.

A la poesía que vuelvo es a la poesía inspirada, me gustan los poetas que cantan, que cantan, diría Herrera, 'ensimismados' en sus versos, conservando el «aura» de los momentos de la vida: «la noche sosegada / en par de los levantes de la aurora, /

la música callada, / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora». Comparto especialmente estos primeros versos de «Arte poética» de Borges: «Mirar el río hecho de tiempo y agua / Y recordar que el tiempo es otro río», pero también los de la penúltima estrofa: «Cuentan que Ulises, harto de prodigios, / Lloró de amor al divisar su Ítaca / verde y humilde. El arte es esa Ítaca / De verde eternidad, no de prodigios». Tal vez yo diría «de verde intensidad». También puedo decir con Dante: *‘nomina sunt consequentia rerum’*. Y en verdad, la palabra poética no es invención arbitraria, un juego, un *pastiche* ingenioso literario, ni narración en «verso», sino que reproduce líricamente, intensamente, la naturaleza de las cosas y los seres. En mi poesía, creo, hay una voluntad de adhesión, de identificación con la realidad, aún cuando en algunos casos esa realidad sea interior, o mejor, sea un contexto, una exterioridad, que ha pasado por la interioridad oscura, oscuridad también de la Historia, como lo quiere el arte expresionista.





Relatos

Javier Petit de Meurville
Ariel Bermani

El cumpleaños de Rubén Rachetti

Javier Petit de Meurville

J. P. de Meurville nació en 1962 en La Gallareta, Provincia de Santa Fe. Cursó estudios de Derecho y de Filosofía. Fue cofundador de la Casa de Hurlingham, editó las revistas literarias Presencias y Cortatopacios. Algunos de sus textos fueron publicados en medios de Colombia, España y Holanda. Es autor del libro de poesías El cuerpo cierto, y de la novela Antes que te lleve la muerte, publicada esta última por Editorial Alción en 2004.



La Pecera

-No tenemos nombres, le digo.
-Sí, tenemos. Pero vos no te acordás.
La voz sale de algún lugar de la penumbra. Son las primeras horas del atardecer, cuando los pájaros encogen sus alas en el pecho y la sombra se extiende como un olvido sobre las cosas.
El auto es ancho. Gris metalizado. El hombre gira una perilla y más allá del volante se ilumina una calle de tierra. En el tablero se encienden luces anaranjadas y azules.
-Yo quiero acordarme.
El auto se desliza por unas calles de asfalto. El asfalto estalla en las luces de una autopista.
-Cierren las ventanillas, dice el hombre al volante.
Mi mano derecha está vendada. Aferra la enorme palanca y tira como si fuese la rueda de un molino. Es demasiado tarde.
La cabina del auto se infesta de olor a podredumbre.
-Con las manos así no podés.
-Acá queman de todo, dice el hombre al volante.
-Con las manos así, no podés. Al arco no podrías jugar.
-Puedo jugar de defensor o de delantero. Además, al arco siempre vas vos. Cuando jugás.
-Es zurdo, para patear, le dice al hombre que está al volante.
La autopista es interminable. Hay

un océano de autos. Zumban a los costados. Mis ojos sobresalen apenas del borde inferior de la ventanilla. Pero los veo.

El hombre al volante gira una palanca en la puerta del auto con su mano izquierda. Latigazos de aire negro invaden nuestro habitáculo. Es fresco. Golpea en la cara. Cierro los ojos. Las pestañas se doblan. El aroma apestoso se aleja, pero un resto se queda impregnado en el interior de la nariz. Hay alguien más. Somos tres en el asiento trasero del auto.

-No. No éramos tres.

-¿Estás seguro? ¿es verdad?

Intento recordar. Al principio es una sensación, una nebulosa. No tiene imágenes. No tiene sonidos. Está incrustado en la memoria como una piedra, pero los sonidos de las letras todavía no se encontraron para nombrar el recuerdo.

La autopista se convierte en un delta de calles con semáforos. Las avenidas son largas, inundadas de vidrieras brillantes. Los edificios ocultan la luna. Los faros y focos, con sus destellos, trazan sombras cambiantes sobre los cuerpos. Detrás de los grandes ventanales, toda clase de objetos, formas, colores. Los ojos saltan de un lugar a otro. Tratan de asirlo todo, y todo lo pierden.

El auto se detiene. Bajamos.

Las veredas son anchas, pero completas de zapatos, de la botamanga de pantalones de distintos colores y de distintas telas. El hombre y la mujer que iban en el asiento delantero del auto, ahora nos rodean. El gentío hace que deban ir adelante y atrás nuestro.

-No tiene imágenes.

-Sí, tiene. Vos no te acordás.

El portón de vidrio se cierra detrás nuestro. Fallece el sonido de la calle e ingresamos a un espacio que tiene dibujos en un techo muy alto. Podrían construir un edificio allí dentro y desde la terraza del edificio no se alcanzaría a tocar el cielorraso.

Del techo penden unas arañas con caireles, como ramilletes de un sol artificial.

Hay mesas por todas partes.

La música se mezcla con las voces. Algunas personas nos miran. Un hombre de ojos de batracio que está libando una tasa plateada gira su cabeza a mi paso. Sus órbitas dan en el medio de mis ojos marrones. Bajo la vista.

El piso es de miel. Miel sólida y veteada. Casi no se sienten mis pasos. Ahora hay una alfombra color rojo. Reviste una parte de una enorme escalera de mármol. Hay una varilla de metal amarillo tan ancha como el ancho de la alfombra en donde nace

cada peldaño.

Nos sentamos a una mesa.

Un señor de saco blanco nos acomoda. Le faltan dos botones en la manga derecha del saco. Lo sé porque penden unas hilachas que muestran la ausencia. Su cabeza es grande y redonda.

Coloca un paño de tela blanca doblada sobre la manga derecha del saco sin los dos botones, mientras la mantiene a noventa grados respecto del brazo, e inclina levemente su cintura, en un gesto de muñeco de cera.

El hombre que estaba al volante sonríe mientras acomoda las sillas aterciopeladas y se sienta. Tiene bigotes. Camisa blanca. Pullover gris. Una corbata diminuta. Unas zanjas oscuras debajo de los párpados le achican los ojos.

A su lado, una señora regordeta, de cabello castaño. Tiene labios del color de la alfombra. La blusa le aprieta en el tercer botón.

Ella también sonríe.

-¿Había música?

-Sí. Había música de jazz. Había una banda.

-La confitería era inmensa. Me acuerdo. Parecía una ciudad poblada únicamente por mesas y sillas y en el medio una enorme escalera de mármol con una alfombra roja.

-¿La confitería la Ideal?

-¿O era la Confitería El Molino?

-No.

-¿Por qué tengo que volver?

-No tenés que volver. Nadie tiene que volver.

-No quiero volver.

-No podrías volver aunque quisieras.

El señor del saco blanco sin dos botones en la manga derecha regresa con una bandeja. Está largo rato diseminando sobre la mesa varios objetos.

Siento el chocolate primero en la nariz. El olor del chocolate es como el de una rama quemada. Luego lo dejo entrar en el labio y empapar la lengua.

Sobre una tarima, una banda empieza a tocar. Apenas se escucha el entrechocar de algunos cubiertos entre los tambores y los vientos que salen de instrumentos dorados.

-Saludaron.

-Desde un micrófono, nos saludaron.

-Por el aniversario.

-No dijeron aniversario.

-Sí, dijeron. Vos no te acordás.

El regreso es largo y tedioso. Por la ciudad no hay cielo. No hay noche. No hay estrellas.

En la autopista se ven pinceladas de oscuridad. Por momentos una luna disminuida nos espía.

Le pregunto algo al señor de bigotes que aprieta sus manos en el volante. Quiero saber en qué trabaja. Trabaja en una fábrica. Hacen adhesivos. Hacen la plasticola y la cinta scotch o algo así.

Salimos de la autopista después de una larga curva en bajada. Recorremos calles cada vez más oscuras. Llegamos a unas calles de barro.

El auto se queja con sonidos de hierros retorcidos.

La primera habitación de la casa es un largo living angosto. Un poco más angosto y sería un pasillo. Los muebles están puestos prácticamente en hilera.

Hay un equipo de música plateado con botones redondos. Tiene parlantes que me llegan a la cintura. Los bafles son una caja rectangular recubierta por una tela negra.

Esperaremos hasta que vengan a buscarme.

En una mesa delgada hay varios retratos en marcos de madera y de metal.

Entre varias fotografías en color, se destaca una fotografía en blanco y negro en un portarretrato de plata. Es la más grande.

En la fotografía está el señor de bigotes al volante de una motocicleta. Detrás suyo un chico de nuestra edad, y otro más pequeño, casi un bebé, asomando entre el chico y el señor de bigotes.

-¿Este chico sos vos?

-No. Yo soy el bebé, el que está entre los dos.

-¿Y este chico?

-Es mi hermano mayor. Se cayó de la moto cuando íbamos de paseo, y se murió.

Con sus manos regordetas toma el portarretrato de plata. Lo levanta hasta la altura de sus ojos, encorvándose levemente.

Tiene el cuerpo demasiado grande y demasiado torpe para su edad. Cuando corría, parecía que cargaba una bolsa de papas.

Casi no jugaba con nosotros en los recreos. Vi el reflejo de la foto sobre los vidrios gruesos de sus anteojos cuadrados, de marco negro.

Luego apoyó el portarretrato sobre la mesa, pero su mano se olvidaba de soltarlo.

-No teníamos nombres.

-Sí, teníamos. Vos no te querés acordar.

EL ENTRERRIANO

Ariel Bermani

Ariel Bermani nació en Lomas de Zamora, Provincia de Buenos Aires, en 1967. Es narrador y poeta. Algunos de sus cuentos y poemas fueron publicados en las revistas V de Vian, Letralia y El interpretador. Participó de las antologías de cuento Buenos Aires No Duerme, editada por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en 1997 y La selección argentina (Tusquets, 2000). Obtuvo, por su nouvelle inédita Mercado, la Segunda Mención Honorífica en el Concurso de Novela Corta "Julio Cortázar", organizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en 2004. Leer y escribir recibió la Segunda Mención en el Premio Clarín de Novela 2003. Su última novela publicada es Veneno.

I

Cada vez que tengo ante mis ojos y mis cubiertos un plato de arroz me acuerdo de mi amigo entrerriano, Silvito Montañana. Era alto, muy flaco, lampiño. Se cortaba el pelo él mismo, con una de esas tijeritas japonesas que te venden en el tren. Vivimos juntos durante dos años, en un departamento húmedo y roñoso, en Caballito. No sé bien cómo lo conocí. Creo que yo estaba en ese departamento, en alguna de mis noches insomnes, escribiendo una interminable novela sobre Laura Ingalls y su familia y entonces tocaron el timbre. El portero eléctrico funcionaba mal, había que bajar sin saber exactamente para recibir a quién. La mayor parte de las veces uno se encontraba con un afilador de cuchillos, con unas señoras que predicaban el fin del mundo o con un señor que pretendía ser atendido por el dentista.

En el episodio que cuento, del otro lado de la puerta de calle, apoyado en la pared, estaba Silvito Montañana. Venía con otro, Andrés Budani, un amigo que a veces aparecía por casa y se quedaba dos o tres días y después se borraba durante meses. Traían una botella de *Marcella*.

A las dos horas nos habíamos terminado esa botella y algunas

otras -algunas *Quilmes*, para alivio del narrador de este cuentito. Qué cosa fea la *Marcella*-. A decir verdad, fue Montañana el encargado de liquidar la mayor parte del improvisado banquete, que incluía arroz, como el lector podrá imaginar. En esa época yo era indigente, pobrísimo, y el arroz constituía no sólo la base de mi alimentación sino mi alimentación completa. Y Montañana estaba por debajo de todo límite de miseria.

Si mi memoria no me traiciona seguimos así hasta la mañana. Entonces yo me fui a trabajar y ellos se quedaron. Montañana, haciendo castillos con mis fósforos. Budani, durmiendo con zapatillas y todo sobre mi cama. Cuando volví, esa noche, Budani no estaba pero me había dejado a su amigo, que seguía con los fósforos, boca abajo en el piso, escuchando a todo volumen *El lado oscuro de la luna*, de Pink Floyd. Después supe que se trataba de su disco favorito. No me sorprendió que todavía estuviera en casa, o que continuara jugando con los fósforos, me sorprendió la música, Pink Floyd. Nunca había escuchado a esa banda.

Esto es lo que vi al entrar: la olla con la comida de la noche anterior, sin tapa, con restos de arroz pegado en el fondo, un tenedor en el piso, una botella de cerveza a medio vaciar, varios de mis cassettes, el grabador, papeles, libros abiertos contra el piso -para no perder la página- y muchísimos detalles que ni recuerdo. Silvito Montañana había ordenado el espacio de tal manera que podía cubrir todas sus necesidades sin moverse. *Que tipo desordenado*, fue lo primero que pensé. *A éste ya no lo saco ni a palos de acá*, fue lo segundo.

Me saludó levantando apenas la cabeza y volvió a concentrarse en lo suyo. Después empezaron a pasar los días y los meses. En algún momento trajo un bolso con ropa y montones de bolsitas cargadas de papeles y cosas que juntaba de la calle. Bueno, así fue. Se ve que le gustó la casa.

II

Por algunos años -¿tres?, ¿cuatro?- estuve trabajando en mi novela sobre Laura Ingalls. Se trataba de un proyecto ambicioso que prefiero no recordar. Luego de tantas noches sin dormir, rescaté apenas ocho páginas de un capítulo que se convirtió en cuento, todo lo demás se mezcló con la basura, incluso mi pasión



por Laura fue apagándose hasta ser reemplazada por mujeres más reales, más adultas, mujeres que se pueden acariciar. Pero no quiero desviar la atención de los lectores: no es un relato sobre mujeres. En la época que Montañana apareció por casa, con sus bolsitas y todo lo demás, yo estaba tan enfrascado en mi novela que prácticamente no podía hablar de otra cosa. Y él, ahora que lo pienso, no era de hablar mucho. Podíamos pasar un día entero encerrados en el depto, cada cual en la suya. Él, acostado en el piso, o jugando con mis soldaditos, no decía nada. Horas pasaban sin que Montañana abriera la boca. También, es justo que lo mencione, a veces le daba por contar cosas de su tierra natal y comenzaban a enlazarse las historias: las tardécitas en Concepción del Uruguay, Agrario Rocamora, Alejo Carbonell, las bochas, las épocas en la JUP, el Corcho, algunas mujercitas. Había una que volvía en cada borrachera. Empezaba a insinuarse luego del segundo vaso de cerveza -o en el primero de ginebra- y ya en el quinto -o en la tercera ginebra-, el pelo de la entrerriana se enredaba en los dedos de mi amigo, que sentía la boca seca. Tomaba más, para calmar la sed. Entonces se le humedecían los ojos.

III

Cuando íbamos por ahí lo veía agacharse y revisar en cuanto montón de bolsas o paquetes o maderas hubiera. Los volquetes lo hacían delirar de felicidad.

Al llegar a casa, cada noche, yo sabía que me encontraría con una nueva silla de tres patas o con el motor quemado de una heladera o con cualquier otra cosa. No exagero. Hubo, durante meses, unos cuantos aparatos de teléfono -viejos, rotos, feísimos-, amontonados abajo de su cama. Siempre dijo que estaba dispuesto a dejarlos como nuevos.

Me acuerdo de su ropa secándose en una soga que iba, por afuera del edificio, desde la ventana de la cocina hasta la ventana del baño. Cuando uno se asomaba veía medias, calzoncillos o remeras, caídos sobre los techos vecinos.

Me acuerdo de sus pantalones amontonados abajo de la cama. De sus botellas de *Marcella*. De nuestras charlas en la madrugada. De sus bolsas cargadas con recortes, revistas viejas encontradas en la calle, libros que jamás terminaba de leer -

nunca lo vi terminar un libro-.

IV

Después consiguió trabajo y mujer y se volvió más sociable. Se levantaba a las cinco de la mañana, tomaba dos mates bien calientes y enfilaba caminando despacito hasta el laburo. Ahí, junto con un numeroso grupo, apilaba cajas vacías en un enorme galpón. Eso era todo. Pero había que ponerlas en orden, evitar que se rompan y estar atentos para que el jefe no descubra cajitas olvidadas entre las cajas: me refiero a las cajitas de vino. Volvía a la hora de almorzar, ya borracho. O no volvía hasta la noche, o hasta el día siguiente. O podía caer por el depto acompañado de sus compañeros -también borrachos-, capataz incluido, entonces abrían una nueva botella de *Marcella* y alguien preparaba un poco de nuestro arroz *Moneditas*. Hubo noches en que no tuve dónde dormir. Al entrar veía los cuerpos tendidos -de espaldas, boca abajo, de costado- en toda la casa: mis libros eran almohadas, mis camisas eran sábanas. Montañana ocupaba su cama, junto con otros dos, y en la mía, unos cuantos tipos apretados disfrutaban del dulce sueño. Además se amontonaban en el parquet, en la cocina, en el baño. Así, una madrugada, descubrí en la cama de Montañana, en los brazos de Montañana, a una mujer. Los demás descansaban tirados por ahí, afuera de la pieza. Habían tenido la delicadeza de dejarlos solos.

V

La mujer, Claudia, en poco tiempo se instaló con nosotros. Era calladita, por suerte. Y también muy limpia. Montañana se vestía de otra manera, se cepillaba los dientes, se sacaba las zapatillas antes de meterse en la cama. Incluso, lo juro, una vez lo vi sacar las sábanas para llevarlas al lavadero. Las mujeres te cambian.

Funcionábamos bien, los tres. Ella o yo nos ocupábamos de hacer la comida -llegamos a comer carne dos veces por semana-; a él le tocaba lavar los platos. Ella barría, limpiaba, yo leía, él escuchaba Pink Floyd.

Meses después alquilaron un departamento en Almagro. Los

ayudé en la mudanza. Cenamos juntos, y después, a la madrugada, me volví a casa caminando. Sabía que no volveríamos a vernos.

Quisiera que Montañana estuviera acá, esta noche, tomándose unos vinos conmigo, en silencio, hablando de Concepción del Uruguay, del Corcho, de Carbonell, o de la chica que le humedecía los ojos, que lo ponía violeta de tristeza.

Alguien, otro amigo perdido, solía decir que es bueno trabajar mucho durante todo el día, para volver cansado y no pensar.

Hoy trabajé mucho, estoy cansado, pero no puedo dejar de pensar. Nunca dejo de pensar.



Traducción

Leonardo Sciascia
Tres poetas
irlandesas



«Escribir es tan imprevisible como vivir»

14 preguntas a
Leonardo Sciascia

*Entrevista de Claude Ambroise
Traducción de Esteban Nicotra*

Ambroise : *Ex abrupto, diré que entre los diversos acercamientos posibles a tus libros (Sicilia, la crónica, la política...) el más convincente me parece tu voluntad de hacer de la muerte una experiencia factible de ser narrada.*

Sciascia : Manzoni cuenta de aquel juez que, una vez escuchadas las partes contendientes, dio la razón a una y a la otra; y después también a su hijo, que había objetado que no se podía dar la razón a ambas. Recordando esta anécdota, quiero decir que todas las interpretaciones con respecto a las cosas que he escrito –cuando parten de una cierta lúcida pasión– se me presentan como muy sugestivas y terminan por convencerme. En todo esto, tengo que admitirlo, hay un poco de pereza, o algo similar. Estoy hablando, se entiende, de los libros en los que narro algo. Libros que, una vez publicados, ya no me interesan. Y es legítimo, y perfectamente comprensible, que lo ya hecho, para quien quiere continuar haciendo, pierda su interés. Pero en mi caso, lo confieso, existe el miedo de que al volver a reflexionar sobre lo mismo, surja la necesidad de rehacer. Por temperamento estaría llevado a pasarme toda la vida sobre un sólo libro, rescribiéndolo, pero sin estar seguro de que lo mejoraría, temiendo incluso empeorarlo, me libero de él en pocos meses, buscando siempre la máxima concisión. En cuanto a lo que en un libro quise decir, estoy seguro, totalmente seguro, de la «moral de la fábula», pero no del mismo modo seguro sobre el pormenor, lo particular. Si por azar abro

uno de mis libros y leo alguna página, caigo en la condición de cualquier otro lector: la leo con el estado de ánimo, las impresiones y los pensamientos de ese momento, no de cuando la he escrito. Para relacionarla con el momento en que la he escrito, necesitaría una especie de diario al margen, con el fin de brindarme la memoria del estado de ánimo, de las impresiones, de los pensamientos de aquel entonces. Una vez establecida esta premisa, si la tuya además de una constatación es una pregunta, respondo que sí, quisiera narrar el morir, la muerte como experiencia. Argumento que ha tentado –incomparablemente– Tolstoy. Me limito, por lo tanto, a tener con respecto a la muerte, a mi muerte, una última, suprema curiosidad intelectual. Lo cual convierte a este pensamiento dominante de la muerte (más que un pensamiento, decía Savinio, la muerte es el pensamiento mismo) en menos duro, menos obsesivo, como a toda espera a la que acompaña un sentimiento de curiosidad.

Ambroise: *Practicás constantemente la reescritura, la parodia, el arte de la cita verdadera o falsa. ¿Qué sentido das a este tipo de procedimiento que implica una relación particular con el propio texto, ajeno y, sin embargo, tuyo al mismo tiempo, quizás tuyo en su no serlo?*

Sciascia: Ya no se puede escribir, se rescribe. Y en este obrar –más o menos consciente– se va desde un rescribir que aspira a la escritura (Borges), a un descuidado y a veces innoble rescribir. Del rescribir yo he hecho, por así decir, mi poética. Un consciente, sincero, no descuidado y ciertamente no innoble rescribir. Estoy conforme.

Ambroise: *¿Podrías describir la cámara de diputados cuando eras diputado y el aula cuando eras maestro en Racalmuto?*

Sciascia: Las aulas escolares, heladas en invierno e hirviendo apenas comenzaba la primavera; confortables aulas, «trasatlántico», oficinas y corredores de la cámara de diputados. La sala del Parlamento, la he descripto en un cuento, escrito veinte años antes de que entrara allí como diputado: bastaba que desde el hemiciclo subiera a la tribuna, para encontrarla

como anteriormente la había descrito. Desde los bancos, cómo decir, parecía más familiar, menos extraña. Y también de las aulas escolares he hecho descripciones; en algunas, que he conocido como alumno y como maestro, cubrían las paredes manchas de salitre, gélidas ráfagas venían de puertas y ventanas, efluvios amoniacaes dominaban los corredores. Hoy no se pueden comparar con las del Parlamento, pero sin duda están un poco mejor que antes.

Ambroise: *En tus relatos se tiene siempre la impresión que la verdad se confunde con la noción de autor: ¿quién es el autor del delito? ¿Quién es el autor del texto (la carta anónima, por ejemplo)? Un mundo sin autor es un mundo sin verdad. En este sentido Pirandello es un escritor ateo, vos no.*

Sciascia: De acuerdo. Pero tengo mis dudas sobre el ateísmo de Pirandello, y no las voy a exponer porque se pueden encontrar rastros también en algunas de estas páginas.

Ambroise : *Te has siempre declarado contra una lectura ideologizada de Pirandello porque pensabas ubicarlo en una literatura de tipo realista, en Sicilia. Pero ¿no lo convertís en el ideólogo de Sicilia? De allí parte la relación especial que tenés con su obra.*

Sciascia : No una ideología, más bien diría lo «demasiado humano» de Sicilia. Lo humano en su forma más exasperada, extrema, irracional incluso, lo humano al límite de lo soportable. Para decirlo con una expresión de Américo Castro: lo humano que ha alcanzado el punto del «vivir desviviendo»: que es lo que les sucede a los personajes de Pirandello. El punto, en suma, más cercano a la muerte, pero en el que se concentra todo el sentido, trágico si se quiere, de la vida. Para mí, Pirandello es la Sicilia como la he conocido, como la conozco. Entre sus páginas y la realidad en la que he nacido y crecido no hay diferencia. La obra de Pirandello es para mí memoria: de hechos acaecidos, de personas conocidas, de revelaciones, angustias y terrores vividos.

Ambroise: *Si ha surgido una lectura ideológica de la obra de*

La Pecera

Pirandello (Tilgher, etc.), algún motivo debe haber habido. Y ¿no tenés la impresión que justamente la posibilidad de leer Pirandello entre Nietzsche y Heidegger, el hecho que objetivamente él diese la forma a la crisis europea, que su obra fuera parte de esa crisis, te haya salvado del impasse del realismo, te haya protegido de la línea italiana del zdanovismo, inconscientemente, de un modo subliminal?

Sciascia: Sin duda la lectura de Pirandello en clave ideológica ha sido «una astucia de la Providencia». Para Pirandello la ideología, la filosofía, ha sido –como dice Debenedetti– un material aislante que le ha permitido manipular el fuego de su núcleo poético. Y como material aislante le ha servido también a la crítica, y a los lectores, consecuentemente para el éxito, para la fama. Pero no todos, todavía visualizan ese fuego y pocos se queman.

En cuanto al zdanovismo, al compromiso (¿sabías que «nguaggiu» en dialecto siciliano significa matrimonio?), creo que en el orden de los hechos concretos me ha salvado el retorno de André Gide de la U.R.S.S. Pero, fundamentalmente, existía en mí la aversión al rebaño, el espíritu de contradicción, el miedo al ridículo, la ironía y la auto-ironía. Pero también les debo muchísimo, en este sentido, a Montaigne y Pirandello.

Ambroise : *¿Podés hablarme de Dostoievsky?*

Sciascia: Grandísimo escritor, pero no lo amo. Por más pequeño o grande que sea, un escritor debe ser sectario. Quien ama a Tolstoy no puede amar a Dostoievsky, quien ama a Stendhal no puede amar a Proust, quien ama a Dante no puede amar a Petrarca. Eugenio D'Ors decía: si La Fontaine es poeta, Hugo no lo es; y viceversa. No llego a tanto: La Fontaine es poeta, y Hugo también es poeta (por desgracia, decía Gide, el más grande de los poetas franceses), pero no puedo amarlos del mismo modo, por desgracia amo a Hugo.

Ambroise: *Quizás para vos cuentan sólo dos sucesos, la Pasión de Cristo y la Revolución francesa. El primero porque se repite siempre, pero inútilmente dado que no hay redención, el segundo porque es irrepetible. Y quizás tu obra es una meditación sobre estos dos episodios de la Historia.*

Sciascia: Sí, tal vez. Debo pensarlo. Pero creo que todo lo que para un hombre cuenta, todo lo que lo ha hecho como es, sucede en los primeros diez años de su vida, por lo tanto cuentan hechos más pequeños, personas de menor trascendencia, tal vez olvidadas.

Ambroise: *¿Cuándo elaborás un relato pensás primero en el delito y después organizas los otros datos en función del delito; o más bien el delito surge de pronto en un determinado punto de la narración?*

Sciascia: Creo que se me ocurre primero pensar en las condiciones a partir de las cuales se producirá el delito, en las condiciones que contienen previamente el delito. Creo, digo, no estoy totalmente seguro. O, mejor, en el caso de *Todo Modo* ha ocurrido sin duda así.

Ambroise: *En tus libros hay delincuentes, jueces, policías, curas; también representantes de otras categorías, es decir (docentes, médicos, etc.), pero en los primeros son en los que el lector piensa inmediatamente. Para nosotros, lectores, son personajes y también para vos, porque sos el autor de la novela. Pero, en la vida, sin duda habrás encontrado delincuentes, jueces, policías, curas verdaderos. ¿Podés intentar hacer ahora el retrato de alguno de ellos, un retrato verdadero; incluso una escena banal, un sentimiento, una sensación que hayas probado en un momento preciso con respecto a un determinado juez, o un delincuente, o cura o policía?*

Sciascia: *En mi vida me he encontrado con tres personas verdaderamente innobles, de espantosa, desesperante bajeza. Dos los he conocido personalmente, el otro no lo he visto jamás. Tienen en común la página escrita y aquella pasión que, en estado embrionario, Flaubert descubre y describe en aquella carta a Louise Colet en la que habla de ese Thompson que escribió su nombre en la columna de Pompeyo. Carta que considero un anticipo de un síndrome que se está desarrollando en nuestro tiempo: el «síndrome Thompson». Savinio, aunque no lo nombra así, lo ha señalado en la voz «literatura» de su*

Nueva Enciclopedia. *Es una pasión que en general actúa de un modo leve y tal vez con efectos cómicos; pero en algunos puede alcanzar la infamia. Como en el caso de los tres que yo me he enfrentado. Pero dejemos esto de lado.*

Una vez vino a verme Pietro De Donato, el italo-estadounidense autor de Cristo entre los albañiles. Lo había enviado una revista estadounidense para entrevistar a un mafioso sículo-estadounidense que había sido arrestado en Italia. Estaba entusiasmado, había encontrado en él el soplo de la inteligencia. Me narraba el encuentro, y cada tanto se interrumpía para exclamar: «¡La inteligencia! ¡Qué cosa es la inteligencia!». Justamente, he tenido la fortuna de conocer muchas personas inteligentes, algunas de una bondad extraordinaria, otras de una fría y sutil maldad. Naturalmente, las destinadas al infierno me han interesado más que las destinadas al paraíso, y me han interesado poquísimas las destinadas al purgatorio.

Pero no he respondido, salvo transversalmente, a tu pregunta. Quiero, sin embargo, recordar a Pietro De Donato, que había sido comunista pero, decía, sinceramente, crudamente, que apenas había ganado los primeros cien mil dólares, por más que se esforzara, no había logrado más serlo (usaba más duras y fisiológicas expresiones). Nadie que yo haya conocido ha sido capaz –en la misma situación– de hacer una confesión similar, salvo para sí mismo, y quizás tampoco.

Ambroise: Tus investigaciones históricas pueden parecer una anticipación de las micro-historias de estos últimos años (Carlo Ginzburg, Nathalie Zemon Davis...). Sin embargo me parecen distintas por dos motivos. Primero: el fait divers del pasado te interesa porque trata de una problemática (moral, política) que es todavía la nuestra, no por el episodio en sí; segundo: menos que la investigación histórica te interesa la escritura, tu relación con el documento es fundamentalmente una elaboración escritural: como escrito lo considerarás y como escrito lo tratarás.

Sciascia: Todo está ligado, según yo, el problema de la justicia, el cuál implica el de la libertad, de la dignidad humana, del respeto entre hombre y hombre. Un problema que se eleva en la escritura, que en la escritura encuentra tormento o redención. Diría que el documento me fascina –escritura del dolor– en cuanto entidad en la escritura, en mi escritura, redimible.

Ambroise : *Decís de Di Blasi (El Archivo de Egipto): «con disgusto a menudo se sorprendía pensando a través de imágenes». ¿Y vos? Hay en tus libros imágenes recurrentes. ¿Creés efectivamente que pensás a través de ciertas imágenes? Por ejemplo, la serie trama, urdimbre, etc., o bien imágenes ligadas a la caza. Tengo otras en mi fichero... Algunas veces se tiene la impresión que sea una palabra, una expresión la que pone en movimiento la fantasía y el intelecto. Pienso en la expresión «Teatro de la memoria»; y recuerdo bien, también El contexto que parte de una palabra, de la palabra «contexto». Pero quizás todos los títulos de tus libros son, en este sentido, el indicio de algo que se ha movido dentro de vos por mérito de uno o más vocablos.*

Sciascia: Sí, la palabra, la sola palabra que sugiere, sugestiona, se abre como un abanico, despliega imágenes. Mientras más envejezco, más atención presto a la palabra, a las palabras. Pero siempre con el miedo de atravesar ese confín, establecido por Pirandello en la literatura italiana, entre «escritores de cosas» y «escritores de palabras». Un miedo, creo, para mí saludable. Aceptaría por lo tanto la etiqueta de escritor de palabras, en el sentido de que una palabra puede «actuar» en mí como elemento desencadenante de imaginación y razón; pero me deprimiría sentir que me llaman, en el sentido pirandelliano, escritor de palabras.

Ambroise: Una impresión constante que tengo es que tus textos están compuestos, cómo decir, directamente con palabras. Parecés el artesano de arte musiva que selecciona y dispone sus trocitos de piedra ya recortados, quizás algún cortecito le das para que funcione mejor, pero a las palabras no las formás, las combinás, y en esa combinación adquieren sentido. Esto me parece que es así también a nivel de las frases, de los párrafos, de la estructura del relato. Veo la confirmación de lo que digo en el hecho de que escribís directamente en la máquina, en el teclado ya están las letras, no tenés que conformarlas con la lapicera, tenés sólo que combinarlas con los dedos.

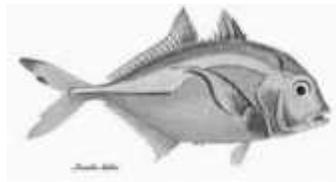
Sciascia: En el Vittoriale, lo que me ha parecido más verdadero,

La Pecera

entre tantas cosas falsas y a nivel de prendería, ha sido la disposición de los diccionarios, tantos: disposición cómoda, que permitía la máxima economía de gestos para el que se sentaba en el escritorio. Pero lo que D'Annunzio buscaba en el diccionario era, para decirlo con su lenguaje, la palabra alada y leve. Yo busco la piedrecilla, y en lo posible la que es necesario limar y frotar para que dé algún color.

Ambroise: *Para mí comprender lo que has logrado hacer quiere decir preguntarse cómo, al mismo tiempo, tus libros son novelas de la escritura (la mayor parte de tus personajes tienen algo que ver con la escritura) y narración de hechos que, aún cuando sean inventados, llevan al lector a la actualidad, a la historia, a la muerte... es decir, a la experiencia de la realidad. ¿Podés ayudarme a entender? Negás el mismo tiempo al neorrealismo y al formalismo tipo nouveau roman, y por el mismo motivo exaltás la línea Manzoni-De Roberto-Pirandello-Savinio-Brancati, es decir de doble conciencia: de la escritura y de la realidad.*

Sciascia: No creo que una respuesta mía a esta pregunta te ayude a entender, quizás complicaría, confundiría, te llevaría a no comprender más lo que en cambio has comprendido perfectamente y que me ayuda a entenderme, cuando me vienen deseos de entenderme (cosa que sucede esporádicamente, y cuando más dudo me sucede). Tomo lo mejor –lo que me parece lo mejor para mí– donde lo encuentre o me parece encontrarlo. Y, por ejemplo, no amo a los que como Mallarmé, «agregan oscuridad»; aunque de tantas oscuridades me he nutrido. Escribir es tan imprevisible como vivir.



Poetas irlandesas

*Selección y versiones
de Fernando Scelzo*

Paula Meehan

El modelo

Poco me queda de ella,
una máquina de coser, una alianza de compromiso,
unas cuantas fotos, la picadura de su mano
sobre mi cara en una de nuestras guerras

cuando nos habíamos resentido y apartado.
Según algunos es el destino de la hija mayor.
Desearía ahora que hubiera durado hasta que
yo fuese adulta. Podríamos haber tenido un nuevo
comienzo

como mujeres sin etiquetas como *madre, esposa,*
hermana, hija, a ver qué suerte corríamos de ahí en más.
A los cuarenta y dos se fue dios sabe dónde.
Nunca he vuelto a visitar su tumba.

*

Primero refregaba el piso con jabón *Sunlight*.
hasta donde alcanzaban sus brazos. Cuando sus rodillas
no daban más, frenaba y tomaba un té, después volvía a
empezar
por la puerta con agua de lavanda. El olor
se filtraba por el departamento hasta alcanzarnos,
sus crías ahuyentadas a la pieza.

Y mientras enceraba y pulía el piso

¿habrá visto su propia cara esclarecerse?
¿habrá capturado un tenue destello de su propio ser?
¿le habrá dicho su espejo lo que el mío me dice?

La veo encogerse de hombros y seguir
sabiendo que la historia la ha puesto de rodillas.

Nos dejaba entrar y patinar
en medias. Crecíamos solemnes como planetas
en una intrincada órbita a su alrededor.

*

Se inclina sobre ropa púrpura,
los hijos más chicos ya hace rato están en la cama.
Últimos días de verano. Con frío como para un fuego,
trabaja con una luz moribunda
para rehacerme un viejo vestido.
Mañana es el primer día de vuelta al colegio.

*

'Pura lana de cordero. Le quedan muchos usos todavía.
Sabés, yo lo usé cuando salí con tu papá.
Supuestamente me quedaba en lo de una amiga,
tu abuelo nos agarró en la esquina.
Me arrastró del pelo – entonces tan largo como el tuyo –
frente a toda la cuadra.
Llamó a tu papá todos los nombres bajo el sol,
pendejo, sinvergüenza; no necesito decirte
cómo me llamó a mí. Me hundió la cabeza
bajo la canilla de la pileta, tomó un cepillo
y un jabón de lavar y con agua helada me fregó
cada rastro de lápiz labial y polvo facial.
Cristo, que era un verdadero tirano, tu abuelo.
Será sobre mi cuerpo muerto que alguien toque un pelo de
tu cabeza'.

Debe haberse quedado despierta la mitad de la noche
para terminarme el vestido. Lo encontré aireándose al
fuego,
tres cuadernos nuevos en la mesa y un plumín
brillante de bronce, San Cristóbal amarrado a un hilo de
plata,

como si me embarcara a un peligroso viaje
por mundos sin descubrir. Usé ese vestido
con poca gracia. Para mí decía pobreza,
un estigma de segunda mano. Crecí lo necesario

para darlo en Navidad. Comprendía
el mundo externo a nuestro departamento palmo a palmo
cada día después del colegio, y unía cada sorprendente
calle a cada manzana a cada barrio. Miraba
el río Liffey batiéndose hacia el mar
y el ir y venir de los barcos,
segura de que un día me llevaría
a Zanzibar, Bombay, y la tierra de los Etíopes.

*

Hay una foto suya tomada en el Phoenix Park
sola en un banco rodeada de rosas
como si hubiera nacido para jardines.
Mira fijamente como si fuera inconsciente
que una mano humana sostuviera la cámara, envuelta
completamente en su propia sombra, el mundo más allá de
ella
hecho ya un sueño, ya perdido. Tiene
ocho meses de embarazo. Su última vez.

*

Sus agujas de acero chocan y hacen chispas,
un carbón descansando como único otro sonido
o su esporádico murmullo
en alguna parte difícil del diseño.
Prefiere los tonos apropiados:
Verde musgo, mostaza, beige.

Soñé una bata de un color
tan puro que se convirtió en palabra.

A veces he tenido que arrodillarme
ante ella una hora a la luz del fuego,
una madeja entre mis brazos estirados,
mientras enrollaba la lana en ovillos.
Si yo nadaba como un barrilete muy alto
entre las sombras del cielo raso
o volaba como un pez en los estanques
de luz pulsante, ella tiraba firmemente
de la tanza, y me aterrizaba en sus rodillas.

Con lenguas de fuego en sus ojos oscuros,
ella decía, 'Uno de estos días tengo que
enseñarte a seguir un modelo.

Paula Meehan nació en 1955 y fue educada en dos distritos famosos de la clase obrera de Dublín, se graduó en la universidad de la trinidad y en la universidad del este de Washington. Ha conducido talleres en muchas comunidades de la ciudad, en prisiones y universidades. Entre los premios que ella ha ganado están el Martin Toonder (1995), Butler Literary Award (1998) y el Denis Devlin (2002). Continúa viviendo en Dublín

Mary O'Malley

Hormonas

No diferenciaría una hormona
de un agujero en la cabeza,
si me cruzara con una
en la calle, digamos
o si súbitamente se sentara
a mi lado en la cama.

La única pista que tengo
es que se parecen mucho a los nervios.
Al menos sirven el mismo propósito –
la equitativa distribución de miseria
o peor.

Me sería útil
tener un grupo de fotos para señalar
cuando destrozo el anteúltimo plato de porcelana
o enloquezco al gato con el atizador,
cuando digo
'Son mis hormonas, me obligaron a hacerlo,
me agarraron otra vez'
y él dice '¿Qué hormonas?'

'Esa', diría, la de la cara
como un joven Belcebú,
esa me hizo hacerlo,
tirarle el atizador al pobre Smooky.

Ves aquella con orejas puntiagudas
y malvados ojitos centellantes,
me hizo guiñarle el ojo al baterista
esa noche en el pub'.

así también,
si alguna vez viera una hormona
podría agarrarla de su raquíptico cuello
y estrujarla.

La forma del decir

Lo llaman Pronunciación Estándar
como si fuera un regalo obtenido ¹
a fuerza de primogenitura.



Quizás así fue. Viejas palabras doradas
entonadas como violines de concierto,
entonadas para hablar con Dios.

Después de las guerras del Francés y del Latín
saboreé las semillas de amapola de Donne
aunque pensaba que esta graciosa lengua extranjera
servía sólo para los hombres,
adecuada a los gustos de Coleridge
pero me daba sueños desagradables.

Dicen que no podemos hablarla
y tienen razón.

Era dura y escurridiza como cantos rodados
llena de acorraladas consonantes
y agotadas vocales, todo dicho
con los labios tensos,
sin pena, ni dulces canciones de cuna
hasta que la tomamos del cuello y la sacudimos.

La esquilamos, alisamos, desollamos
y finalmente la tejimos
en algo propio,
adecuado para insultos y bendiciones
para palabras dulces y de rencor
y para el sonido de los corazones rasgados
y para el sonido de los corazones desgarrados

María O'Malley nació en Connemara en 1954. Ha escrito para la radio y la televisión y es locutora.. Es un miembro del Poetry Council for Ireland. Ella enseña en el MA in Writing at the National University of Ireland, Galway.

La P ecer a

Eavan Boland

The Pomegranate – La granada

La única leyenda que alguna vez amé
es la historia de una hija perdida en el infierno.
Y ahí hallada y rescatada.
Amor y chantaje son su esencia.
Ceres y Perséfone los nombres.
Y lo mejor de la leyenda es que
puedo entrar en ella en cualquier parte. Y lo he hecho.
Como una niña en el exilio en
una ciudad de neblinas y extrañas consonantes,
la leo por primera vez y por primera vez
soy una niña exiliada en el crujiente crepúsculo del
bajomundo, las estrellas destrozadas. Más tarde
escapé en un crepúsculo de verano
buscando hacia mi hija a la hora de la cama.
Cuando corrió hacia mí yo estaba lista
para hacer cualquier pacto para quedármela.
De regreso pasamos por los almendros.
Y avispas y budleias con aroma a miel.
Pero yo era Ceres entonces y sabía
que el invierno me aguardaba en cada hoja
en cada árbol del camino.
Era inevitable para cada uno que pasábamos.
Y para mí. Es invierno
y las estrellas se esconden.
Subo las escaleras y me detengo donde puedo ver
a mi hija dormida junto a sus revistas
Su lata de Coca-Cola, su plato de fruta aún entera.
¡La granada! ¿Cómo pude olvidarla?
Podría haber venido a casa y a salvo
y haber terminado la historia y toda
nuestra angustiante búsqueda pero extendió
una mano y sacó una granada.
Extendió su mano y arrancó
Los sonidos de manzana en francés y

El sonido de la piedra² y la prueba que
incluso en el lugar de la muerte,
en el corazón de la leyenda, y en medio de
rocas llenas de lágrimas sin derramar
listas para ser diamantes en el tiempo
en que se cuenta la historia, una niña puede
estar hambrienta. Podría advertirle. Todavía hay una
oportunidad.
La lluvia está helada. El camino adornado por piedras.
Los barrios tienen autos y televisión por cable.
Las estrellas, tras un velo, están por encima de la tierra.
Es otro mundo. ¿Pero qué más
puede darle una madre a su hija sino
esas hermosas fisuras del tiempo?
Si aplazo el dolor disminuirá el obsequio.
La leyenda será mía tanto como de ella.
Entrará en ella. Como yo.
Despertará. Sostendrá en sus manos
la piel ruborizada, frágil como el papel.
Y a sus labios. Yo no le diré nada.

Poesía irlandesa

para Michael Harnett

Siempre supimos que no había ningún Orfeo en Irlanda.
Ninguna música acumulada en las puertas del infierno.
Ningún dios para hacerla.
Ninguna bestia salvaje para llorar y calmarse con ella.

Pero recuerdo una tarde cuando el cielo
estaba negro-infierno a las cuatro,
cuando el hielo había alcanzado cada parte de la ciudad
y nos sentamos a hablar –
el aire haciendo coronas sobre nuestras tazas de té.

Y vos empezaste a hablar de nuestros propios dioses.
Nuestro descorazonado panteón.

La P e c e r a

Ni una luz ática para ellos, ni Herodoto
sino fina lluvia y pequeños tiburones y el sustituto
de los agudos acantilados
en los que pasaban los inviernos.

Y la negrura total de la noche Atlántica:
sonaba como el sonido
de las alas de un ave en un lenguaje perdido.

Hiciste ese sonido por mí.
Lo hiciste otra vez.
Hasta que pude ver su vuelo: súbitamente

los ágiles y plateados ríos del sudoeste
yacen en silencio
y los salvajes acres que nadie podía predecir
estaban aquietados, aplacados, y en silencio y

escuchándote, como yo. Como si hubiera música, como si
hubiera paz.

Eavan Boland nació en Dublín, Irlanda, en 1944, y fue educada en Londres, Nueva York, y Dublín. Ella ha enseñado en Trinity College, University College, y Bowdoin College, y es miembro del International Writing Program at the University of Iowa. Algunos de sus muchos libros de poesía publicados son Against Love Poems (W.W. Norton & Co., 2001), The Lost Land (1998), An Origin Like Water: Collected Poems 1967-1987 (1996), In a Time of Violence (1994), Outside History: Selected Poems 1980-1990 (1990), The Journey and Other Poems (1986), Night Feed (1982), and In Her Own Image (1980). Escribe para el Irish Times, y es profesora en Stanford University.

¹ Juego de palabras entre «Received Pronunciation», nombre de la pronunciación británica estándar, y su sentido (y traducción) literal de «pronunciación recibida». Alude a la dominación lingüística de Irlanda (el inglés por el gaélico), pero al mismo tiempo a las diferencias de pronunciación entre un país y otro.

² Juego de palabras: la pronunciación de pomegranate – granada, en inglés – es similar a la de pomme (manzana, en francés) más la de granite (granito, en inglés).



Luis Muñoz
El otro
lado

Luis Muñoz

*Entrevista de Gabriela Genovese
para La Pecera*

LUIS MUÑOZ (España, Granada, 1966) no es sólo uno de los poetas más significativos de su generación, sino que representa una de las referencias de la nueva poesía española. Autor de los libros de poemas Septiembre (1991), Manzanas amarillas (1995), El apetito (1998) y Correspondencias (2001), por el que obtuvo el premio Generación del 27 y el premio Ojo Crítico. Ha publicado la traducción de El cuaderno del viejo de Giuseppe Ungaretti y el volumen colectivo El lugar de la poesía. Su obra, variada y lúcida, le convierte en uno de los poetas más hondos y originales aparecidos en los últimos años. Limpiar pescado reúne la poesía de sus cuatro libros publicados hasta el 2005 Y su último libro de poemas fue en el 2006, Querido Silencio

¿Qué autores considerarás más importantes en tu formación? ¿A cuáles releés?

Mi formación es básicamente la de la tradición española, que está arraigada en los cancioneros tradicionales, en ese momento en que la poesía parece que está cortando por primera vez tajadas al idioma, y que resulta tan fresco, tan de encuentro reciente, y sigue con los Siglos de Oro, sobre todo con Góngora, que es alguien de una sensibilidad que hierde y que invita a hacer múltiples combinaciones sensoriales, con Bécquer, el Bécquer de lo no visible, que es el sustrato de la poesía española moderna, con Juan Ramón Jiménez, con Antonio Machado, que me parece inagotable y una especie de piedra de toque de la poesía en español, con algunos poetas del 27, como Luis Cernuda, Federico García Lorca y Rafael Alberti, que son enormemente estimulantes y que reinventan la tradición poética de una manera sólida e imaginativa, con algunos poetas del cincuenta, como José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma o Antonio Gamoneda, que es la generación referente de la cultura española actual, con algún poeta novísimo, como Pere Gimferrer, el de sus tres primeros libros, y con poetas de los ochenta, como Felipe Benítez Reyes o Luis García Montero, que son amigos míos, y que a pesar de proponer caminos muy diferentes a los que sigue mi poesía, me parecen ejemplos de rigor y coherencia.

¿Sos lector o traductor de textos en otras lenguas?

Tengo una curiosidad enorme, que cada vez es mayor, por lo que se escribe en otras lenguas y en otros ámbitos poéticos diferentes al español. Traduje un libro de uno de los poetas que más admiro, *Il taccuino del vecchio*, de Ungaretti, que es una lección maestra de depuración y de intensidad, y algunos poetas británicos de los años ochenta.

¿Cuál es, o debería ser, en tu opinión, la función de la poesía?

La poesía creo que busca, a través de ejemplos, de imágenes, de historias, de un tono determinado, dar con fragmentos de la conciencia del mundo. Tocar lo que nos define profundamente

a través de superficies verbales.

¿Qué es ser poeta hoy?

Yo me veo como alguien que está al acecho, buscando las palabras que me conduzcan a la comprensión simpática de lo que me rodea o de lo que me pasa.

¿Cuál es tu relación con el espacio urbano y con la naturaleza? ¿Esta relación se ve reflejada en tu escritura?

Creo que soy parte, como todo el mundo, de la ciudad y de la naturaleza. Es decir, no creo que se trate de mundos ajenos, yo soy ciudad y soy naturaleza, como todo el mundo, y por eso mi poesía dialoga con elementos urbanos y con elementos del mundo natural, porque me miro en ellos.

¿Cómo se resuelve en tus poemas la referencia a la realidad?

Creo que cada poema funda su relación con lo que llamamos realidad. En unos es un punto de partida que te obliga a indagar qué hay detrás de ella, porque desliza un misterio, porque deja suelta una pista, pero también puede ser un punto de llegada, la necesidad de construir un orden después de una serie de percepciones dispersas.

¿Qué significa escribir en y desde España? ¿Te sentís parte de un grupo o promoción de poetas, ya sea de la tradición o bien contemporáneos, o te considerarás una voz individual?

Yo necesito pensarme solo, sentirme solo, profundamente solo, como un perro, para poder escribir. Me estorba cualquier idea que se aparte de eso. Pero hay poetas españoles de hoy por cuyo trabajo siento un respeto profundo y poetas de la tradición española en los que bebo continuamente. Es decir, que una vez terminado el trabajo, cuando levanto la vista del papel, veo que no estoy solo, que estoy acompañado de otras soledades.

La Pecera

¿Sos lector de teoría y crítica literaria? ¿Qué lees?

Me interesan, sobre todo, los textos sobre poesía escritos por poetas, cómo el poeta se enfrenta al género fuera del género, cómo arma un edificio teórico para que su poesía viva dentro. Y también los textos de historia literaria, el intento del historiador por seguir una secuencia entretejida de sucesos, libros, revistas. A los críticos que han escrito sobre mi poesía los leo con curiosidad, que es algo de lo que nunca se sale defraudado, y en los lectores procuro encontrarme, porque soy muy lector de poesía. El mayor logro de un poema es que el lector se apropie de él, que el autor sea la funda que se deja a un lado y el poema se incorpore al lector, a su mirada, a su memoria, a su capacidad sensitiva.

¿Cómo se va forjando tu obra poética?

Creo que se va forjando en la búsqueda, en la búsqueda de claves que me ayuden a entender de qué estamos hechos. Cada libro mío tengo la sensación de que parte de cero y de que inicia una aventura. Luego es verdad que leídos todos, como ocurre el *Limpiar pescado*, la compilación de mi poesía que he publicado en 2005, resulta que uno descubre que lo que creía que era un territorio muy grande resulta ser mucho más pequeño, que en todas esas exploraciones apenas me había movido de un puñado de inquietudes íntimas.

¿Tenés preferencia por alguno de tus libros en particular? ¿Por qué?

Siempre tengo preferencia por el último poema que he escrito, porque es el último intento de escribir un poema definitivo, que aunque sé que no será definitivo vive, por un tiempo, en esa ilusión. Tengo un libro casi terminado, que saldrá en otoño de 2006, y hasta ahora es el mío que prefiero.

¿Qué poema o verso considerarás el más logrado de tu obra poética? ¿Podrías transcribirlo a continuación, y

si lo deseás, comentarlo brevemente?

Al hilo de la anterior pregunta, sería el último poema que he escrito. Se titula «Nana» y es un intento de escribir una nana contemporánea.

NANA

Venga la luna
como un vaso de leche
visto desde arriba.

Vengan los peces de tiniebla,
que uno a uno son nada.

Vengan las olas de las sábanas
a repetir el ritmo de la sangre
como si fuera el suyo.
Venga el vientre de la ballena
debajo de las sábanas
y la tienda en el monte o el iglú.
Venga una pantalla en blanco
y los cables se aflojen.

Venga el día siguiente,
que su párpado vela
unos ojos marrones.

Venga el frío que lame
como un gato su herida
y los nombres de cosas se deshilen
como tu camiseta.

Alguien dormido es como un péndulo,
como un péndulo.

H. Freire
Ioana Gruia
Roberto Retamoso
M. Loreti

Ensayos



Emoción y Poesía

T.S. Eliot,
Jaime Gil de Biedma y
José Ángel Valente

Ioana Gruia

Las palabras organizadas en poemas comparten con los recuerdos una fecunda ambivalencia y una inquietante fragilidad. Igual que los recuerdos ordenan imágenes borrosas contando con su capacidad de reconstrucción, hay palabras y poemas debajo de los que habitan mundos reconocibles, con vocación de calidez, «palabras de familia gastadas tibiamente» (Jaime Gil de Biedma). Pero a veces los recuerdos se miran a sí mismos como si fueran un repentino alumbramiento y las palabras se vuelven ensimismadas, se convierten en «cuerpos del palpar» (José Ángel Valente). La analogía con los recuerdos no es gratuita, ni meramente ornamental, sino que creo que puede explicar dos de los más transitados caminos de la poesía moderna: «ordenar» el mundo a través de las palabras, construir una verdad poética en donde la palabra cumpla con su función de portadora de sentido, y reflexionar sobre el propio lenguaje, sobre la misma corporeidad de la palabra. En cuanto a la inquietante fragilidad, quería aludir por un lado a la relación entre las palabras y la emoción como

construcción poética y por otro al trabajo de escritura o, para seguir con la analogía, de rememoración. Las palabras están en algún lugar, pero no es extraño que se resistan a su ordenación, igual que los recuerdos se niegan a veces a cobrar contornos nítidos y reconocibles. Además, como decía Auden, un poeta nunca sabe si el poema que va a escribir será el último. En este proceso tienen una especial importancia las «indisciplinadas escuadras de emoción» (T.S.Eliot), con su problemática y frágil conversión en palabras.

Ahora bien, si un recuerdo remite siempre a otro recuerdo, un poema no se puede escribir sin otros poemas. En este sentido hablamos de memoria y tradición poética. Sin embargo, y ya acabo con la analogía, la memoria y la tradición comparten una condición fundamental: son invenciones, es decir, seleccionan los recuerdos y las escrituras, y además los transforman. Cada poeta se construye así su propia tradición de manera parecida a cómo una persona transita por su galería de recuerdos.

Con T.S. Eliot, Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente estamos ante tres figuras caracterizadas por una doble faceta, de ensayistas y poetas, cuyas reflexiones no sólo pueden ahondar en la comprensión de su poesía, sino que además ofrecen las claves del establecimiento de una «tradición». Gil de Biedma y Valente se forjan así su tradición teniendo presente a Eliot que a su vez se había inventado la suya. De lo que se trata en los tres casos es también de reflexionar acerca de la propia poesía en relación a una tradición que la justifique y en la cual insertarse. En este sentido es iluminadora la cita de Jaime Gil de Biedma de la introducción a su volumen de ensayos *El pie de la letra* :

A medias disfrazado de crítico y a medias de lector, estaba en realidad utilizando la poesía de otro para discurrir sobre la poesía que estaba yo haciendo, sobre lo que quería y no quería hacer.(...) Incluso en el mejor de los casos, los poetas metidos a críticos de poesía nunca resultamos del todo convincentes, aunque a veces sí muy estimulantes, precisamente porque estamos hablando en secreto de nosotros mismos. ¹

Dada la extrema complejidad del tema, me concentraré en estas líneas en la meditación acerca de la construcción de la emoción poética. Se examinarán –muy brevemente, dados los límites del artículo- algunas cuestiones eliotianas (que podríamos

considerar en cierto sentido criterios de «canonización») como la «impersonalidad», el «correlato objetivo», el trabajo con «las indisciplinadas escuadras de emoción», la superación de la disociación entre sensibilidad y pensamiento, el «sentido de la estructura», cuestiones que marcan las reflexiones sobre el proceso poético de Gil de Biedma y Valente, según se intentará demostrar a través del análisis de algunos síntomas textuales. Francisco Díaz de Castro ², al señalar la profunda huella del poeta angloamericano en el pensamiento crítico de Biedma, afirma «que debería hablarse de apropiación de unos valores, de asunción y verdadera identificación de los valores literarios que propugnaba Eliot» y que «tal vez el más directo y evidente de los préstamos sea el del concepto eliotiano de «correlato objetivo»».

Recordemos la definición del «correlato objetivo», que formula Eliot en su ensayo «Hamlet and his problems»:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an «objective correlative»; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked. ³

En su ensayo ««Cántico»: el mundo y la poesía de Jorge Guillén», Gil de Biedma retoma la definición, ampliando el concepto de «correlato objetivo» a la actividad previa de la escritura, es decir, al inicio de la disposición de trabajar con materiales que desembocarán en la construcción del poema:

«En arte-escribió Eliot hace bastantes años, en un ensayo famoso- el único medio de expresar una emoción consiste en el hallazgo de un «correlato objetivo», esto es, de un juego de objetos, una situación o una secuencia de acontecimientos que constituyen la fórmula de esa particular emoción; de tal modo que cuando los hechos externos, que deben terminar en una experiencia sensible, son dados, la emoción es inmediatamente evocada.» Eliot podría haber añadido que, en el poeta por vocación y oficio, no sólo la expresión de la emoción depende del hallazgo de un correlato objetivo, sino también, y muy a menudo, el que se ponga a intentar expresarla; es decir, que es el previo descubrimiento de ese correlato quien pone en marcha el mecanismo de la actividad poética consciente. ⁴⁴ Gil de

Biedma, Jaime, 1980:59.

En palabras de María Ángeles Grande Rosales, el correlato objetivo se define como *equivalente* de la emoción del autor. Dicho de otra forma, de la lograda objetivación de la emoción en la obra de arte o la formulación de la misma como sensación. Por eso, dice Biedma, crear un poema significa reformular objetivamente la emoción.⁵

Veamos ahora las reflexiones de Gil de Biedma, que avanza en *El pie de la letra* que «para el poeta lo decisivo es la contemplación de una emoción, no la experiencia de ella»⁶. A continuación, añade que el inconveniente de toda concepción de la poesía como transmisión reside en olvidar que la voz que habla en un poema no es casi nunca la voz de nadie real en particular, puesto que el poeta trabaja la mayoría de las veces sobre experiencias y emociones posibles, y las suyas propias sólo entran en el poema- tras un proceso de abstracción más o menos acabado- en tanto que contempladas, no en tanto que vividas.

Por supuesto, esta concepción heredada en parte de Eliot se emparenta con la consideración biedmaniana del carácter ficticio del poema (una constante repetidamente señalada por sus críticos): la emoción que construye el poema sería un simulacro, el objeto-poema un artefacto y el «yo» desplegado en los versos un personaje poético. Se trata de cuestiones fundamentales para el andamiaje teórico y poético de Eliot y Gil de Biedma, ya que sólo desde una visión del poema como simulacro⁷ – pongamos como ilustración las palabras del propio Biedma, «Un poema moderno no consiste en una imitación de la realidad o de un sistema de ideas acerca de la realidad- lo que los clásicos llamaban una imitación de la naturaleza-, sino en el simulacro de una experiencia real.»⁸ -se puede considerar la emoción como construcción o verdad poética (es decir, resultado de la escritura y la lectura). La emoción que un poema erige en su propia articulación y provoca en el lector se ve así como consecuencia de un trabajo de elaboración de un «material» (término de Eliot que luego veremos en Valente). Son sintomáticas en este sentido las palabras de Eliot de *Función de la poesía y función de la crítica* -libro que Biedma tradujo en 1955-, palabras que el poeta barcelonés retoma en el prólogo a dicha traducción: «lo que el poeta experimenta no es la poesía,

sino el material poético: escribir un poema es una experiencia original; la lectura de ese poema por el autor u otra persona es cosa distinta.»⁹ Asimismo, piensa que «si es el poema en curso quien orienta y conforma la emoción; si ésta no es origen, sino consecuencia que existe sólo en función de él y que no puede existir sin él, ¿no será en muchos casos el poema quien suscita la posibilidad de esa emoción, al poner al poeta, consciente o inconscientemente, en comunicación con ella? Ciertamente que los materiales que entran en el juego estaban latentes en el poeta; pero el poema los trae a la conciencia, los polariza, y les confiere un valor operacional que los hace inteligibles.»¹⁰

Veamos brevemente las reflexiones de Valente al respecto, centrándonos sobre todo en «Conocimiento y comunicación», importantísimo ensayo incluido en *Las palabras de la tribu*: «En el momento de la creación poética lo único *dado* es la experiencia en su particular unicidad (objeto específico del poeta). El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en que consiste primariamente lo que llamamos creación poética. El instrumento a través del cual el conocimiento de un determinado material de experiencia se produce en el proceso de la creación es el poema mismo. Quiero decir que el poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento.»¹¹

Y, a continuación, añade:

Por eso todo momento creador es en principio un sondeo en lo oscuro. El material sobre el cual el poeta se dispone a trabajar no está clarificado por el conocimiento previo que el poeta tenga de él, sino que espera precisamente esa clarificación. [...]

Todo poema es, pues, una exploración del material de experiencia no previamente conocido que constituye su objeto. El conocimiento más o menos pleno del objeto del poema supone la existencia más o menos plena del poema en cuestión. De ahí que el proceso de la creación poética sea un movimiento de indagación y tanteo en el que la identificación de cada nuevo elemento modifica a los demás o los elimina, porque todo nuevo poema es un conocimiento «haciéndose».

Xelo Candel apunta que, según Valente, «todo poema no es más

que un conocimiento «haciéndose» en el propio espacio textual, con lo cual el conocimiento como método de indagación se produce a través del poema»¹². En el mismo ensayo, el poeta se plantea el problema de la emoción en los siguientes términos: «En esta alteración, el problema no es reemplazar una emoción por otra, sino descubrir lo que la emoción es. La emoción permanece inalterada, pero en espera de ser identificada, como un número de teléfono que uno no puede recordar»¹³.

A mi juicio, Valente comparte con Gil de Biedma- y los dos presentan en este sentido huellas eliotianas-, la concepción de la emoción poética en tanto que resultado del trabajo de elaboración del poema¹⁴. El autor gallego habla en «Literatura e ideología. Un ejemplo de Bertold Brecht» del «objeto del poema»: «El sector de la realidad encubierta que viene a encontrar manifestación en el poema constituye lo que en otra ocasión he llamado objeto del poema. El objeto del poema impone a la palabra capaz de alojarlo su condición y su ley»¹⁵. Para Valente, la emoción viene a ser consecuencia de una experiencia susceptible de ser conocida sólo en el poema y así escribe en «Conocimiento y comunicación»:

El acto creador aparece así como el conocimiento a través del poema de un material de experiencia que en su compleja síntesis o en su particular unicidad no puede ser conocido de otra manera. De ahí que se pudiese formular con respecto a la poesía lo que cabría llamar *ley de necesidad*: hay una cara de la experiencia, como elemento dado, que no puede ser conocida más que poéticamente. Este conocimiento se produce a través del poema (o de las estructuras equivalentes en otros aspectos de la creación artística) y reside en él. Por eso el tiro del crítico yerra cuando en vez de dirigirse al poema se dirige a la supuesta experiencia que lo ha motivado, buscando en ésta la explicación de aquél, porque tal experiencia, en cuanto susceptible de ser conocida, no existe más que en el poema y no fuera de él.¹⁶

En un ensayo incluido también en *Las palabras de la tribu*, «La hermenéutica y la cortedad del decir», Valente comenta dos versos de Eliot, paradigmáticos para las cuestiones aquí analizadas:

En el tercero de sus *Cuartetos*, «The Dry Salvages», Eliot apunta en dos versos lo que podría ser en sustancia todo el progreso tanteante del conocimiento poético:

We had the experience but missed the meaning.
And approach to the meaning restores the experience.
[Tuvimos la experiencia pero perdimos el sentido,
y acercarse al sentido restaura la experiencia.]

Para Eliot, esa experiencia restaurada en el sentido no es de una sola vida, sino la de muchas generaciones. Porque el sentido al que la memoria o el poema se aproxima pasa por muchos estratos de sentido de los que, en suma, la palabra poética es por naturaleza depositaria. El poema conlleva la restauración plenaria o múltiple de la experiencia en un acto de rememoración o de memoria, en el que los tiempos divididos se subsumen, pues toda experiencia así rememorada en su sentido, proyectada de una sola a muchas vidas, vuelve a urdir en potencia toda la trama de lo memorable desde su sentido.»¹⁷

Desde esta perspectiva, «acercarse al sentido» para reconstruir la experiencia supone la unificación de la sensibilidad y el pensamiento, lo que Eliot llamaba «a quality of sensuous thought»¹⁸. Según Grande Rosales, «otra noción eliotiana que arraiga fuertemente en Biedma es la de *disociación de la sensibilidad* .»¹⁹, que se formula en el célebre ensayo «The Metaphysical Poets». Para el autor angloamericano en los poetas metafísicos del XVII (sobre todo en John Donne) pensamiento y sentimiento son inseparables; esta indisolubilidad constituye justamente uno de los criterios de canonización digamos de Eliot, que elogia su «essential quality of transmuting ideas into sensations, of transforming an observations into a state of mind.»²⁰. Veamos la oposición que articula entre Donne, por un lado, y Tennyson y Browning, por otro:

Tennyson and Browning are poets, and they think; but they do not feel their thought as immediately as the odour of a rose. A thought to Donne was an experience; it modified his sensibility. When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes.²¹

Siguiendo los presupuestos de su maestro, Gil de Biedma defiende que el poeta debería tener una sensibilidad unificada;

en este sentido cabe fijarse en las reflexiones que avanza en «Sensibilidad infantil, mentalidad adulta»:

Le génie- decía Baudelaire- *c'est l'enfance retrouvée à volonté*.

Quien no sepa en algún modo de salvar su niñez, quien haya perdido toda afinidad con ella, difícil es que llegue a ser artista, casi imposible que pueda nunca ser poeta, y no por ninguna razón sentimental, sino por un hecho, muy simple: la sensibilidad infantil constituye, por así decir, un campo continuo, y la poesía no aspira a otra cosa que a lograr la unificación de la sensibilidad.²²

En el mismo ensayo, Gil de Biedma matiza que « la afinidad entre el niño y el poeta viene modificada por una diferencia fundamental, acaso implícita en la segunda parte de la afirmación baudeleraiana: en poesía, la sensibilidad continua es actuada a través de una moderna mentalidad de adulto»²³ y afirma a modo de conclusión:

De manera que lo que en última instancia venimos a requerir es la admisión expresa o tácita de que todo acontece dentro del ámbito de una particular experiencia; el poeta no puede limitarse a la simple expresión de una realidad integrada, sino que además ha de expresar su conciencia de la precariedad y de los límites subjetivos de esa integración.²⁴

Una espléndida meditación acerca de la fragilidad de la palabra poética – que ha de ser una palabra «precisa»²⁵–, de su capacidad de articular la emoción como experiencia del poema y, sobre todo, de la necesidad de su inserción en la tradición, la ofrecen los siguientes versos de «Little Gidding», con los que acabaré estas breves reflexiones:

And every phrase
And sentence that is right (where every word is at home,
Taking its place to support the others,
The word neither diffident nor ostentatious,
An easy commerce of the old and the new,
The common word exact without vulgarity,
The formal word precise but not pedantic,
The complete consort dancing together)
Every phrase and every sentence is an end and
a beginning,

Every poem an epitaph.

[Y cada expresión
y frase que sea correcta (donde cada palabra esté
en su casa,
ocupando su lugar para apoyar a las demás,
la palabra ni desconfiada ni ostentosa,
un fácil comercio de lo viejo y lo nuevo,
la palabra corriente, exacta sin vulgaridad,
la palabra formal, precisa pero no pedante,
el conjunto completo bailando juntos)
toda expresión y toda frase es un fin y un comienzo,
todo poema es un epitafio.^{2f}

Notas y referencias bibliográficas:

¹ Gil de Biedma, Jaime, El pie de la letra. Ensayos.1955-1979

Barcelona, Crítica, 1980, pág.12.

² Díaz de Castro, Francisco, «Lectura y escritura en Jaime Gil de Biedma»,

En el nombre de Jaime Gil de Biedma, Zaragoza, 1996, pág.67.

³ Eliot, T.S., The Sacred Wood and Major Early Essays, New York, Dover Publications, 1998, pág.58.

⁴ Grande Rosales, María Ángeles, «Impronta del modernismo angloamericano en la actividad crítico- poética de Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral», Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética, Zaragoza, 1996, pág. 354.

⁵ Gil de Biedma, Jaime, 1980:26. Se pueden citar al respecto las palabras de Luis García Montero, del artículo «El juego de leer versos», (Litoral, 163-164,1986): En poesía analizar significa esta operación que Coleridge llamó «la enfermedad de pensar», donde los sentimientos, en vez de intentar convertirse en actos, ascienden y se convierten en objeto de raciocinio o en orgullo intelectual. La imaginaria de Gil de Biedma, el mundo de referencias y pequeños detalles sobre los que se detienen, en pausas bien estudiadas, sus poemas, nacen precisamente para dar significación abstracta y general a un anecdotario cotidiano que pudiera parecer demasiado concreto. (1986:119).

⁶ En este sentido podemos vincular esta visión con la teoría de la «impersonalidad» («Impersonal theory of poetry») de Eliot, formulada en «Tradition and the Individual Talent» «The business of the poet is not to find new emotions, but to use the ordinary ones and, in working them up into poetry, to express feelings which are not in actual emotions at all.» (1998:33). Y, más adelante: «Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from this things.» (1998:33) Cabe destacar también la diferencia que establece entre «sincere emotion» y «significant emotion»: There are many people who appreciate the expression of sincere emotion in verse, and there is a smaller number of people who can appreciate technical excellence. But very few know when there is expression of significant emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet. The emotion of art is impersonal. (1998:33).

⁸ Gil de Biedma, Jaime, 1980: 342.

⁹ Marcela Romano, en su libro *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma* (Mar del Plata, Editorial Martín, Col La Pecera, 2003), apunta la filiación eliotiana de Gil de Biedma y señala también la importancia de Wordsworth en la reflexión del autor barcelonés sobre la construcción de la emoción poética: «La poesía no es transmisión -dice el ensayista Gil de Biedma, [...] sino representación de un estado anímico». Y Eliot confirma: «Lo que el poeta experimenta no es la poesía, sino el material poético: escribir un poema es una experiencia original». Wordsworth vuelve a insistir, con ademán de patriarca, que «la poesía nace de la emoción revivida en tranquilidad» (2003: 238)

¹⁰ Gil de Biedma, Jaime, «Prólogo» a T.S.Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1968, traducción de Jaime Gil de Biedma, p.20.

¹¹ Valente, José Ángel, *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 2002, págs. 21-22.

¹² Candel, Xelo, «Las palabras de pudren : la alerta metapoética de los 50 en José Ángel Valente», Jaime Gil de Biedma y su generación poética, Zaragoza, 1996, pág.556.

¹³ Valente, José Ángel, 2002: 23.

¹⁴ Aunque sus opiniones difieran, a mi entender, por lo que respecta a este trabajo.

¹⁵ Valente, José Ángel, 2002:38. Afirma además Valente: «Este avance por tanteo es característico de la conformación del poema, de todo poema, cuyos elementos a medida que van emergiendo van corrigiéndose a sí mismos (a veces eliminándose) en busca de la precisa formulación de su objeto, que ninguno de ellos por sí mismo encierra y que no puede encontrarse más que en el poema como estructura unitaria y superior a todos ellos.» (*ibid.*, 23) Se puede establecer en este sentido una vinculación con la idea del «sentido de la estructura» que Eliot avanzaba en *On poetry and poets* (London, Faber and Faber, 1957): «But I believe that the properties in which music concerns the poet most nearly, are the sense of rhythm and the sense of structure.» (1957:38).

¹⁶ Valente, José Ángel, 2002: 24.

¹⁷ *Ibid.*, 61.

¹⁸ Eliot, 1998:13.

¹⁹ Grande Rosales, María Ángeles, «Impronta del modernismo angloamericano en la actividad crítico- poética de Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral», *Actas del Congreso Jaime Gil de Biedma y su generación poética*, Zaragoza, 1996, pág. 335.

²⁰ Eliot, 1998:129

²¹ *ibid.*, 127.

²² Gil de Biedma, Jaime, 1980:51.

²³ *Ibid.*, 53.

²⁴ *Ibid.*, 54.

²⁵ Recordemos al respecto la afirmación de Eliot (*Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1999): «In reality there is precise emotion and there is vague emotion. To express precise emotion requires great power as to express precise thought[...]; for every precise emotion tends towards intellectual formulation». (1999:135)

²⁶ Traducción de José María Valverde (*Poesías reunidas.1909-1962*, Madrid, Alianza Editorial, 2002).



POESÍA BUENOS AIRES DE LOS 80

El presente artículo de Freire es una versión abreviada del prólogo del libro Poesía Buenos Aires de los 80, todavía en preparación y bajo los auspicios del Fondo Nacional de Las Artes. Adelantamos de este modo, un texto que creemos sumamente necesario para comprender con mayor claridad un panorama tanto o más complejo en interpretaciones críticas, que en producción poética.

por HÉCTOR J. FREIRE

“Una historia positivista de la literatura tratada como una colección de información empírica puede ser sólo una historia de lo que la literatura no es... (al tiempo que) una vía preliminar de clasificación (otra) de obstáculo, de incompreensión”.
Paul de Man

Al pensar en deslindar un corpus de la poesía de Buenos Aires de los años 80, si bien se piensa la producción poética en una determinada «cronotopía argentina», también se trata de no desconocer la convivencia, la superposición y el sincretismo de formas, expresiones y parámetros poéticos diversos que convergen en la Capital y hegemonizan forzosamente, la representación de todo el país, aún cuando esta representación sólo ocurra en el centro imaginario de una región y de una lengua con fronteras del todo imprecisas e indefinibles.

Se puede retomar de este modo, la idea y el criterio de selección, que considera a los textos poéticos como flujo y simultaneidad. Así para desandar la causalidad de una mera cronología mecánica e impracticable a la modalidad poética de Buenos Aires, podemos imaginar una especie de «arco voltaico» en que la poesía de los 80 más que origen, es despliegue, más que acto fundacional de la palabra poética, presión de una sensibilidad; más que la expresión horizontal de una época, el desarrollo de modos diversos que se niegan y continúan entre sí.

Si los setenta fueron los años del terror en la Argentina, los ochenta y los noventa son los del conflicto entre una voluntad

La Pecera

de recordar y un esfuerzo por olvidar.

El corpus de textos en este «arco voltaico» permite reflexionar, a partir de las marcas y huellas registradas en los poemas, sobre la perduración de este conflicto entre la memoria colectiva y las sucesivas políticas de olvido que se han impulsado en las últimas décadas. Hay cruces de diferentes cuestiones y preocupaciones: los efectos del terror de estado y de la re-democratización en los productos (poemas) artísticos y culturales, los cambios producidos por el neoliberalismo político y económico en nuestro país, las negociaciones entre las políticas de olvido y las formas de la memoria individual y colectiva, y los rasgos particulares de la inserción de la poesía argentina en el proyecto de la «devaluada» postmodernidad mundial.

Acerca de las antologías

En cierto modo podría afirmarse que toda antología muestra la modificación, o mejor aún, la creación de un nuevo imaginario social. También supone la existencia de hechos, líneas y procesos no hegemónicos que completan el panorama. En este sentido, cabría señalar que una antología coexiste con otras propuestas, no sólo las sobrevivientes de instancias anteriores sino aquellas otras que, comparten los mismos autores, los mismos textos. Por lo mismo, es posible encontrar muchos casos de «contaminación», es decir, poetas cuya escritura no deja de acusar recibo de las otras prácticas narrativas o poéticas que se realizaban en el mismo tiempo. Muestra suficiente como para ver que la poesía del momento no circulaba siempre y en todos los casos por espacios puros y absolutamente diferenciados. Estos «diálogos», por otra parte, no se daban sólo entre distintos textos sino que funcionaban también entre distintos tipos de producción simbólica: interrelación e interdiscursividad de la producción poética de los 80.

Es por eso que, y en relación con el propósito de esta antología, el uso de la expresión «*Poesía Buenos Aires de los 80*», se refiere, estrictamente, a un corpus definido históricamente por la década que va de 1980 a 1990, y por aquellos textos que, como veremos más adelante, propusieron un nuevo modo imaginario de entender y representar, tanto a nivel individual como social, a



la vez que explotaron o «explosionaron» los fundamentos estéticos contenidos y heredados. Ello no implica que el corpus poético, conformado por los textos y autores propuestos en esta antología, se defina, exclusivamente, en función de los criterios históricos y artísticos señalados hasta ahora.

En definitiva, es una compleja entidad discursiva cuya historicidad (por lo que representó y representa la década siniestra del 80) es central, y no surgió en un vacío sino en las dinámicas aguas de la construcción de una práctica y de una identidad cultural constantemente jaqueada.

En cuanto a las antologías, es de recordar las dificultades de organizar y justificar el material propuesto. Como así también, las implicaciones ideológicas que demanda dicho esfuerzo. De ahí que finalmente, ante la aparición de toda nueva antología, nos enfrentemos a la experiencia de abrir y cerrar la puerta del museo antológico. Es decir, nos enfrentamos, nada menos, que a diseñar cierto espacio canónico de la poesía de Buenos Aires entre el 80 y el 90. La fecha es muy tentadora: se trata de una situación de conciencia que ha ido definiéndose dramáticamente y poco a poco.

Toda antología dialoga con la ausencia:

No sólo aquellos textos o poetas que, eventualmente, pertenecen al corpus pero no fueron incorporados a este espacio antológico sino aquellos otros que por no estar, dan sentido a los incluidos. Una antología que recogiera aquello que silencia no sería, precisamente, una antología.

Hay pues una selección propia y estructural al «género antología». La selección que preside la presente antología radica en una serie de criterios: por un lado, el de la representatividad y por otro, el del consenso; de ahí, también y en cierto modo, lo canónico.

Cronología (1976 – 1990)

Parece viable comentar, entrando en materia, y al decir de Santiago Kovaldloff en su artículo *La Palabra Nómada* (para un acercamiento a la poesía de Buenos Aires de los años 70), «la

La Pecera

sensatez y un mínimo de rigor histórico aconsejan reconocer que la poesía de los 60 se inicia, en verdad, a mediados de los 50, puesto que ya entonces denota la presencia de las que luego, asentándose, serán sus propiedades estéticas. Salvedad parecida conviene hacer en el caso de la poesía del 70: recién hacia 1973 puede reconocerse en ella algún indicio de lo que el ciclo en cuestión tiene de relativamente singular.» El mismo criterio podemos aplicar para la poesía de los 80. Y en este sentido, si en la década del 60 empieza a escribirse, entre otras, una poesía que tiende a ofrecernos una imagen del hombre signada por la esperanza en un futuro mejor, así como por una marcada contraposición entre las estrecheces de la vida cotidiana y la compensatoria fecundidad de la imaginación poética. El 70, en cambio, es el ámbito de la conciencia de esta distorsión y, a la vez, el escenario de la lucha empeñada en instaurar un modo de vida socialmente más justo, que desembocarán en la crisis más violenta vivida por el país a partir de los primeros años de la década del 70 y que continuará a lo largo de la del 80, arrojando un saldo de más de 30.000 desaparecidos.

La memoria oscurecida

Examinar la poesía argentina de los últimos años es pensarla en un contexto de crisis permanente: cada vez que se busca aislar sus rasgos distintivos- la elección de estrategias específicas en los textos; los modos de recepción o los hechos de lectura-, todo parece imantado por la extensa etapa de discontinuidad constitucional que se extiende desde el primer golpe militar de 1930 hasta la caída en 1983 de la dictadura militar terrorista. En el campo de la cultura se produjo una crisis editorial que modificó en profundidad la industria del libro en la argentina, en otra época primera entre sus pares del mundo de habla hispana.

Para pensar la poesía argentina dentro de este marco, conviene invertir los términos de la relación entre los poemas y la historia: no es ésta un relato fijo, maestro que provoque la génesis de aquellos, sino que, por el contrario, es posible que de los textos poéticos dependa la comprensión de los hechos que denominamos historia (los hechos, y el relato de los mismos).

10.

La siniestra etapa de la dictadura, la guerra de Malvinas, y su posterior progenie es un sentido que permanece vacante hasta que empieza a ser llenado por las inscripciones simbólicas de los discursos, los poemas. La historia existe, entonces, porque es dicha; porque es narrada y «poéticamente» textualizada; porque el lenguaje, y acaso primordialmente, el de la poesía, abre una comprensión que va a llamarse historia, conectada con el inconsciente colectivo, con el imaginario social que puede así «leer» la poesía y la historia, que ayudan a elaborar los hechos de la historia argentina reciente. Entre los 60 y 90, una época de enfrentamientos entre los que ponían el eje en el compromiso político y aquellos que apostaban a la autonomía estética y la irrupción de nuevas temáticas.

Santiago Kovadloff caracteriza las novedades formales del período —muchas de ellas se proyectarán a la poesía de los 80— que funcionan de acuerdo a las siguientes marcas:

«Entre los factores de orden interno, vale decir estrictamente literarios, pareciera haberse verificado el agotamiento de los recursos provenientes del coloquialismo extremo, del entusiasmo metafórico, de la búsqueda de la brillantez expresiva y, como resultante del mismo, el repliegue auto-crítico de la poesía. Ello ha dado lugar a un ciclo de revisiones y sondeos que se traduce de varios modos: 1) mediante la pérdida de énfasis en la emoción, interpretada como repertorio de vivencias nítidamente personales; 2) en el progresivo desinterés por la poesía de personajes o tipos locales, así como el abandono de los «temas» e inquietudes específicos de una lírica abocada a lo testimonial y ambientalmente descriptivo; 3) en el realce creciente de la concepción del contenido del poema como algo que se va configurando en el curso de su misma realización, y no en respuesta a un «asunto» previamente jerarquizado por el poeta como digno de tratamiento literario; 4) en la disolución de las fronteras precisas entre realidad externa e interna u objetiva y subjetiva, a favor de un todo caracterizado por la hibridación y la contigüidad; 5) en la pérdida irremediable de una imagen «personal» del mundo, sustituida ahora por un anhelo siempre trunco de configurarla o en la imperiosa y desesperada necesidad de rechazarla como un espejismo inalcanzable; 6) en el plano formal puede reconocerse la preeminencia de una

sintaxis que tiende a la desarticulación constante de sus elementos y a la ruptura del enunciado entendido como «mensaje», mediante la disolución de los nexos gramaticales tradicionalmente reconocidos y acatados por la comunicación oral y escrita; 7) en la valorización de un fraseo entrecortado con el cual se consuma el alejamiento gradual de la prosa narrativa a favor de una potenciación inconfundiblemente lírica de ritmos y sonoridades; 8) en cuanto al tono, un matiz sobresaliente que opera a la manera de una constante es la ironía crispada de las composiciones. La ironía, ya se sabe, es un recurso del absurdo.»

El acento cargado por la poesía del 70, y su proyección en el 80, en lo paradójal, contradictorio y sorprendente contribuye a subrayar la vivencia de lo real como indeterminación e imponderabilidad. Esta «desorientación» resulta poéticamente instrumentada a través de lo que Kovadlof denomina «un múltiple perspectivismo tonal», o sea la tendencia a aplicar, dentro de un mismo poema, diversas gamas eufónicas, muchas veces contrapuestas, mediante las cuales se busca transmitir esa experiencia de discontinuidad entre la realidad y la conciencia que intenta captarla. Poetas, ciertamente dispares pero igualmente significativos de ese momento, como: Daniel Freidemberg, Guillermo Boido, Tamara Kamenszain, Santiago Kovadlof, Irene Gruss, Jorge Ricardo Aulicino, Diana Bellesi, Santiago Sylvester, Miguel Espejo, Alicia Genovese, Liliana Lukin, Paulina Vinderman, Mónica Sifrim, María Victoria Suárez, Luis Tedesco, Osvaldo Ballina, Horacio Castillo Néstor Perlongher, Arturo Carrera, Jorge García Sabal, Daniel Chirom, Cristina Piña, Rafael Felipe Oteriño, Abel Robino, Juan Carlos Moisés, entre otros, dan cuenta de lo expuesto. También es de destacar la producción poética del grupo « *El Ladrillo* », formado en los primeros años de la década del 70, y que estaba integrado por Vicente Muleiro, Adrian Desiderato, María del Carmen Colombo y Jorge Boccanera.

Memoria encendida

La década del 80 es un espacio donde convergen utopías y desengaños, y donde los discursos narrativos y poéticos quedan

10.

tensados al máximo. Década que comienza con los signos sombríos de la represión. Pero desde que se inicia la retirada de los militares entre los días posteriores a su derrota en la guerra de las Malvinas en junio de 1982, y la instalación, en diciembre del año siguiente, del gobierno elegido democráticamente, empieza también a abrirse un espacio de franca disolución cuyo tema central va a ser desde entonces el mantenimiento del estado de derecho. Regresan al país muchos escritores e intelectuales, y por un cierto tiempo la escena cultural es ocupada por un discurso esperanzado que se encarga de abrir hacia lo público muchos de los debates que hasta ese momento habían sido abortados o reducidos a la esfera de lo privado. Empero, en 1983, la sociedad argentina ya no era la misma de 1976. El proyecto genocida de dominación implantado por el proceso había infiltrado profundamente el terror en el seno mismo de la sociedad, como un límite inevitable para el vivir y el pensar. Es por eso que derrotar el miedo se convirtió en uno de los objetivos centrales.

Hubo en la pluralista poesía de los 80, un cuidado por el lenguaje y al mismo tiempo la necesidad de referirse a los hechos puntales de la realidad que en esos momentos se vivían. Recuérdese algunos poemas emblemáticos: el poema sobre las Madres de Plaza de Mayo «Eurídice ha ido al ágora y lleva un tocado blanco en la cabeza», de Roberto Ferro, «Cadáveres» de Néstor Perlongher y «Los diez mil ausentes» de R. Aguirre, sobre los desaparecidos. El texto de Jorge S. Perednik sobre el caso Schocklender, o el poema de Marcelo di Marco sobre la guerra de Malvinas.

En esta década mueren varios narradores fundamentales para el sistema literario (incluida la poesía) argentino: Julio Cortázar (1984), Osvaldo Lamborghini (1985), Jorge Luis Borges y Antonio Di Benedetto (1986), Manuel Puig (1989); Daniel Moyano (1992). Es la década en que los lenguajes dejan de estar imantados hacia un polo determinado, para abrirse a líneas que se entrecruzan y que convergen en puntos de referencias comunes (Saer, Rivera, Piglia), o en zonas de estéticas específicas (Gusmán, O. Lamborghini, Aira, Libertella).

En cuanto a lo económico, hacia las postrimerías de la década, las huellas de las políticas ejercidas durante la dictadura militar,

entró en una zona de colapso con caídas verticales del valor monetario, picos hiperinflacionarios no conocidos hasta entonces y sombríos efectos de anomia y desaliento social generalizado, cuyo punto máximo e inédito estamos padeciendo en estos momentos.

Líneas y tendencias

El aporte de la poesía Buenos Aires de los 80 debe ser ponderado por la riqueza de su propuesta, los caminos que se siguen son múltiples y las voces heterogéneas. Sin embargo, se habla ya de cinco líneas que se han fijado, tal vez sin el rigor necesario, como:

- los neoconcretistas y los neobarrocos (representados por la revista Xul, que comenzó a aparecer en 1980)
- los neorrománticos (agrupados en torno a la revista Último Reino)
- los neocoloquialistas (nucleados en torno a la publicación La Danza del Ratón)
- los neoobjetivistas (impulsados por el Diario de Poesía).
- «los francotiradores» (no han suscripto juntos ningún manifiesto, no los ha reunido movimiento alguno ni los ha incluido la típica publicación colectiva, en cierta forma considerados como independientes).

Las décadas del 80 y del 90, las más cercanas a nosotros, no han sido analizadas en profundidad. Son demasiado recientes, carecemos de perspectiva histórica, para ser objetivos. No han terminado de definirse y, por otra parte, son las que padecen con mayor fuerza los «desastres» del 70. Inclusive, los ecos del neorromanticismo no se han apagado todavía. Al decir de Antonio Aliverti, «las propuestas de los grupos de trabajo que conforman Diario de Poesía y La danza del ratón son amplias y admiten tonos de diversas extracciones. Por una parte hay una preocupación por el cuidado del lenguaje, algunas preferencias que admiten la inserción filosófica de Deleuze a Derrida, o de Lacan y Foucault; por otra, en otros sectores, se alimenta un espíritu onírico, una suerte de pensamiento que se relaciona con una escritura semiautomática, con tensiones que funden lo



poético con lo teatral, como el caso de Jorge S. Perednik, María del Carmen Colombo, Luis Bacigalupo, Jorge Smerling. Así podemos analizar obras neorrománticas en María Rosa Lojo, Susana Cerdá, Dolores Etchecopar; otras que insertan elementos cotidianos en el plano anterior: Susana Pujol, Mónica Tracey, Carlos Barbarito, Fabián Casas, Javier Cófreces. Otros poetas experimentan en diferentes planos desde el lenguaje y desde el cuerpo como Enrique Blanchard».

Una recorrida rápida por la poesía escrita en los años 80 nos pone alerta sobre la necesidad de abreviar. Porque hay poetas que no pueden encasillarse en una determinada línea poética. Como por ejemplo: Luis Tedesco, Susana Swarc, Edgardo Russo, Mario Sampaolesi, Esteban Moore, Luis Benítez, Héctor Freire, Daniel Calmels, Fernando Koffman y aunque fuera de Buenos Aires, con una escritura y una práctica artística que los diferencia y a su vez, los ponen en contacto con la Capital, Osvaldo Picardo, Abel Robino, Alejandro Schmidt, Rogelio Ramos Signes, Ricardo Costa, César Cantoni, entre otros muchos.

No es posible dejar de lado, a Hugo Mujica que presenta una poesía enhebrada con el pensamiento filosófico de Heidegger, con un notable equilibrio entre razón y emoción. En síntesis, en los 80 «conviven» varias líneas o direcciones, varias revistas o publicaciones, y ninguna escuela determinada. Por lo tanto presentar un panorama (una antología) de la producción poética de los 80, entraña las dificultades propias al tratamiento de una realidad próxima y demasiado compleja.

Características y polémicas

Nos encontramos ante la presencia de un número elevado de poetas, frente a una «explosión» de libros, plaquetas y revistas de difusión. En tales condiciones, toda pretensión de exhaustividad sería ilusoria. Me limitaré, por lo tanto, a marcar las líneas más generales.

Aparte de la tendencia «neorromántica» (Último Reino), se perfilan la social (La danza del ratón), conscientemente más enraizada en la poesía de los años 60, la recuperación del

fenómeno coloquial y de los sucesos del decenio del setenta, cuyos referentes obligados son las obras de Juan Gelman y Francisco Urondo. Entre estos poetas «neocoloquialistas» se destacan Javier Cófreces, Miguel Gaya y Jonio González. En abril de 1981 estos mismos poetas publicaron el primer número de La Danza del Ratón. Publicación más «informativa» y periodística que la «experimental», «concretista» y «neobarroca» que Xul, o la «romántica» Último Reino. La estética de estos poetas, según Abel Robino y Bernardo Schiavetta « *privilegian el registro coloquial del lenguaje, las estructuras lineales, el verso libre corto y los mensajes límpidos. Permanece ajena a toda preocupación trascendentalista; buscan por lo contrario, el testimonio y los hechos cotidianos e inmediatos, pero sin excluir por completo la fantasía (y a menudo el humor), la confidencia o la reflexión existencial.*».

La Danza del Ratón, donde han publicado los principales representantes de esta poética, así como a poetas con los que tienen una marcada afinidad, como César Fernández Moreno, (a parte de los ya citados Gelman y Urondo), o a poetas extranjeros, no necesariamente orientados hacia lo social. También son sensibles las influencias de la poesía latinoamericana «comprometida» como Cardenal o Retamar. Es de recordar que en el mismo período y siguiendo esta línea, es importante el trabajo realizado por la revista Amaru. La tendencia «neorromántica» de la revista «Último Reino» dirigida por el poeta y editor Víctor Redondo, se distingue de lo social y de la experimental Xul por el hecho de no derivar de poéticas inmediatamente anteriores.

En Buenos Aires, en Octubre de 1979, aparece el primer número de la revista «Último Reino», la misma es el resultado de la unión de dos grupos de poetas que comparten poéticas similares: El Sonido y la Furia (Redondo, Tracey, Roig, Villalba, Arias) y Nosferatu (nucleados por Mario Morales, director de Poesía-Poesía 1958-1965).

En las páginas de la nueva revista se publican poemas de autores jóvenes, cuya producción será definida como neorromántica, denominación que ya habían en la Argentina poetas de la generación del cuarenta, y que éstos poetas reivindicarán. También la común recuperación del prerromanticismo alemán, sobre todo Novalis y Hölderlin.



Víctor Redondo, director de la publicación señaló lo que sería la idea básica de Último Reino: *«el grupo se nuclea alrededor de esta revista que retoma (reinventa) los aspectos fundamentales del romanticismo, sobre todo del alemán, que es uno de los Últimos Reinos, y no obstante, se siente también vinculado a lo que Octavio Paz llamó la Tradición de la Ruptura»*. Al compararla con Xul se advierte que Último Reino dedica poco espacio a la teoría literaria. Unos pocos artículos traducidos del francés: Maurice Blanchot, Gilles Deleuze; una separata de Eduardo A. Azcuay *Sentido y vigencia del pensamiento romántico*. Según Robino y Schiavetta, «su poética es mas bien implícita». Sus poemas suelen ser de largo aliento y de frases largas, que buscan cierta cadencia musical y tono melancólico – elegíaco. La noche es el espacio poético, y al mismo tiempo el tema fetiche del grupo. Y el mito de Orfeo, su favorito.

Al decir de Jorge Fondebrider, «las primeras aproximaciones teóricas, así como las primeras escaramuzas de corte polémico, fueron registradas por la revista Xul y La Danza del Ratón. En un artículo sin firma, de su primer número, Xul dedica seis páginas a analizar la poesía de los poetas de Último Reino: *Lo primero que llama la atención es la homogeneidad de temas, tratamientos y formas que los poemas muestran entre sí, pese a que algunos de los autores acentúan o relegan tal o cual aspecto en particular. Esta homogeneidad, en conocimiento de que hay otros jóvenes poetas con la misma línea, sobre todo a partir del taller literario de Mario Morales, permitiría caracterizarlos como una tendencia dentro de la joven poesía argentina...*

...En este sentido faltan referencias al mundo cotidiano y a su vez las palabras tratadas en tal forma que pierden su connotación concreta y se mantienen exclusivamente en un plano de abstracción. Incluso los objetos tangibles que ellas nombran aparecen diluidos: el procedimiento es otorgarles una función simbólica. Además, al desenvolverse sobre un área reducida de la realidad, correlativamente, se emplea un número limitado de palabras y un conjunto permanente de recursos retóricos, transformándose ambos, palabras y recursos, en convencionales».

En el año 1980, Jorge Santiago Perednik publicó el primer número de la Revista Xul. Pero a diferencia de Último Reino,

La Pecera



más marcadamente antológica, Xul es una publicación que, además de ofrecer una poesía «experimental» o «concretista», donde conviven también poetas «neobarrocos» (neobarrosos) como Carrera y Perlongher, intentó llevar a cabo una reflexión sobre cuestiones de poética y sobre la poesía inmediatamente contemporánea. El rescate del movimiento concretista brasileño de Decio Pignatari y de Haroldo y Augusto de Campos, así como de su homólogos argentinos: del cordobés Armando de Zárate. Poetas como Ferro, Santana, Léporé y Roessler, privilegian el aspecto visual y espacial de la escritura poética. Sus posibilidades gráficas, los espacios blancos, la puntuación y la incorporación de tachaduras y grafemas intencionales. De ahí el homenaje rendido a sus precursores: Xul Solar, Oliverio Girondo, y la vanguardia internacional: Apollinaire, Dadá, el letrismo, la poesía fonética y concreta. No faltan, las referencias teóricas de Roland Barthes.

Dentro del grupo Emeterio Cerro representa la tendencia (como una línea interna dentro de la línea trazada por Xul) de darle mayor importancia al aspecto verbal y fónico. Mientras que Perlongher y Carrera se inclinan por el neobarroquismo latinoamericano (Lezama Lima y Sarduy respectivamente), y una gran utilización de expresiones populares kitsch, cuyo mayor maestro en la argentina, fue Manuel Puig.

La escritura de una época

Un artículo (*Cuáles son las preocupaciones de los jóvenes, Diario clarín, 1981*) del periodista y poeta Jorge Ricardo Aulicino se preguntaba y reflexionaba: « ¿Existe o no una nueva generación de poetas en la Argentina? Si existe: ¿de qué modo se inscribe en la actualidad, en torno a qué supuestos se agrupa cuando se agrupa? Notas, mesas redondas, muestras de noveles autores realizadas por los medios de difusión llegaron por lo menos a la conclusión de que existían algunos nombres. La respuesta pendiente es si la nueva promoción presenta un perfil propio, estéticamente plasmado, que la diferencia de las anteriores, renovando el juego de opciones y reencuentros que vitaliza a la tradición. Desde distintos ángulos y con diverso grado de lucidez un puñado de novísimos autores entrevistado

por Clarín mostró una ruptura manifiesta con el coloquialismo de los años setenta, dentro de un espectro que va desde cierto «misticismo del lenguaje» hasta posiciones que reivindican para la poesía una función exploratoria, pragmática en el mejor sentido, del entorno y del propio instrumento verbal».

El artículo expone los interrogantes que suscitaban poemas y poetas tan dispares, prácticamente sin nexos «catalogables», como generacionales entre ellos. Eran tiempos de restauración democrática, y nacía otro fundamento, influido por lo que se denominó postmodernidad. Y que pretendía romper con el rígido discurso de los 60, para instalarnos en un complejo y paradójico proceso de globalización. Sin lugar a dudas, el fenómeno de la poesía de los 80 se hallaba relacionado íntimamente con la nueva situación del país que ingresaba en una etapa de mayor pluralismo.

En cuanto a **la tendencia «más social»** de este período, es la que se enraíza más conscientemente en la poesía de los años sesenta, es decir en las obras de Juan Gelman, Francisco Urondo o Alberto Szpunberg; pero lo hace a través de los sucesos del decenio del setenta, cuando los «poetas sociales» estuvieron concretamente involucrados en la militancia política, y afrontaron la prisión, como Alberto Pipino, o la muerte violenta, como fue el caso paradigmático de Jorge Carlos Coronel. De ahí, que esta tendencia de la poesía de los 80, también fuera conocida con el nombre de ***El Setenta Tardío***, o «**los neocoloquialistas**». Que a su vez, se dividen en dos categorías: la más marcadamente **social** y **la urbana**.

En cuanto al ***Neobjetivismo***, debemos remontarnos a septiembre de 1988, a una mesa redonda sobre el barroco y el neo-barroco, donde Arturo Carrera, al decir de Jorge Fondebrider (*Treinta años de poesía argentina*), para definir el barroco, se apoyó en una reseña de Daniel Freidemberg a un libro que Carrera escribió en colaboración con Emeterio Cerro: «(Freidemberg) no habla de barroco, dice que la literatura actual tiende a «una estética del cambalache y el revoltijo, horror a la fijación del sentido, desdén hacia cualquier compromiso, ironía, hedonismo, culto gozoso del exceso y lo superfluo. Y, por sobre todo y en todo, un obstinado amor al lenguaje, un goloso paladeo



de las palabras, un poco como las pruebas y las manipula un niño». Elementos que precisamente yo consideré que eran la definición del barroco».

Freidemberg, presente en la mesa, contestó: «lo neo-barroco, puede ser visto como un vuelco hacia la indiferencia y la trivialidad, pero si se lo mira desde otro ángulo es un gesto extremo de libertad individual, y un intento de cuestionar el uso que hasta ahora se hacía de algunos conceptos: «superficial», «digresivo», intrascendente, confuso», superfluo». No hay manera de leer a los neo-barrocos si no entendemos el cambio de signo que producen en algunos valores. Para mí, el núcleo del conflicto que plantea es que, al reclamarse como ejercicio de la libertad y como subversión de valores, el neo-barroco lo hace hasta tal punto que a veces entra en colisión con cualquier demanda social. Lo que, si se absolutiza, termina con la poesía, o bien porque vuelve imposible la lectura o bien porque sirve de sello para legalizar cualquier chantada».

Sin embargo, a pesar de las discusiones sobre el neo-barroco, y a partir de ellas, muchos poetas argentinos siguieron creyendo que la búsqueda de sentido continuaba siendo una de las posibles justificaciones de la existencia de la poesía. Daniel Samoilovich, por ejemplo, en esa misma mesa, se refirió al *objetivismo*, otra posible tendencia dentro del mapa de la poesía argentina de los 80, definiéndolo de la siguiente manera: «El objetivismo no se refiere a la presunción de traducir los objetos a palabras –tarea químicamente inverosímil-, sino al intento de crear con palabras artefactos que tengan la evidencia y la disponibilidad de los objetos.»

La escritura de la soledad

Por último llegamos a *Los francotiradores*, o *Los independientes*, como los llaman otros investigadores de la poesía argentina. Entre otros podemos citar los nombres de Luis Benítez, Esteban Moore, Mario Sampaolesi, Fernando Kofman, Daniel Chiron, Alicia Genovese, Dolores Etchecopar, Eduardo Mileo, Héctor J. Freire, Luis Bacigalupo, Daniel Calmels, Hugo Mujica, Paulina Vinderman, Mónica Sifrin, María Pugliese, Santiago Espel, Jorge García Sabal, Daniel Rodríguez

Mujica, Susana Szwarc, Delia Pasini (que publicó su primer libro en 1979) y Carlos Vitale, entre otros muchos.

Estos poetas cuyas obras presentan entre sí algunas afinidades, desde un punto de vista temático, no formal, y que no han fundado grupos, revistas o movimientos específicos. Son a pesar de ello, los continuadores de ciertas constantes de la poesía argentina del último siglo. Todos ellos han escrito mucha y significativa poesía, y han ampliado su espacio de contacto poético con traducciones y ensayos; sus búsquedas son hoy más vigentes que nunca.

Poetas cuya diversidad curricular no es sólo la obvia consecuencia de sus diferencias naturales sino también el producto, nada paradójico, de una serie de coincidencias significativas.

En primer lugar se verifica un rechazo común al gregarismo artificial que predomina en el medio. No han suscripto juntos ningún manifiesto o poética determinada, no los ha reunido movimiento alguno ni los ha incluido la típica publicación colectiva en la que los textos podrían intercambiarse bajo los nombres de sus autores sin que nadie se diera cuenta. Todos ellos han evitado ese *esprit de corps* tan adecuado a las reuniones de consorcio como temible en posición de justificar la organicidad de un agrupamiento crítico.

Un segundo sistema de afinidades entre ellos, se constituye en la captación y empleo de ciertas referencias literarias; en ningún caso se trata de influencias y sí, en cambio, es notorio el trabajo de reescritura y funcionalización realizado a partir de los modelos originales. El objetivo es claro: introducir temáticas y resonancias para poner en situación de extrañamiento a toda una serie de tenaces convenciones que afectan a la poesía argentina.

Así, el costumbrismo, la introspección narcisista, el coloquialismo, el surrealismo de segunda mano, o los desvaríos ideológicos, pasan, por vía del discurso referido, al plano paródico y, una vez allí, tanto se re significan irónicamente como llegan a recuperar el valor emotivo que expresaran antes de topicalizarse o deformarse.

En «*Signos Vitales*» (una *antología poética de los ochenta*), Daniel Fara en el prólogo, define «la independenciamiento» de estos «poetas francotiradores» (Picardo, Moore, Moisés,

Espel, Sampaolesi y Benítez): *La independencia es esa posibilidad de reconocer peculiarmente a un pathos que, desde antiguo, nos afecta a todos, es el combate que sucede al reconocimiento, es la cicatriz que resulta de vencer con palabras, hasta el momento ajenas. O bien, a efectos prácticos, es saber qué hacer con las influencias, con todos los rangos de influencias, desde la voz irresistible de los clásicos hasta el estilo del propio libro anterior, desde el llamado de la calle hasta la convocatoria implícita en cada sueño.*

Lo cierto es que durante el período que va de 1980 a 1990 la poesía argentina experimentó una década de significativa actividad. En términos de las generaciones pasadas, los poetas de los años ochenta han logrado recuperar e instalar ante los lectores voces no consideradas en su momento, como las de Joaquín O. Giannuzzi, Leónidas y Osvaldo Lamborghini, Edgar Bayley, Ricardo Zelarayán, Juan José Saer, entre otros. Y por lo que se refiere a su posible influencia sobre las generaciones posteriores, los poetas del 80 motivaron un importante cambio en los hábitos de lectura de los más jóvenes con el consiguiente reflejo en la poesía de estos.

Como suele suceder con toda antología, a cada futuro lector le corresponderá juzgar cuáles son los poetas que desea destacar del conjunto para integrarlos a su «poético» e íntimo espacio personal.



La Elipsis

Final

Roberto Retamoso

Para Antonio y
Ángel Oliva

La grande, esa última y monumental novela de Juan José Saer es, como tantos de sus relatos, un texto cíclico. A nivel manifiesto, se trata de un relato que se despliega a lo largo de los siete días que componen una semana, con una particularidad: sus límites están corridos, desplazados de los límites convencionales que les asignaría un calendario, puesto que se trata de una semana que comienza un martes y concluye un lunes. Se trata, como tantas otras formas saereanas, de una forma descentrada, o focalizada por una mirada que la recorta saliéndose del punto de vista propio de lo admitido o del lugar común. A nivel implícito, se trata de una vuelta o de un retorno de personajes y situaciones que nutren al conjunto del *opus saereano*, según una modalidad característica de su escritura: se trata siempre de los mismos actores y situaciones narrativas, pero varían sus lugares en la perspectiva del proscenio, ya que los personajes que ocupaban lugares laterales o posteriores en otros textos ocupan ahora lugares centrales, del mismo modo que situaciones anteriormente poco perceptibles o

escasamente significantes se exponen en este caso en una posición axial.

Por otra parte, y como si se tratase de sostener ya no la verosimilitud de este relato sino del Gran Relato que supone el conjunto de las narraciones de Saer, esos personajes y esas situaciones se presentan sometidos al paso del tiempo: han envejecido, como Tomatis y Gutiérrez, o pertenecen a una nueva generación, como Nula, e incluso han mudado sus hábitos y costumbres puesto que, por ejemplo, ya no viajan en colectivo a Buenos Aires o desde Buenos Aires, sino que lo hacen en avión.

Pese a ello, hay algo que recurre en esa Gran Historia que se despliega a lo largo del suceder cronológico y textual, y que excede a personajes y situaciones. Eso que recurre es una modalidad, incluso podría decirse una idiosincrasia, que anuda situaciones y personajes en un magma cósmico que los modela de manera singular. Son lo que son por estar donde están y cómo están, podría también decirse, sin que ello nos haga perder de vista que ese magma es asimismo lo que ata y desata de distintas formas la vida de todo el mundo en cualquier parte, ya que se trata siempre, para decirlo con Saer, de *la espesa selva virgen de lo real*.

Lo que retorna, entonces, no es lo idéntico sino más bien lo semejante, lo similar. Por ello la literatura de Saer es una literatura de lo insistente y de lo común, donde permanentemente se trata de un mismo horizonte y de un mismo escenario a los que siempre se vuelve, aunque se llegue a ellos por caminos diversos.

De todos modos, esos caminos están marcados por signos expresos. Uno de esos signos lo constituyen en ocasiones determinadas frases o enunciados que ofician no sólo como expresiones verbales sino además como trazos que rigen su curso. Todo lector consecuente de Saer asocia, inevitablemente, una de sus novelas más bellas con una frase ciertamente lacónica que dice: «Amanece y ya está con los ojos abiertos», auténtica marca del recorrido cíclico que propone la lectura de *El limonero real*.

Son, por así decirlo, enunciados-íconos, que pueden ellos mismos repetirse como la frase citada más arriba, o exponerse por única vez. *La grande*, la mayor de sus narraciones no sólo en un sentido

cuantitativo sino probablemente también en el sentido del *valor* que representa dentro de la serie de los relatos saereanos, concluye con una frase que pertenece a esta segunda categoría. Esa frase dice «Con la lluvia, llegó el otoño, y con el otoño, el tiempo del vino», y es, por otra parte, la única frase que contiene el último capítulo del libro, destinado como los otros capítulos a narrar lo que sucede en cada uno de los días de esa semana. De manera que esa frase abarca la total extensión del capítulo final, que se presenta por lo mismo como inconcluso y abierto. Sabemos por el editor que tal capítulo no habría de ser demasiado extenso, puesto que nos dice en la nota que cierra la edición lo siguiente: «Del último capítulo, Saer escribió en el cuaderno el título y la primera frase. Se sabe que lo había pensado como una coda, no muy extensa (no más de veinte páginas), y que había decidido terminar la novela con la frase *Moro vende*. El lector puede inferir a partir de esa frase el posible final de la novela (quizás Gutiérrez ha decidido vender la casa), pero no existen indicaciones ni apuntes que permitan asegurar cuál habría sido ese final».

Que no existan indicaciones ni apuntes que permitan saber cómo concluiría *La grande* no impide, de todas formas, que podamos leer en esa frase el final real del último texto escrito por Juan José Saer. Porque la novela concluye allí, en esa elipsis postrera, que anuncia los sentidos virtuales que paradójicamente genera en el acto mismo de su supresión, puesto que lo inconcluso saereano se lee como anuncio y porvenir de lo que ha de persistir en su circular recurrencia.

Más allá de sus límites físicos, más allá de la vida de su autor, la literatura de Saer se exhibe, por consiguiente, como una literatura que no cesa. Y en esa permanencia incesante, puntuada y sostenida por las formas de lo elíptico, la poética escritura de Juan José Saer parece que terminara plegándose, como herencia y homenaje, sobre la escritura poética de quien acaso fuese su auténtico maestro, ese entrerriano exquisito y silencioso que se llamó Juan Laurentino Ortiz.

El pozo y el péndulo

De la servidumbre
voluntaria

Miguel Loreti

En la *Noche de Varennes* de Ettore Scola, Mastroianni oficia de Casanova. En una caminata por el bosque entona con voz cascada un inolvidable Catálogo de Leporello. Hanna Schygulla hace las veces de la condesa de la Borde, una cortesana que lleva furtiva los atuendos reales al encuentro de su Señor, hasta esa noche Rey de los franceses. Hay una escena memorable, sola en la habitación de la posada, Hanna ha vestido un maniquí con los atuendos del rey y se postra ante el muñeco con unción reverencial. Si el hombre es su estilo, un rey es su atuendo. Y Luis va a merecer la guillotina porque escapa a escondidas despojado de sus vestimentas, tratando de pasar inadvertido. El mismo se ha destituido. Cómo olvidar la expresión de arrobamiento de la condesa allí arrodillada ante el muñeco. Siempre me intrigó qué podía haber detrás de esa mirada brillante y entregada. Sin duda no se trataba de una escena íntima, por allí pasaba la historia, después de todo estaban en medio de una revolución y a Luis le iba a costar algo más que el trono. Veo a la condesa de la Borde postrada frente al maniquí y no puedo dejar de pensar en la

historia. La historia es el campo de la libertad, después de todo, la libertad viene al mundo por el hombre, y sin embargo, en la inmensa mayoría de las sociedades conocidas reina la dominación y su contracara, el sometimiento. Aún hoy en día, cuando creemos ser libres, nos pasamos la vida obedeciendo, en el trabajo, en nuestra vida política, en todos los rincones de nuestra vida cotidiana. Seguimos sin chistar –lo que es una forma inadvertida de obedecer– patrones de consumo dictados por otros. Como Hanna, nos arrodillamos embelezados ante el Consumo. Allí donde creemos ser libres, en la elección de la compra, ni siquiera reparamos en que no hemos sido nosotros los que decidimos la oferta. Es una especie de *Libertad Basura*. En una cadena de tiendas de hamburguesas, la chica de la caja nos advierte con una sonrisa que somos «libres», podemos combinar nuestra hamburguesa de 1023 maneras diferentes, 2 a la séptima menos uno, la combinatoria de los siete ingredientes. Claro que siempre nos queda una última posibilidad, la 1024, que no está escrita, decidimos por el cero, no comer nada y mandarlos donde se merecen, al diablo. No somos nosotros los que decidimos, nuestra vida es vivida por Otro. Vivimos en sociedades fuertemente jerárquicas, donde unos pocos toman las decisiones. Nuestra constitución lo dice con todas las letras: *el pueblo no delibera ni gobierna*. El intento de mitigarlo con una cláusula pseudo condicional *sino a través de sus representantes*, no mejora la cosa. Pasado en limpio: *el pueblo toma decisiones si y solo si ha enajenado su voluntad a otro*. Porque esos «representantes» de representantes no tienen nada, forman una casta cerrada que se ha apropiado del poder público. En la ciudad de Buenos Aires, en los últimos 20 años, desde el retorno de la llamada democracia, los cargos de gobierno quedaron en manos de solo 3000 personas, siempre los mismos, apenas uno de cada mil. Y creemos vivir en democracia. Rousseau llamaba a las cosas por su nombre, *si un pueblo tiene jefes que gobiernen por él, eso es una aristocracia*¹. A decir verdad se trata de una oligarquía, porque la aristocracia es el gobierno de los mejores. La sola comparación con la Atenas clásica, pone las cosas en su lugar, un ciudadano ateniense del siglo V tenía oportunidad de ocupar un cargo público por lo menos tres veces en su vida. Si damos un paso más y echamos una mirada retrospectiva a la

historia, encontramos una sucesión apabullante de hechos de violencia, guerras y excesos, apenas salpicada por unas pocas islas de paz. Los momentos de libertad son raros y fulgurantes. Ante semejante cúmulo de atrocidades la visión «racionalista» de la historia se desnuda a nuestros ojos como lo que es, una expresión de deseos. Hegel decía que la historia se mueve con el sol de este a oeste, siguiendo el camino de la Razón. Desde esta perspectiva, producto del Capitalismo, que tiene como antecedentes a la *perfectibilité* rusioniana y la Providencia calvinista, esa acumulación de atrocidades se «justifica» en virtud de un fin fetichizado, que gobierna *desde fuera* el curso de los acontecimientos. Y verdaderamente pretende «justificarse» porque a los ojos de Hegel, la historia es un Tribunal, y dicta un Juicio Universal. *Weltgeschichte ist Weltgericht*. La visión del Progreso, con la misma P mayúscula que la Providencia. En lo esencial, Marx lo siguió a pie juntillas. La cosa no cambia demasiado si consideramos la institución de la sociedad. Una vez dejado atrás el umbral de las sociedades llamadas primitivas, sociedades igualitarias y sin Estado, recordemos a Clastres, en la abrumadora mayoría de las sociedades relativamente complejas, desde las primeras sociedades «agrarias», predominan la dominación y la sumisión. Como si una vez instaurado el Estado no fuésemos capaces de desembarazarnos de él. Clastres acota que esa transición parece ser irreversible.

Es usual hoy en día atribuir este estado de cosas a la figura fantasmática del «poder». En el mejor de los casos aspiramos a desembarazarnos del poder, cuando no nos resignamos a soportarlo «amablemente». Aunque la confusión merezca ser disipada. La dominación no es sinónimo de poder, es una relación asimétrica y permanente. Pero todo poder no es dominante. El poder es una relación asimétrica no necesariamente permanente, solo cuando es permanente se convierte en dominación. Como en un juego, hoy gana uno y mañana puede ganar otro. Algo de eso decía Aristóteles cuando hablaba de la educación y la política, *enseñar a gobernar y a ser gobernados*, porque solo hay democracia si el poder lo tiene uno hoy, y otro mañana. Pero, hasta un juego puede dejar de ser juego, abierto, en una sociedad atravesada de cabo a rabo por la dominación y el dinero. Las cartas están echadas de antemano.

¿Por qué ese predominio de la dominación? La «explicación» racionalista (cf. Engels) no explica nada, apenas un hecho con otro hecho. Una vez logrado el primer excedente social, recién abandonada la «penuria» primitiva, otro *hecho*, la «fuerza» se encarga de instaurar la asimetría permanente, la desigualdad y la dominación. Desde esta perspectiva no hay ninguna *razón* que explique por qué el reparto *debía* ser desigual. ¿Por qué motivo ese primer excedente no podría haber sido distribuido de manera igualitaria? No hay respuesta «racional-funcionalista» a esta pregunta sino solo la aserción de un hecho. Pero un hecho no explica nada solo se muestra en la pura desnudez de su facticidad.

Hay otro hecho concomitante que llama nuestra atención, esas mismas sociedades no solo han «aceptado» la dominación, sino que no han sido capaces de cuestionar su institución, la han supuesto fuera, a resguardo de cualquier cuestionamiento. Han renunciado a preguntar. La mayoría de las sociedades conocidas no solo son desiguales, ante todo «olvidan» el hecho de su autoinstitución, y la imputan a un poder extrasocial y absoluto. Sea como sea ese poder absoluto deviene su fundamento, fundamento incommovible porque al haber sido separado de la historia y de lo humano ha sido puesto al resguardo de toda pregunta y de toda duda. *Credo quia absurdum*. De eso no se habla. Es el verdadero fundamento incommovible de la verdad. Digamos que ese olvido es la economía que se dan las sociedades para salvaguardar su institución. *El mundo es así*, es como es, nos guste o no, por lo general *debe* gustarnos, estamos fabricados para que nos guste, y su naturaleza está fuera de toda duda. La duda misma debe ser castigada y excluida. La mayoría de las sociedades creen y no reflexionan. Cierran los ojos y olvidan. De ahí que Kant en el mismo escrito en que reconocía la abrumadora adhesión a la servidumbre, nos incitara a reflexionar, a pensar por nosotros mismos, sin amos ni guardianes, *atrévete a pensar*. Claro que ese «olvido» no es gratuito, tiene sus consecuencias. Al cerrar los ojos, renunciamos a mirar, a sabiendas o no, y con ello cerramos la puerta a todo examen de nosotros mismos, de las condiciones en que vivimos, de la sociedad en que vivimos. ¿Las cosas son simplemente así, o podrían ser de otro modo?. Cerramos las puertas al cambio, más allá de las micro alteraciones propias de lo humano y de lo

histórico. Entre otras cosas renunciamos a preguntarnos si es aceptable y digno el estado de sumisión al que estamos sometidos. Una cosa lleva a la otra. Al cerrar las puertas a la interrogación, estamos cerrando las puertas de nuestro mundo, lo convertimos en un mundo cerrado, clausurado, que solo tiende a perseverar en su ser. Aunque eso se parezca demasiado a una existencia meramente biológica, casi podríamos decir, vegetal. La vida es eso que nos pasa mientras estamos haciendo otra cosa.

Llegados a este punto, a lo sumo podemos afirmar este hecho: en la inmensa mayoría de las sociedades predomina la dominación y el olvido de su autoinstitución, y ese predominio, establecido una vez que se alcanza cierto umbral de complejidad social, por lo general suele ser irreversible. Por lo general y no necesariamente, porque no se trata de una irreversibilidad necesaria, ya que conocemos contraejemplos. Conocemos sociedades que han impugnado lo heredado y establecido. El mero hecho de que nos estemos preguntando el por qué de esta dominación generalizada, constituye un contraejemplo. ¿Por qué unas sociedades son capaces de cuestionar la dominación y su autoinstitución y otras no? No por casualidad, la palabra *política* habla en griego, antes de Grecia podían existir luchas por el poder, técnicas más o menos elaboradas para adquirirlo, usarlo y conservarlo, pero no existía la *política*, la pregunta lúcida y deliberada acerca de qué es la sociedad, una palabra para designar a lo propio de la sociedad, y que antes era un *jeroglífico*, una palabra *sagrada*, *hieros*, estaba privatizada. Porque la política empieza por eso, por la pregunta de qué es la sociedad y la inevitable comparación con nuestra propia realidad social. ¿Es la sociedad en que vivimos una sociedad justa? Y más radicalmente, ¿qué es la justicia? Pregunta tan impensable en el Egipto faraónico como a orillas del Jordán, del Tigris o del Ganges.

Por eso no es difícil comprender que con la modernidad, junto al renacimiento de esa actitud crítica de lo heredado, aparezca la pregunta sobre la naturaleza de la dominación. *Por qué la mayoría de los hombres permanecen en servidumbre* ? Formulada por Kant, en su escrito *sobre la Ilustración*, datado en 1784, poco antes de la Revolución Francesa. Conocemos también la respuesta del propio Kant: *Por comodidad y cobardía*

12:

Doscientos años antes, un protoiluminista, contemporáneo de Montaigne, se encargó de refutarlo por anticipado. Etienne de la Boetie, en su *Discurso sobre la servidumbre voluntaria*. Lo extraordinario del *Discurso* de la Boetie es su lucidez, pone la pregunta por la servidumbre sobre el tapete y la deja ahí desnuda y en suspenso. No se preocupa por respuestas apresuradas.

Para que el hombre pueda preguntarse por el por qué de la dominación generalizada, es necesario que previamente se haya puesto en un lugar para preguntar, que haya roto la clausura del olvido de la autoinstitución, que se haya abierto a la interrogación, a la duda, *que quiera saber y quiera al saber*, caso contrario la pregunta misma deviene imposible, queda fuera del horizonte de lo pensable, es lisa y llanamente inimaginable. Si no pensamos que las cosas pueden ser de otro modo, no es posible preguntarnos por su naturaleza. No podemos preguntar por la naturaleza de la dominación, si no vislumbramos –y queremos-, aunque sea oscuramente, que la dominación puede ser erradicada.

Cómo es posible se pregunta La Boetie que la inmensa mayoría se someta a Uno solo. La misma pregunta vale si reemplazamos a ese Uno por *unos pocos*. No puede tratarse de la fuerza, por más fuerte que fuere ese Uno, será abrumadoramente más débil que la inmensa mayoría. Tampoco se debe a la cobardía. No solo encontramos incontables valientes que arriesgan la vida por su Señor o por la Nación, ejércitos enteros están dispuestos a morir por ese Uno que los somete y que respetan Y qué decir de los mártires, dispuestos a soportarlo todo por una idea gaseosa. Podríamos decir lo mismo de la comodidad o el conformismo. ¿Cuántos sinsabores y privaciones por defender la cultura heredada?

La Boetie razona: la servidumbre no es posible si no es voluntaria. La disparidad de fuerzas entre la mayoría y los pocos es tan aplastante que no hay otra explicación, la servidumbre no puede imponerse por la fuerza, solo se explica si es aceptada de buen grado, y esto quiere decir que las mayorías la aceptan de buen grado. Lo conmovedor del *Discurso* de La Boetie es que deja la pregunta en suspenso, flotando en el aire, sin cerrarla, de modo que todavía hoy nos inquieta y sigue preguntando.

Hablar de sometimiento es hablar de poder, de un poder ejercido y de un poder otorgado. El poder es siempre el poder de un

quién, sea individual o colectivo. Y es también consustancial con la sociedad, habrá sociedades sin estado pero no hay sociedades sin poder. Poder es ante todo una capacidad de hacer, *dynamis*, una fuerza – *kratos, libido*-. Capacidad propia de todo ser vivo, de todo sujeto o para sí. Claro que en el caso de los sujetos humanos, esa capacidad, mediada por una imaginación desfuncionalizada, no se dirige hacia un objeto típico, sino que es indeterminada por su objeto, y condicionante de nuestra relación con él. Debemos reconocer en el ser humano una fuerza o capacidad para hacer, que nos impulsa hacia delante –libido- y abre un futuro. Sin ese poder fundamental no habría vida ni humanidad. Y es un poder por lo general invisible y olvidado. En el plano social se corresponde con la capacidad para crear sociedades y crearlas en su inagotable variedad. *Esta* sociedad y no otra. Hay sociedades porque alguien las hace, y ese alguien, la sociedad misma, debe tener la capacidad, fuerza, para hacerlas. Claro que por lo general esta fuerza permanece oculta. Poder hacer que está por debajo de y debemos diferenciar del *poder visible*, explícito, lo que comúnmente conocemos por poder, el poder que reconoce el estructuralismo, que suele olvidarse de la génesis, de la producción y movimiento de los hechos históricos. Este poder, el poder que vemos, es el que se hace cargo de las funciones básicas que permiten la autoconservación de la sociedad: el gobierno, la administración de la justicia, la legislación y la administración de la coacción organizada. Pero este poder visible y sus prácticas son deudores del primero, del olvidado poder instituyente, sin el cual no habría ni sociedad ni humanidad. Ni poder visible alguno. Y deudor por su forma y su sustancia. Poder que debemos diferenciar de la coacción que no es sino uno de sus aspectos derivados. Y tenemos que hacerlo porque la confusión entre poder y coacción es corriente hoy en día. Poder es capacidad, *dynamis*, no es algo «negativo» ni restrictivo según la imagen corriente cuando hablamos de «Poder» y de los «poderosos» o peor aún, con reminiscencias kafkianas, del «Sistema». Esta acepción del poder como coacción se vuelve predominante en una sociedad en la que ha sido enajenado y privatizado. Por otra parte, para que haya sociedad, debe haber una violencia originaria, el núcleo de la subjetividad, ese haz alucinado de deseos y pulsiones a-sociales, ese «pequeño

12.

monstruo», debe ser domeñado por la sociedad. Esa doma es la primera violencia –poder- que la sociedad ejerce sobre la subjetividad. Coacción es la capacidad que tenemos *de hacer que otro haga lo que queremos que haga*. Por lo general, por la fuerza, por un mayor poder. La coacción se da en una oposición entre poderes. La suma coacción es *hacer que alguien haga de buen grado lo que quiere otro*, sin oposición, cosa que implica una previa interiorización de la coacción. Es el lugar de la moral y la «voz de la conciencia», que más que voz es un susurro, aunque más audible que un grito. Individuos y sociedades existen porque han interiorizado la coacción, fruto de aquella violencia originaria. Esa es la tarea de la *paideia* -educación, crianza- desde nuestra más tierna infancia, encargada de formarnos – *Bildung, Bilden* - como lo que somos. La identificación –interiorización- de modelos, comportamientos sociales, lenguaje, costumbres, moral, creencias y formas de pensar, desde el lavarse los dientes hasta creer en Dios Todopoderoso Creador del cielo y de la tierra, o en la Ciencia que todo lo sabe y todo lo puede. Figuras con las que nos identificamos y a imagen de las cuales queremos ser. Y que sostienen la unidad de la sociedad a la vez que le dan sentido. Esta violencia y formación –la producción del individuo- se realiza por medio de una negociación entre la psique y la sociedad, la psique se deja domeñar, aunque nunca totalmente, a cambio de ser dotada de sentido, y de un sentido total y coherente. De ahí en más, *mi* sentido será el sentido de la sociedad, su madeja de significaciones, valores. De modo tal que el *olvido* de esta violencia sea garantía de permanencia del sentido. El individuo es una *parte total* de la sociedad, la *sociedad andante*. Gran parte de lo que pueda ver *ya habrá sido visto*, en este sentido, conocer es reconocer al modo de la *anamnesis* platónica.

Lo contrario, el que la represión –individual o social- haga tabla rasa con el núcleo psíquico, supone atribuirle un poder absoluto y total, infinito, una nueva representación de la Fuerza del Destino. Cuando la represión, como todo lo humano, es profundamente finita.

No solo la servidumbre, la institución misma de la sociedad, es aceptada de buen grado por el individuo, y más aún, es *querida* por él, es lo más valorado, su verdadero *axioma*.

La Pecera

La Boetie diría que es «voluntaria». Aunque en verdad no se trate de una sumisión verdaderamente voluntaria, lo voluntario es deliberado, y en esta *formación / coacción* no hay deliberación alguna. La cultura heredada deviene un hábito –*hexis*- mecánico e involuntario. La adhesión masiva –identificación primariamente afectiva, valoración, querer- de los individuos a la cultura heredada es lo que explica el funcionamiento de la sociedad, no hay violencia o coacción externa que pueda explicarla, una sociedad funciona y se mantiene porque los individuos han sido producidos para reproducirla, se identifican con sus valores porque han sido formados para eso, desde la cuna. Y se identifican de modo inconciente, no reparan en ello. No hay sociedad que se mantenga por la violencia por un lapso prolongado. Las revoluciones mismas triunfan, no por la violencia, sino porque la imagen imperante del poder ha sido destituida en el corazón de la mayoría. El olvido de la institución de la sociedad es la garantía –el *fundamentum inconcussum* - de su permanencia. La mayoría de los individuos y las sociedades viven en ese *olvido*, sin cruzar jamás el Leteo. *El jardín de los cerezos* de Chejov se cierra con el reconocimiento de este olvido, en boca del viejo criado al que han «olvidado» a su vez en la casa después de cerrarla con llave, « *Mi vida a pasado y yo no he vivido nada* ».

Claro que esta identificación masiva todavía no explica por qué la dominación es mayoritariamente aceptada en casi todas las sociedades conocidas. Una cosa es que los individuos se identifiquen con los valores de la sociedad en la que viven y que los forma, y otra que en la sociedad predomine la desigualdad y la dominación. Debe haber algo en la subjetividad que tienda a instituir la desigualdad y la sumisión, aunque ese «algo» no sea fatal ni necesario, pero si tan altamente probable que parezca «natural».

Ese «algo» debe ser buscado en las disposiciones de los estratos primordiales de la subjetividad: la omnipotencia y la compulsión a la repetición -pocas cosas hay tan «conservadoras» como la compulsión a la repetición-. Como todo ser vivo –para sí- el estado originario de la psique es la clausura, cerrada sobre sí, sin ventanas, al modo de la mónada leibniziana, dice Castoriadis, persevera en su elemento, solo vive en él y todo lo traduce a su lenguaje, la representación. La omnipotencia, esa «virtud»

cartesiana, es omnipotencia en la representación –alucinación-. Es el modo de ser de un sujeto que persevera en su elemento, *bei sich*. En el elemento de la representación, la representación todo lo puede. El perseverar en su ser, *conatus esse preservandi*, le viene a la psique de su mismo ser vivo, es lo propio de todo para sí, autoconservación, pero autoconservación quiere decir a su vez, primacía del sí mismo. De ahí la tendencia a la repetición, la repetición no es sino la economía de la autoconservación.

Para la psique tales disposiciones son «naturales», en rigor cuasi naturales porque su imaginación desfuncionalizada puede romper la clausura, alterarla y poner otra cosa. Es esa capacidad creativa la que quiebra la naturalidad de la subjetividad humana, transformándola en *no natural*. No hay que hilar demasiado para comprender que tales disposiciones cuasi «naturales» favorecen la adhesión a las jerarquías y a la desigualdad, dicho de otro modo, jerarquía y desigualdad le vienen como anillo al dedo, se corresponden mucho mejor que la igualdad con la voluntad de poder, la repetición y el autocentrismo.

Por otra parte, no podemos dejar de notar en todo este proceso una cierta *economía de la autoconservación*. La aceptación de la sumisión implica un cierto *placer en el sufrimiento*, con claros puntos de contacto con un fenómeno ampliamente difundido, reconocido y estudiado en el psiquismo individual, lo que Freud llamara la atención como la *economía del masoquismo*. Hay en todo esto un *cálculo* entre el valor presente del sufrimiento, que releva de la situación existente de sometimiento, y el incierto valor futuro de sufrimiento asociado a lo desconocido.

En *El pozo y el péndulo* de Edgar Allan Poe podemos verlo figurado con toda claridad. El personaje es encerrado en una prisión en penumbras. A poco de estar encerrado percibe el zumbido de una cuchilla afilada que se balancea como un péndulo sobre su cabeza, la cuchilla baja y se aproxima más y más, amenazante. El personaje comienza a tantear a oscuras las paredes, y a poco se da cuenta de que en el centro de su celda hay un pozo. Digamos que es llevado a una situación en que puede optar entre ser despedazado por el filo de ese péndulo que se aproxima o saltar al pozo. Pero no lo hace, entre el riesgo de lo incierto y la certeza de una muerte segura, la *economía de la autoconservación* prefiere lo segundo. Se ha dicho que la

maestría de Poe, el carácter del cuento, reside en que no nos dice jamás lo que hay en el pozo, deja librado a nosotros poner allí la suma de todos nuestros miedos. En rigor, no es así, Poe no podía poner nada en el pozo, sencillamente porque en el pozo *no hay nada*, o lo que hay es el *abismo* como tal, lo *incierto* de la libertad. Autoconservación y repetición prefieren, encuentran placer en, la magnitud de sufrimiento de lo conocido. Solo por un esfuerzo podemos detenernos, suspender nuestras disposiciones cuasi «naturales» a la autoconservación, y decidir *otra cosa*, autoalterarnos. Porque nuestra subjetividad tiene una «naturaleza» no natural, capaz del cambio y la creación, de trascender la repetición. Sencillamente nuestra imaginación, no canónica y desfuncionalizada, es capaz de *poner otra cosa*, lo que no es, y sustraerse a la situación presente. Esa autoalteración es la libertad.

Queda claro que no podemos hablar de «fatalidad» de la dominación. No hay fatalidad ni necesidad en los asuntos humanos, que *pueden ser de uno u otro modo*. Aristóteles³ es claro en este punto y debemos reconocer su profundo sentido crítico y su ecuanimidad. Cosa que no parece abundar en el pensamiento contemporáneo. Es preciso reconocer la complejidad de la realidad y del saber mismo, contra Parménides –y la profusa tradición parmenídea-, el ser no es uno, sólido y continuo. Lo real es complejo, *se dice de muchas maneras*, y cada región de la realidad tiene su propia medida y en consecuencia requiere su propia exactitud. Debe haber una correspondencia entre la medida de lo real y la exactitud del saber, lo que tiene alcance ontológico. Lo histórico social introduce un corte profundo en el ser, *crea un nuevo mundo*. De modo que podemos distinguir entre el mundo de las cosas que *son como tienen que ser* y presentan cierta regularidad, es el dominio de lo universal y lo necesario, lo matemático y la física, sobre los que reposa la técnica, y *otro mundo*, el de las cosas que *pueden ser de un modo u otro*, el reino de la práctica y de la libertad, de lo humano. En el mundo histórico social no hay regularidad ni universalidad, es el reino de lo contingente. La libertad no es regular. Es «tan insentato –*paraplesios*- pedirle exactitud a la retórica como juicios probables a la matemática»⁴. La ciencia –*episteme*- es saber de lo universal. En la política,

la ética o la psicología no puede haber ciencia, no hay *episteme* ni *teoría*, lo que hay es *frónesis*, sabiduría práctica, ligada a la oportunidad, *kairos*. A lo imperioso y urgente de la oportunidad, y en este caso, la medida y exactitud, *akribeia* –criba, cedazo– es la *suficiente segun su necesidad y uso* para los requerimientos de la práctica. Juzgamos en condiciones inciertas y con tiempo siempre escaso. Dicho de otro modo, tiempo y saber son finitos. Bien vale la comparación con Descartes. Para Descartes el error se debe al apresuramiento, juzgamos antes de alcanzar ideas evidentes, claras y distintas. Pero, ¿quién mide ese *antes* y cuál es la *medida*? Aristóteles lo juzgaría de imprudente, carente de *frónesis*, porque justamente el juicio práctico se da en relación a la oportunidad – *kairos*– y debe ser oportuno, y la medida del tiempo no es infinita, omnipotente, sino finita, la suficiente para las necesidades de su uso en la práctica.

Pero no solo nuestro conocimiento es precario y finito, Aristóteles va más allá, destituye la «vanidad imaginaria» de autosuficiencia de la razón. La razón no puede fundarse a sí misma ⁵. La capacidad de argumentar, de fundar unos argumentos – *logoi*– sobre otros, de transmitir la verdad y dar razones – *logon didonai* –, no puede dar razón de sí misma, intento que nos llevaría a una argumentación al infinito, tiene su límite en los *arjé*, las últimas razones, que son infundadas, son valoradas por sí mismas, *axiomas*. El mismo principio de no contradicción, la base de toda lógica, es infundado. No puede ser fundado porque requiere de sí mismo para fundarse. Algo por el estilo dice Hegel en la Introducción a la *Fenomenología*, no puede haber introducción a la ciencia, porque o bien no es ciencia, o requiere de la misma ciencia. La ciencia, arguye Hegel, demuestra su cientificidad en la absoluta necesidad de su despliegue, para aprender a nadar hay que tirarse al agua. No hay fatalidad ni necesidad en el mundo socio histórico. No hay leyes de la historia, en el sentido de las leyes de la físico matemática. Nuestra libertad está ciertamente condicionada, no flota en el aire, se da siempre dentro de ciertas circunstancias, pero nunca completamente determinada. Demos un paso más, si el mundo de lo socio histórico fuera el reino de la necesidad y objeto de la «ciencia», no habría posibilidad de deliberación ni de democracia. La deliberación – *bouleusis*, confrontación de las ideas – requiere que la materia pueda ser *de uno u otro*

modo, no podemos deliberar sobre lo necesario y universal, sino solo sobre lo contingente. No hay deliberación que valga ante $2 + 2 = 4$, o sobre el teorema de Pitágoras. Aristóteles lo tiene bien claro, hay democracia porque el mundo humano es el mundo de la *doxa*, de las cosas cambiantes y contingentes. Si la política fuera una ciencia, es el argumento de Platón en *El Político*, tendríamos que seguir sus indicaciones sin chistar, y soportar las prescripciones del Rey Filósofo, sentado a nuestra cabecera, soplándonos al oído, es lo que dice Platón, *parakatetēmenos*, sentado a nuestra vera. Primo hermano del Dios cristiano que *conoce cada uno de nuestros cabellos*. Un delirio monstruoso. Goya sabía algo de eso: *los sueños de la razón crían monstruos*. Es el camino que va del Rey Filósofo a los totalitarismos contemporáneos. En eso Marx y Platón coinciden, la política es asunto de unos pocos, *los pocos que logran elevarse a la comprensión del movimiento histórico* ⁶. No es mi intención demorarme en polemizar aquí, pero buena parte del pensamiento contemporáneo es un rosario de confusiones y supuestos metafísicos no aclarados en torno de estos temas centrales tratados con tanta profundidad por Aristóteles. Y no solo de confusión, de trivialidad y Olvido ⁷. La identificación cartesiana del para sí con el sujeto fue desafortunada. Lo que llamamos, siguiendo a Descartes, «subjetividad» es un *para sí* en el sentido que auto organiza su experiencia, crea su *propio mundo*, la experiencia nunca es una experiencia *en bruto*, sino organizada *a priori* según las reglas de cada para sí, es categorial ⁸. De lo que se sigue que cada mundo propio es cerrado sobre sí, monádico. Pero el para sí no es un *sujeto*, en el sentido en que lo llama Descartes, no es un fundamento, algo que sub-yace como un suelo sobre el que nos afirmamos. Por el contrario el yacer o descansar – *keistai, jacere, liegen-* del para sí es de otro tipo, *descansa sobre*; en el caso del para sí humano se trata de *descansar* o *apoyarse* sobre una «naturalidad», que es su propia naturalidad, y que deviene *no natural* en virtud de su propia *dynamis*, su capacidad de trascender –ir más allá– y negar la naturalidad sobre la que descansa. Y ¿de qué hablamos cuando hablamos de «disposiciones» (*Bestimmungen*) «naturales», qué quiere decir aquí «naturales» cosa que es a todas luces impropio? Una sola cosa: altamente probables, aunque no necesarias. Lo humano

comparte dos mundos, reposa sobre una naturalidad, el modo de ser originario de la psique, cerrada sobre sí, que tiende a la omnipotencia, la repetición, y el autocentrado, pero a su vez, a diferencia de la regularidad natural es una subjetividad desfuncionalizada, su imaginación le permite crear otra cosa, y en consecuencia cambiar, *ir más allá* de su propia disposición. Cambiar quiere decir ante todo cambiar-se. El hombre se autocrea a partir de la nada y se proyecta hacia el futuro, y en ese sentido viene desde el futuro, dicho en las palabras de Sófocles en *Antígona*, «desde la nada avanza hacia lo que vendrá». Y la posibilidad de un cambio compromete toda nuestra personalidad, los afectos, el deseo y la imaginación –la «guía de la razón» en palabras de Kant-. Para que haya cambio, individual o social, tiene que haber a la vez, rechazo –afectivo- de lo existente, la posición –imaginaria- de *otra cosa* radicalmente nueva que antes no era, y las ganas, el deseo de esa otra cosa. Por supuesto que no podemos ver esto, cosa que se ha dicho muchas veces en filosofía, como la concurrencia de facultades aisladas, sino como una unidad inescindible. El rechazo de lo existente no es nunca meramente afectivo, requiere también la vuelta sobre sí para examinarse, la crítica relativamente lúcida, en la medida de lo posible, de la situación heredada, la re-flexión. El afecto esta atravesado por la reflexión y la reflexión atravesada por el afecto. Como lo reconoce bellamente Rousseau:

Es grande y hermoso ver surgir al hombre casi de la nada por sus propios esfuerzos, disipar por la luz de su razón las sombras en las que lo ha encerrado la naturaleza, elevarse sobre si mismo, volar por medio de su espíritu en las regiones celestiales, atravesar como el sol la vasta expansión del universo con pasos gigantescos, y lo que es aun más grande y difícil, volver sobre sí mismo para estudiar al hombre y conocer su naturaleza, sus deberes y su fin. ⁹

El sujeto humano se hace así mismo a partir de nada, pero es capaz de volver sobre sí, tomar distancia y examinarse lúcidamente. Examinarse quiere decir mirar *lo que está debajo*, oculto, ahora sí, el *sub-jectum*, el suelo que pisamos y sobre el que descansamos sin reparar en él, nuestros propios supuestos, los *idola tribu*. Y en consecuencia, decidir, en este caso libremente.

Claro que tomar esta decisión no es asunto sencillo, requiere un gigantesco cambio antropológico y social, Castoriadis lo llama *antropolítico*. Para poner las cosas en blanco y negro, que dejemos de preocuparnos solo por nuestros propios asuntos para terminar dormidos frente al televisor y recobremos la pasión por los asuntos comunes, por la participación política. Requiere nuevos individuos. Cosa que no es imposible porque ya ha sucedido en la historia. No otra cosa son las revoluciones. Incluso la nuestra, nuestra propia revolución emancipadora. Es posible. No requiere de santos ni mártires, precisa de hombres que estén dispuestos a dedicar parte de su tiempo a la comunidad. Convencidos lúcidamente de que *su propia libertad no puede ser sin la libertad de los otros*. Para esto hay que *querer* la igualdad y la libertad, pero también hay que *razonar* sobre la libertad y la igualdad, sobre sus condiciones y su alcance, y *ponerlas en práctica*. Requiere un cambio de valores, dejar atrás la primacía de lo económico propia del capitalismo, el atragantamiento del consumo que lo reduce todo a la nada, y comenzar a valorar la libertad y la igualdad como la libertad y la igualdad de todos. Porque, contra la superchería liberal contemporánea, no puedo ser libre sino soy igual a los demás, ni igual si no soy libre. La libertad no es ni puede ser la libertad del 10% de la población. Y debemos dar razón de la igualdad y la libertad, ahí es donde la razón, la capacidad de confrontar ideas, se diferencia del argumento de la fuerza. Igualdad y libertad solo pueden ser comunes, es decir, universales, su alcance debe ser universal, de lo contrario «algo huele mal en Dinamarca», algunos, por lo general, la inmensa mayoría, habrán enajenado su propia libertad, su propia vida, y eso, a la corta o a la larga, afecta nuestra propia libertad. Al menos por motivos egoístas: la mala calidad de ciudadanía de los demás afecta nuestra propia ciudadanía. Como bien sabían los revolucionarios de 1789, todo eso requiere de la cooperación de la *fraternidad*. La fraternidad es el lugar donde los afectos meten la cola, porque además de igualdad y libertad, fraternidad, ¿y qué es la fraternidad?. El afecto entre hermanos, vale decir entre iguales, pero iguales *en este mundo, en la comunidad política*, el lazo afectivo, Aristóteles lo llama *philia*, que cimienta la unión de la comunidad. De modo que para cambiar

13:

es cuestión de crear nuevos afectos.

En el mundo de las cosas que *pueden ser de uno u otro modo*, este cambio es posible, aunque no necesario, y puede no ser. Está en nosotros que así sea, es nuestra exclusiva responsabilidad. Del mismo modo que no hay recetas ni curas milagrosas para el cambio, *el teléfono del «llame ya» está ocupado*, no existen las recetas que estamos malacostumbrados a esperar, porque en la historia no hay leyes. Lo que sí puede haber en la historia es ganas, responsabilidad e imaginación: creación.

1. Jean-Jacques Rousseau, *Consideraciones sobre el gobierno de Polonia*
2. S. Freud, *El proceso económico del masoquismo*
- 3, 4, 5. Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, I, II, VI
6. K. Marx, *El manifiesto comunista*
7. Pensemos en la pretensión de necesidad, de una ciencia única, de autofundación de la razón y los procedimientos de que hacen gala el hegelianismo –y sus variantes-, la filosofía «analítica» del lenguaje, el estructuralismo y el mismo Habermas.
8. *Veamos al respecto la pretensión de Russell de un «atomismo» lógico, pretensión que como mínimo podríamos tildar de ingenua, de una «experiencia en bruto» que nos pondría en presencia de la cosa en sí. Y cuánto de esa pretensión «ingenua», no crítica, hay en la concepción del lenguaje en Wittgenstein.*
9. Jean-Jacques Rousseau, *Discurso sobre las Ciencias y las Artes*



La Pecera



Poesía

Hugo Mujica
Luis Tedesco

La P ecer a

HUGO MUJICA

Buenos Aires, 1942. Poeta y sacerdote. Sus estudios abarcan Bellas Artes, en Buenos Aires y U.S.A. Filosofía, en U.S.A. Antropología filosófica, en Buenos Aires y Teología, en Buenos Aires y Francia. Acaba de publicar su Poesía completa

PARA SIEMPRE

El sol, tardío,
enrojece el temblor
de la espuma en la playa.

Desde su vuelo
un pájaro cae,

un pájaro que muere pájaro,
que vuela hasta el fin su caída.

SÓLO AL FINAL

Las dos orillas
son siempre una, pero se sabe sólo al final:
después, después de naufragar entre ellas.

ATAJO

Entre el ondular de
las algas, un pájaro muerto es llevado por el río;

un pájaro o la vida:

esa derrota abrazada.

ESCUCHA

En el alto azul
se transparenta el humo;

a lo lejos alguien canta, no oigo las palabras,
escucho la lejanía.

LO PROPIO

A cada grano de arena
su sombra al alba,

a cada vida
su nombre propio y su propio ajeno:
lo imposible de sí mismo,
lo que los otros le han creado.

UN CAMINO

Lejos, muy
lejos,

el humo de una casa
delinea un camino en la noche.

Cuando el alma cabe por dentro
es que aún no es el alma,
es que aún no es de carne.

RENUNCIA

La búsqueda no es un ir,
menos aun llegar;

es soportar el encuentro
en la ausencia de lo que buscamos:
dejarse encontrar
en la renuncia a lo esperado.

INMENSURABLE

Es la hora del
alba,
la de su exilio en cada guijarro
que enciende.

Se pueden medir orillas
pero nunca, jamás, lo que lo abierto abre.

CASI AL ALBA

Como una semilla
sin tierra

un hombre cae en la calle
se dobla sobre sí, muere;

errante, un perro
se detiene,
lo huele, lame su frente, y silencioso,
se acuesta a su lado.

Luis Tedesco

(1941, Buenos Aires) Autor de los siguientes libros de poemas: *Los objetos del miedo* (Juárez Editor, 1970), *Cuerpo* (Cuarto poder, 1975), *Paisajes* (Torres Agüero Editor, 1970), *Reino Sentimental* (Torres Agüero Editor, 1985), *Vida privada* (GEL, 1995), *La dama de mi mente* (GEL, 1998), *En la maleza* (GEL, 2000), *Aquel corazón descamisado* (GEL, 2002). Editor y Director de *Nuevo Hacer* – Grupo Editor Latinoamericano, que edita la revista *Hablar de Poesía*, con Ricardo H. Herre ra.

DOLOR (I)

Sea cierto o no que nuestra mente, rasurada de lo único que deviene éxtasis de sí, alegría del continuo aparecer, dura lo que la savia dura en el doblez del vegetal quebrado; sea que la inane conjuración de dioses nos abandonó en plena derrota de su copular fastuoso; sea cierto o no que venimos de Todopoderoso Padre, que fuimos hechos a su imagen, y que nosotros, feroces bucaneros de la gracia, enflaquecidos por la saña espiritual, descansaremos a su vera, ya vencido el demonio tentador que turba el inconsciente; sea cierto o no que somos palabra de incestuosa mezcla, del deseo del Bien en el deseo del Mal, que devorados por el ansia de vivir nos precipitamos afanosos en el último acontecer, el acontecer de la muerte; sea que nuestro hogar, la casa primordial del pensamiento, se solaza en el albur de las disipaciones espaciales, y que esa visibilidad de alguien en nosotros no sea más que el chisporrotear de sus fragmentos; sea cierto o no que este lugar, Lomas del Mirador, sólo existe como cavidad desplomada de la Gran Cavidad, doquier vacío que fue del absoluto; sea cual fuere el enigma que hace de nosotros lo delegado, lo dado aquí del eterno al grito, al goce, al estremecimiento, al desvanecerse de la respiración, a la última ceniza de nuestro roce con el aire; sea cierta o no, sea sueño o realidad la corpulencia que nos lleva, somos dolor; en pie de lucha, tenaces en el habla, somos dolor, somos lo más de lo que nunca seremos.

La Pecera

NATURALEZA MUERTA

Hay un horizonte básico, hay explanadas de cielo y líneas radiantes, inconclusas, márgenes dentados sobre los techos del caserío, hay árboles lejanos y árboles cercanos, unos y otros rígidamente doblegados por el volumen perpendicular de las alturas, hay parvas, molinos, hay moderadas lagunas ramificadas en zanjones, coágulos de barro blando en los terrenos bajos, blanco barro sepulcral en los cauces atormentados por la seca, hay alambrados, púas, vértices trenzados de la demarcación diabólica, hay caballos, hay jinetes jactanciosos, hay jinetes postrados sobre el anca partida del destierro, hay gente violada, gente simplemente asesinada, hay vacas gordas como nubes, como quietísimas nubes vaporosas, hay perros, perros de dientes deslumbrantes, hay carne de perro ya negra, carne abombada, hay también carne irreconocible, carne de cualquier cosa, carne incluso nocarne de seres fabulosos, hay neblinas, la neblina frenética de algún dios, hay basura, hay ceniza de basura, gasas, vendas encaramadas en el humo que asciende hacia el sol del mediodía, hay maleza quemada, hay maleza briosa sobre el paredón momificado de la fábrica, hay aves, cientos de aves, aves en promiscuidad libertaria, acoples feroces de masa voladora, hay el ruido inmenso de la copulación natural, hay aves cautivas, aves martirizadas por el orden, aves cuyo único canto estalla en el único silencio del patio que fue mío.

TENDAL

Entre el paredón del fondo y la galería, perpendicular a las medianeras que demarcan nuestra casa, el tendal, mi pantalón de ayer y el pulóver de Juanca, la blusa de mamá, las medias borrosas de papá, y en riguroso rectángulo, aquella sábana, inmensidad blanca de la luz, húmedos sus contornos colosales, majestad inicial de la pobreza, rozándose, abrazándose, casi nube su forma de ser vuelo.

N.del E. *Estos textos de Tedesco ya han aparecido publicados en su reciente libro Lomas del Mirador (Losada), con algunas correcciones.*

Estanterías

METIDO EN LA CATERVA

(Leyendo unas viejas páginas de Filloy)

Carlos Rafael Domínguez.

Hace unos días cayó bajo mis ojos la noticia de la publicación de *CATERVA*, de Juan Filloy, *el cuenco de plata*, Bs.As. 2006.

Doy aquí por supuesto que los lectores conocen a este cordobés (1894-2000) que siempre insistía en que pronunciasen su apellido *filoy*, porque era de origen gallego.

CATERVA circuló, en ámbitos reducidos, desde 1937, en forma de edición privada. Desde hace unos meses está al alcance del público en general. Yo estoy dentro de ese público. Y lo estoy de una manera muy particular. Como voy a explicar.

«Estaban juntos bajo el puente. No se habían reunido como los cantos rodados: porque sí, rodando... Sino en virtud de una corriente secreta»

Una corriente secreta parecida me atrajo también a mí hacia ese grupo, tal vez, en este caso, simplemente como un canto rodado más. No vine para integrarme en la gira de la *Caterva* impulsado por esa misma corriente secreta que los reunió a ellos, sino, solamente guiado por un interés particular, muy personal, para compartir aunque fuese por unos días sus experiencias como linyeras. ¡Qué atrevimiento! ¡Intentar meterme así nomás en esa *Caterva* tan compacta! ¿Me aceptarían? Me aparezco sin anuncio previo bajo uno de esos sórdidos reparos de un puente ferroviario y, sin más presentaciones, pretendo terciar en conversaciones cuyos códigos no llego a dominar a pesar de que los siento muy acordes con mi propia cosmovisión, y mi propia percepción de la sociedad.

Ni remotamente pretendo hacer con estas líneas una presentación del libro de Filloy, pues no me corresponde. Mucho menos estoy en condiciones de someterlo a una crítica literaria, pues el de crítico no es mi oficio.

Soy solo un lector, eso sí un lector especialmente interesado. ¿Por qué? Por al menos tres razones. Una muy íntima y las otras dos, coyunturales. Si bien estas páginas de Filloy fueron escritas hace ya muchos años, aparecen ahora en la estructura de un libro formal y así caen en mis manos por primera vez. Precisamente a los pocos meses de acabar por mi parte de publicar una especie de memoria que escribí arropándome en el disfraz (metafórico pero hondamente sentido) de un «linyera de alma». (*) Esa es la razón profunda de mi interés por esta narración de Filloy. La segunda es una razón coyuntural pero muy importante. Las escenas del libro corresponden a 1937, cuando, a muy corta edad, tenía yo muy frescas en mis pupilas las imágenes de linyeras reales, en las vías del ferrocarril frente a mi casa, en el oeste de la pampa bonaerense, quienes fueron los inspiradores de imborrables recuerdos que marcaron mi marcha por la vida. La tercera razón tal vez de menor peso, es que el escenario geográfico del desplazamiento de la *Caterva* entre Río Cuarto y Córdoba, me resulta muy conocido y me permite recrear vívidamente en mi cabeza los episodios narrados, sean o no de ficción.

Probablemente los linyeras de mi infancia no son los linyeras de Filloy. O tal vez sí. ¿Quién puede saberlo? Cada linyera es un misterio. Los linyeras de la *Caterva* no

puede decirse que son «profesionales». Tal vez lo fueron solo en ese trayecto, unidos cohesivamente por sus apodos, ni siquiera por sus nombres. Movidos por una corriente secreta. Todos habían tenido sus caminos anteriores por la vida en forma más o menos «normal», en otras tierras, hablando otros idiomas. Solo uno era sudamericano. Eran personas cultas, muy cultas, con una penetrante visión del alma humana y de la sociedad, en el contexto de esa época. Quizás durante toda la trayectoria de la Caterva sean para la mayoría de los lectores más importantes sus conversaciones, reflexiones, sueños, poesías, lecturas y frases ocasionales que todos los demás episodios ocurridos durante la marcha y en la culminación de la misma.

Ante simplemente el título de este libro, una chispa repentina encendió la imaginación y el corazón de este «linyera de alma» para ponerlo en movimiento acelerado hacia ese grupo, esa Caterva. Iba a ser, sin dudas, algo novedoso, fascinante, excitante. Un intercambio de ideas y experiencias verdaderamente rico.

Puede haber quizás mil claves para aproximarse a la Caterva. Yo me acerco inocentemente con la mía.

Instantáneamente sucedió para mí, tras el encuentro, algo por demás notable. Encontré que manejábamos un vocabulario y modos de expresión sumamente diferentes. En apariencia. Una vez ajustados los códigos de interpretación, el complejo entramado de opiniones sobre el mundo y la sociedad, sobre los secretos del alma humana, sobre las aspiraciones más íntimas del ser, el amor, el sexo, la vida, la muerte, el destino, sobre el ansia irrefrenable de libertad por sobre todas las cosas, resultaron absolutamente el reflejo de un idioma único. Exactamente el mismo.

El «linyera de alma» habla en su libro de su condición de linyera como de *adísfraz*.

En realidad la palabra *adísfraz* no sería demasiado correcta porque «linyera», más que un disfraz, es una actitud íntima y total, que refleja un aspecto dominante de la personalidad.

Andar, andar y andar, sin una meta prefijada de antemano, sin un rumbo premeditado, guiado solo en cada instante por una especie de instinto irrefrenable buscando aquello que en cada circunstancia lo hace sentirse a uno realmente bien en el sentido más amplio de la palabra. En este sentido, ¿no seremos todos, al menos un poco, linyeras?

Todo linyera es más un símbolo que una persona. *Nadie, nunca, sabrá nada de mí* dice uno de los miembros de la Caterva *Jaroslav Kopecky no existe, en realidad: vive. Vive como los símbolos, sin existencia visible.*

Andar, andar andar... Lo esencial es andar. En la narración de la Caterva no hay divisiones. Ni secciones ni capítulos. Una continuidad total. Solo andar. Aunque en el caso de la Caterva hay un rumbo arcano, una corriente secreta que los llevó hasta Río Cuarto y desde allí, en una gira, con una finalidad conspirativa que los asocia férreamente, hasta Córdoba. El viaje es, en cierto modo, una epopeya libertaria. Una misión que está en perfecta consonancia con su sentir más profundo. Poco a poco me la van dejando entrever. Hay, sin embargo, altos en el camino, que me permiten atisbar más y más en el alma de estos «colegas».

El viaje es muy matizado. Con olores, perfumes, paisajes... La faz romántica lo impregna todo. Su captación de los amaneceres, atardeceres y noches en distintos contextos paisajísticos es digna de los más grandes poetas del género.

La Caterva es, ciertamente, un grupo muy «culto» en el sentido más tradicional de la palabra. Linyera no es sinónimo de ignorante. Su saber surge claramente a través de sus conversaciones, con casi constantes referencias al mundo clásico, sus mitos, sus personajes más representativos; con frecuentes citas y alusiones a los grandes autores literarios y a los así llamados grandes pensadores de todos los tiempos. Con ellos penetro en las aspiraciones más íntimas del alma... en una visión realmente profunda de la sociedad... de la historia.

Desprecian las instituciones, pero las usan; son anarquistas y hasta son capaces de

14.

colocar bombas para colaborar en causas que consideran justas... Son, inevitablemente en esos tiempos, sospechosos de terrorismo. Están contra la policía y toda clase de autoridad inmediata. Saben hacer de correo llevando papeles comprometedores en apoyo a huelguistas...

Hay *flash-backs* intermitentes con relación a sus vidas pasadas... Aparecen de cien formas: soliloquios... recuerdos... poesías... breves pinceladas... Al fin de la gira llego a conocer bastante, mucho, de cada uno y a explicarme sus actitudes y conductas... Son parecidos en sus rechazos... pero muy diferentes en su manera de actuar. Hay marcadas distancias de personalidad de uno a otro. Cada linyera es una individualidad, a pesar de compartir cooperativamente muchas cosas entre ellos. Siempre había imaginado yo así a un linyera. Por ejemplo, cada uno tiene su visión de las mujeres, y sus experiencias con ellas. Hay encuentros personales fugaces con mujeres y hasta un casamiento. Toman la muerte con estoicismo. Cada uno a su modo. Sufren enfermedades diversas, hay un suicidio, y hasta un (apenas dejado traslucir) asesinato para proteger a quien a su parecer lo merecía.

El hecho de profesarse linyera surge más bien de un rechazo a mil cosas que de la búsqueda de algo demasiado concreto... Es marcada la crítica al mundo profesional y académico establecido. Les repugnan los «casarudos».

Hay un leitmotiv común en el grupo, compartido ciertamente por este intruso. El ansia de libertad. El rechazo a toda autoridad. Manifestado como «anarquismo» o en otras mil formas. *«Tenemos una sensibilidad que se crispa contra todas las férulas y repudia cualquier autoridad».*

Su ideal libertario queda puesto de manifiesto hasta en los más pequeños detalles. Sobre todo, en su repugnancia por toda forma de opresión llámese fascismo, nazismo o comunismo muy en boga en esos años. Su actitud es muy clara en contra de todas las formas de límites establecidos en la sociedad, por las autoridades, por ciertas formas culturales impuestas. Por momentos pareciera que la gira es solo un escenario para un debate de crítica social. *«Todas las leyes son malas»* Hasta el dique del Río Tercero les resulta una imagen de límite social que aborrecen.

El odio a la opresión se percibe también en sus comentarios sobre las instituciones de la Iglesia que son objeto de continuas alusiones burlescas... Bien recuerdan que el origen de la gira fue en ocasión del congreso eucarístico de Bs. As. en el 34 cuando fueron desalojados de su asentamiento en Palermo por las damas encargadas de la organización para que no afearan el medio ambiente.

La gira tiene un contexto conspirativo que paulatinamente, a medida que tomamos confianza, me van revelando. En realidad el propósito es de solo uno de ellos pero cuenta con el apoyo incondicional del grupo. Estamos en la Argentina de los 30s. Imperaba el terror del comunismo internacional, del terrorismo. Un grupo así era siempre sospechoso de alguna conspiración.

No faltan incidentes con la policía, prepotente, como es habitual, pero también torpe. Comienzan los problemas con el comisario de Amboy. Tienen éxito en un atentado con bombas a favor de huelguistas que luchan por la libertad sindical. Con una hábil treta Katanga pasa como un «héroe» en una grotesca burla a los representantes del orden público. Surge un entredicho con otro representante de la autoridad, el inspector de un tren. Y otros episodios más.

Personalmente, titulándome un «linyera de alma» he comprobado en mis ya largos años de vida, que a esa actitud interior le correspondió en mi camino una vida exterior más bien «ordinaria», sin poses demasiado contestatarias o llamativas. He percibido en mi contacto con la Caterva que los miembros de ese grupo también solían desenvolverse con bastante naturalidad en el mundo «ordinario». Además de viajar en trenes de carga para sus desplazamientos, sabían utilizar el cochemotor, o los vagones de segunda clase,

La Pecera

o los taxis. Conocen el mundo del dinero y tienen mil rebusques, (generalmente marginales), para conseguirlo, sin necesidad de pedir limosna. Utilizan pensiones y restaurantes, van a almacenes; escuchan radio, leen los diarios, compran billetes de lotería... Tienen amigos y gozan de su hospitalidad, que saben retribuir con favores. Eso sí, la ropa de la vida ordinaria les sabe a disfiés. Saben diferenciarse perfectamente de los turistas. Ellos son *«mendigos profesionales en vacaciones»*. Los ambientes sórdidos surgen en alternancia con ambientes normales y hasta finos

No están constantemente en grupo. Se separan para cumplir misiones o tareas particulares. Pero la cohesión es firme. Se extrañan, se esperan, se buscan...

Viven también hondamente el mundo del humor, De un humor muy fino y hasta filosófico. Abundan en sus conversaciones la ironía, la sátira, las bromas...

¡Qué compañía realmente agradable! Pero por fin llegó lo que tenía que llegar indefectiblemente tarde o temprano. La despedida. Allí los dejé, en el aeropuerto de Córdoba. Uno tomó el vuelo para cumplir su misión, la misión «patriótica» que inesperadamente le había sido confiada por el destino. Dos habían muerto. Los otros cuatro y yo quedamos en silencio y así nos despedimos. Sin lágrimas. Los linyeras son sentimentales solo por dentro

Los había encontrado poco tiempo atrás en plena sordidez bajo el puente cerca de Río Cuarto. Estaban en Caterva. Una verdadera Caterva de sueños, cediendo cada uno su pedacito de libertad en aras de la unión indispensable entre ellos para que el sudamericano pudiera hacer lo que se había propuesto en su ideal libertario.

Se habían juntado no como lo hacen los cantos rodados sino por la fuerza de una corriente secreta. Ahora, poco antes de separarse, uno de ellos exclamó: Ahora solo *«somos una recua dispersa»*.

«Cantos rodados, pulidos de distancias, rodando porque sí alzaban vuelo...»

Yo sigo mi camino Algo cambió tras mi encuentro entrometido con la Caterva. Quedé enriquecido por la experiencia de convivir unos pocos días con ellos. Posiblemente, desde el aeropuerto cordobés, cada uno de los miembros de la Caterva volvió también a su camino solitario. ¿Hacia dónde? La vida de cada linyera es un misterio insondable.

(*) Carlos Rafael Domínguez. **Palabras marcadas. Diario de un linyera de alma**. Mar del Plata, Editorial Martín, octubre de 2005.

Decantación de la lírica

Por Roberto Retamoso

Los años o el tiempo operan de distinta manera sobre las obras poéticas. En el caso de la extensa obra acuñada por Jorge Isaías, parecen operar por decantación de su propia sustancia y de su propia forma, como lo revela la lectura de *Áspero cielo*, su último volumen de poesía.

A modo de eslabón posterior de una extensa cadena, compuesta por títulos lejanos como *La búsqueda incesante* o *Poemas a silbo y navajazo*, por títulos ciertamente emblemáticos como *Oficios de Abdul* o la ya célebre *Crónica Gringa*, o por títulos más cercanos como *Nuevos poemas de amor* o *Sombra de fresnos*, este último poemario del autor de *Los Quirquinchos* permite apreciar las modulaciones que más de treinta años de ininterrumpida escritura imprimen sobre sus textos en la

instancia madura (¿mayor?) de su producción poética.

Notoriamente, los poemas que integran el volumen no hacen más que insistir en las cuestiones que desde sus orígenes orientan esa escritura, y que podrían resumirse diciendo que no son otras que las que rigen una percepción siempre azorada y emotiva del universo. Que para Isaías, al igual que para todo poeta digno de portar tamaño título, no es más que la manifestación local, inmediata, particular, del infinito cósmico que ante él se revela como su propio paisaje y entorno.

Por ello estos poemas hablan una vez más de los elementos naturales que conforman tales manifestaciones cósmicas, haciendo que nubes, vientos, soles o lluvias se constituyan en los términos privilegiados donde el universo todo se dice y se revela. Pero lo cósmico, en la poética isaiana, no se reduce a la mera enumeración de las cosas y fenómenos de la Naturaleza, ya que su enunciación abarca también otra serie de elementos de carácter corporal que, perteneciendo asimismo a la densa intensidad de la vida y el mundo, se distinguen allí por su sentido plenamente erótico. Así, otra serie metonímica compuesta por muslos, pies, piernas, pelos, pieles y por supuesto corazones son los términos específicos que inscriben, casi como contraste o contraluz, otra clase de representaciones o de imágenes donde la vibración del cosmos también se manifiesta.

De manera que los poemas de Áspero cielo no hacen más que repetir los tópicos, los asuntos, las preocupaciones y las obsesiones que desde siempre informan la letra de Isaías. Pero no lo hacen limitándose a reproducir formas ya ensayadas y probadas, sino que lo hacen arriesgando nuevas búsquedas formales y en el límite estéticas.

Porque estos poemas de Isaías difieren por el modo en que su letra es trabajada, desde una poética que ahora privilegia lo despojado, lo conciso, lo austero: lo esencial, en definitiva.

Así, el tiempo parece modelar la escritura de Isaías como una auténtica experiencia de decantación de sus formas y sentidos líricos. Como si se tratase de probar que la palabra lírica se temple y se forja del modo más valioso en la fragua de la elementalidad retórica, el libro concluye con un poema que puede leerse como proclama, manifiesto y programa de su particular poética. Ese poema dice: No hay duendes/ en la lluvia./No hay huella/ que caiga/ insana/ entre los pastos./ Un roble/ tarde/ en la lluvia/ y entre tus piernas/ soy el vencido feliz.

«PAISAJE EN EL PAISAJE» de BEA LUNAZZI

por Teresa del Valle Salinas

Dice María Zambrano que escribir nace por la íntima necesidad de liberarnos, que las grandes verdades no suelen decirse hablando, que lo que no puede decirse es lo que se tiene que escribir. El secreto revela al escritor mientras lo escribe y es un puro acto de fe el escribir – y de fidelidad–, porque el escritor trata de ser fiel a aquello que pide ser sacado del silencio.

A su vez, una obra de arte es buena si ha surgido de una necesidad. Dice Rilke en sus famosas «Cartas» y señala que para el creador, no hay ninguna pobreza, ningún lugar pobre, indiferente, y aunque estuviera en una prisión, se pregunta, « ¿no seguiría teniendo siempre su infancia, esta preciosa riqueza de reyes, este tesoro de recuerdos? y Marguerithe Duras, agrega, « es cierto que existe la inocencia de la vida y que esa

La Pecera

inocencia, puede hacer llorar».

Ahora bien, por qué me apoyé en esos máximos referentes que mencioné?, para decir que «Paisaje en el Paisaje», es ese escenario o territorio en el que está instalada la infancia – o viceversa, la infancia como escenario donde se instala ese paisaje interno, su memoria, sus vivencias, sus códigos, su misterio y su inocencia.

«Cambió su rumbo bajo un círculo de agua amarronada, de tierra suspendida, de lánquidas algas aferrándose. Los troncos caídos han formado un dique. Rumor de saltos. Un grito ajeno al arroyo asustó a los patos. Las gallaretas y las garzas salpican su huída, nerviosas. Trazas monteras, teros enfrentan a los álamos. No hay rebeldía en el cisne de cuello negro. Dolor en la margen sin misericordia. El agua, quieta». (pág. 9)

«Alguna vez debería debió existir un bosque, un lugar desprovisto de palabras. El río viene de lejos. Trae el impulso de esa libertad (aunque una anotación marginal lo sitúe en este mundo). El verbo es el origen de un apunte, de una doble necesidad. El silencio es lo que queda del paraíso: la intención de un rumor en el agua, la posibilidad de rozar de otra manera la misma brisa». (pág.39)

Estos son textos de este hermoso poemario, que me deslumbró por sus múltiples matices, no aludo sólo al color porque es una inundación cromática, es también un desborde de naturaleza que me sacó de cauce, es una representación, un cuadro, una recreación de la infancia y de una adultez anticipada, tiene el suficiente eros que hace a la vida aunque la vida a veces duela. Una mirada y un lenguaje reservados a la memoria y al rescate de esa insula particular que es la infancia y que es además, la etapa vital que nos marca para siempre. Existe algo más perdurable que la infancia? Aunque se hubiera vivido en soledad, acaso en abandono?

Sabemos que aunque quede aparentemente sepultada en el inconsciente, aflora siempre y en algunos casos como este, canalizada en una obra de arte, una producción literaria. En este libro, el recuerdo se afina, se perfecciona con un tono propio y entonces, lo que tal vez fuera una experiencia perturbadora, queda subsumida en una visión poético/plástica, intensamente trabajada en una visión totalizadora del paisaje, la que a su vez es cruzada, atravesada por otra visión, la del paisaje interno que no es gratuita y colorea con dramatismo lo que pareciera venir siendo una descripción cargada de una ternura e ingenuidad formidables.

¿ Se puede explicar el misterio? ¿Y si explica, sigue siendo misterio? Toda obra, producto de la espiritualidad del hombre, nace del misterio. En ese sentido, este libro tiene riesgo, aunque nazca aparentemente parapetado, refugiado en la infancia, nace dentro de un cauce de equilibrio entre la expresión y el sentimiento. A ratos, tiene la aguda y espontánea crueldad de la descripción infantil y luego la desesperada ternura del adulto; eso mismo le confiere una cuota compartida de desenfado y frescura, de desmadre e ironía.

Lo plástico del libro, como ya dijera, está dado por su acentuada tonalidad impresionista, tienta a la acuarela o al óleo. Llama sin dudas a la naturaleza y al paisaje. Pero frente a ese paisaje, la poeta, advierto, contempla activamente, no es una simple espectadora, sino que además participa en él y lo transforma, y como expresión de esa experiencia, revela un universo semántico y lúdico, mediante un código: el poema, que amalgama técnica y contenido (forma y fondo), usando pinceladas que tienen su sello particular, que va más allá de lo auto referencial. Esos continuos pantallazas, ese vaivén caleidoscópico, lo vuelven también un libro con perfil cinematográfico.

Su mirada inquisidora, crea un clima, una atmósfera interna que penetra y muestra una contundente dualidad: es el aquí soy y el aquí estoy, cruzando el texto (y como lectora, atravesándome en la experiencia vital de la palabra).

Su mirada poética recorre el paisaje y lo hace palabra. De allí surge la creación verbal de un cosmos particular, en el que las cosas nombradas asumen la representación del mundo. Su agudeza, es una lanza que cruza el texto y a veces azora. Curiosamente, es como si esa mirada frágil de una niña, se convirtiera en un arma poderosa para construir y desarmar mundos. Por eso creo que no existe nada más cruel, más desnudamente puro

y espontáneo que la infancia. En todos los sentidos. Hasta sublimación de la soledad infantil, en un paisaje interno que a su vez se muestra en un «otro» paisaje que puebla nuestro mundo sensorial con vívidas imágenes del campo, sus seres, sus sonidos, sus silencios, sus rituales, sus creencias, sus vibraciones, hasta los ritmos de la naturaleza. «Paisaje en el paisaje», es un libro conmovedor, concentrado y fértil. Con esto quiero decir que siento que cada una de sus líneas es una semilla hacia futuras pariciones. Su escritura tiene lirismo, hondura pensante, plasticidad y fuerza. Este es un libro para releer y repensar los dos paisajes: el que describe y el que sugiere. Como poeta siento su plenitud, porque la obra puede leerse en cualquier línea con placer y asombro, con dolor y estremecimiento, y sobretodo, cuando al finalizar su lectura se siente su redondez, como si fuera esa luna inigualable que es el vientre materno, ver su unidad y su sentido. Creo que con esta entrega de poemas, no sé si prosa poética o poemas en prosa, si sé que es poesía, (y que la poesía está más allá de las formas), Bea nos anuncia que su camino estará habitado por producciones de valor estético y profundidad. Finalmente, creo que es una exaltación de la vida, en una dimensión espiritual de la experiencia infantil que conduce a un goce deliberado de buen escribir. Otra herramienta aplicada a su favor, y que potencia sus recursos, pero a partir de su creatividad, es su formación académica. Es un mérito que quiero destacar, su lucidez, porque conociéndola, fui descubriendo su juicio crítico sobre la literatura y autores. Quiero decir que no es una actora social inocua, en este paisaje/escenario que compartimos. Y eso es bueno y esperanzador, teniendo en cuenta su juventud. Creo que la poeta que en ella existe, le permitirá mantener en su obra ese erotismo que le dio vida y un maduro equilibrio entre lo que es creación pura y formación; y que de aquí en más no pasará desapercibida, moverá muchos sentimientos, y el menos ausente será el de la indiferencia.

CUENTOS PARA DESPUÉS DEL DIVÁN, de César Hazaki

Editorial Topía, Colección Autores Hoy

Narrativa (135 páginas).

por Héctor J. Freire

Cuando se lleva a cabo la publicación de un libro se enfrentan creo, varios riesgos: la cuestión que consiste en determinar si se ha logrado romper con la prolongación incompetente del silencio privado, y que eso que se dice (los cuentos en este caso) pueden llegar a tener algún valor estético-literario. No menos importante es la suposición del lector desavisado de catalogar como «la gran obra literaria» a un libro, que en principio como en el fondo lo es todo libro, una muestra de quien, ha iniciado ya hace algún tiempo, la tarea y la búsqueda que implica la literatura, como una de las tantas y quizás, más eficaces formas del conocimiento de lo real, y en especial de auto conocimiento (aunque esto nunca se logre por completo). Sin embargo, este segundo libro de César Hazaki « **Cuentos para después del diván** », creo es impensable sin el primero « **Cuentos de amor, tripas y diván** », también publicado por la Editorial Topía (y otra vez aparece como vemos, la huella, la marca de la palabra *diván* que se hace presente), ha logrado transformar y superar ese primer intento. Vale decir, esta es una nueva escritura más concentrada en la búsqueda del devenir del discurso narrativo. Que como anota Pavlosky en la contratapa del libro, « *los pormenores de los detalles están relatados de una forma,*

que recuerdan a la corriente de pintura del hiperrealismo norteamericano». Y que yo creo, más que ver con el gran pintor Edgard Hopper (el antecedente más directo de esta corriente, que también marcó estéticamente al cine policial negro), y que tranquilamente podrían ilustrar algunos de los relatos de Hazaki contenidos en el libro. En especial por la forma que tenía el pintor de presentar (como lo hace Hazaki) las sombras oscuras de lo real, de lo social, pero en color, el contraste entre la luz y la oscuridad, matizado en los relatos de César Hazaki por una fuerte dosis de humor e ironía. Como una manera de hacer más soportable lo siniestro, o sea lo familiar que se ha tornado desconocido. Los relatos de Hazaki (como por ejemplo, Pata ancha, Cuartito azul o Deambular) al igual que algunas de las pinturas de Hopper (que recordemos, también sirvieron para ilustrar las tapas de algunos de los libros de Carver), y aquí vuelvo a la contratapa del libro, y al comentario de Pavlosky: «Mucho más Carver que Auster o Gambaro en lo literario», enfatizan lo que es banal y ordinario, sin connotaciones simbólicas, y lo aceptan como parte natural de la cultura y del medio ambiente. Otro de los elementos recurrentes y característicos de los **Cuentos para después del diván**, es la configuración de un lenguaje apoyado en el fenómeno coloquial, y la recuperación de cierta sintaxis oral, el fraseo, el decir que reconoce la violencia, y el corte con la ley. Narraciones como «El amigo que no llegó a malandra», o «Balance del año», y en especial el cuento que abre el libro «El robo al banco», parecieran estar hechas de golpes y fragmentos de lo real. Donde se puede leer las tensiones y los fuertes conflictos, que han sobrevivido a la disolución sin tregua de tantas incertidumbres que la sociedad argentina viene padeciendo hace ya demasiado tiempo. Leo un fragmento del cuento, «El robo al banco»:

Fue mientras ayudamos a sacar todos esos camiones blindados llenos de guita para el aeropuerto de Ezeiza mientras la gente andaba en la calle pidiendo la cabeza del presidente, del ministro y de toda la prostituida clase política. Nuestro equipo tuvo que meterse en las bóvedas más profundas y secretas de los bancos para transportar carros llenos de dinero. Era increíble: el personal altamente calificado del espionaje argentino afanaba los bancos con el consentimiento de estos, dado que ellos no abrían las puertas. Puteábamos de lo lindo dado que no era nuestra tarea, pero órdenes, son órdenes y hay que mantener siempre el espíritu de cuerpo —la obediencia debida— así que meta acarrear guita, correr de un banco al otro, armar operaciones distractivas para que los camiones fueran por una ruta que la gente enfurecida no los detectara. Así varios de nosotros tuvimos que dejar fuera de acción a más de un manifestante.

La bronca iba en aumento, no por los que nos cargamos —esos, en el fondo, siempre nos importaron un huevo— sino por la cantidad de dólares que veíamos salir hacia el extranjero y que pertenecían al grupo de tipos al que siempre, siempre, pero lo que se dice siempre, le hacíamos los trabajos sucios.

Como sería la grosería del dinero que movíamos, que quedábamos embriagados por el olor a dólares que las sacas de lona, convenientemente cerradas, transmitían. Esa combinación magnífica de los billetes yanquis: tinta verde y papel nuevo, era, como decirle, una droga que no conocíamos y para la que no teníamos el remedio que nos permitiera curar la posterior resaca. La primera noche calculamos que sólo nuestro equipo transportó mil millones de dólares de la City porteña a un galpón del aeropuerto de Ezeiza. Calcule que éramos cuatro equipos a cargo de la tarea durante las veinticuatro horas. Le recuerdo que la operación duró quince días, saque usted sus conclusiones.

Así, testigo, el narrador Hazaki, más que Hazaki, el psicoanalista, se desplaza a lo largo de la historia con su palabra mordaz, irónica y por momentos corrosiva.

Narraciones que básicamente, son producto de haber previamente oído, escuchado y sobre todo haber mirado. Y creo que Hazaki en este libro, realiza un diagnóstico

14.

de este último tiempo. La lectura de estos textos es en realidad, si nos corremos de lo anecdótico de los mismos, un aprendizaje de la mirada, donde se propone romper con los automatismos de la visión, que dominan hoy el periodismo de los grandes y monopólicos medios de comunicación, entre los espectadores y los hechos. Y el mirar en estos textos es condición necesaria e indispensable para construir la experiencia. **Mirar es hacer algo con lo que se ve.** La mirada es una construcción ideológica. Y mirar es lo que, creo ha hecho César Hazaki con lo que vio en estos últimos años. Después de leer los 15 cuentos que componen el libro llegué a esta conclusión: para salir de los modos de mirar que se imponen hay que recuperar la experiencia del narrador y unirla con la experiencia del lector. Incorporar la experiencia del artista a nuestra propia experiencia.

Nada puede encomendar las historias a la memoria con mayor insistencia, que la continente concisión que las sustrae del análisis psicológico. Y creo ese es el mayor esfuerzo y logro realizado por el Hazaki narrador-psicoanalista, no caer en la tentación de psicoanalizar e interpretar. Estos, como indica el título son cuentos para después del diván. Y cuanto más natural sea esa estrategia narrativa de renuncia a matizaciones psicológicas por parte del narrador, tanto mayor la expectativa de aquélla de encontrar un lugar en la memoria del lector, y con mayor gusto, tarde o temprano, éste la volverá, a su vez, a narrar. Como escribió Walter Benjamín en su ensayo «el narrador»: *narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas, y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas. Y se pierde porque ya no se teje ni si hila mientras se les presta oído. Cuanto más olvidado de sí mismo está el escucha, tanto más profundamente se impregna su memoria de lo oído... Así se constituye, por tanto, la red que sostiene al don de narrar.* Don que posee, y recupera Hazaki con este libro.

Mirar con más detenimiento todo aquello que nos rodea e incorporarlo a un universo narrativo más amplio, es el movimiento realizado por el narrador. Seres y objetos dañados y olvidados, pueden ofrecer un significado y una luz. Y esto Hazaki lo logra ofreciéndonos una variedad de recursos mínimos. Son mínimos sus despliegues en cuentos como «Insomnios sureños», «diecinueve minutos» o «iguana y CIA», frente a la exuberancia de una literatura barroca y sobrecargada. Hazaki en estos cuentos, opta por reducir los artificios, que en muchos casos no son más que una máquina de sonar y no decir. Y de lo que se supone fácil e inmediato, y de lo que aparentemente no se puede extraer nada, sólo la repetición de un gesto. Esta narrativa «mínima», pone de relieve escenas de desamparo y orfandad, propias de este tiempo.

En este sentido, 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, sí casi todo en provecho de la información. Porque si se puede reproducir una historia, preservándola –como hace el autor en este libro– de explicaciones, ya se logró la mitad del arte de narrar. En este libro, creo, se ve, lo que es un relato. El mérito de la información pasa en cuanto deja de ser nueva. Ella sólo vive en ese momento. Pero con los textos de « **Cuentos para después del diván** », sucede otra cosa: éstos no se agotan, sino que almacenan las fuerzas reunidas en su interior para volver a desplegarse en cada nueva lectura. Hazaki se maneja, y así lo demuestran sus cuentos, con un concepto de historia que parte de los procesos y de las resistencias. Ningún sistema social se impone por completo, como tampoco un modo de mirar.

La Pecera

En estos cuentos el transcurso del tiempo es a la vez un continuo y una serie de interrupciones y de desvíos. En ellos se traman lo político, lo social, lo cultural y el terreno de la experiencia. El resultado: un tipo de narración, que yo definiría como verdaderos «**estados de ánimo social**».

Una mención especial, merecería el bello cuento, el más atípico del libro, «Manuel y sus lunas», y que según Pavlosky, el hiperrealismo es abandonado. Y donde el encuentro entre un psicoanalista y Don Rufino, van creando un misterio de búsqueda permanente, abordando diferentes puntos de vista de lecturas de la realidad. Relato infrecuente e inclasificable, dentro de la tradición narrativa argentina. Salvo excepciones como las del cuento Aballay (ese extraño estilista ecuestre) de Antonio Di Benedetto. O algún que otro relato oral de Dolina (a quien no por casualidad Hazaki le dedica el cuento «Pata Ancha»). Y para finalizar, en la contratapa que escribí para el primer libro de cuentos de Hazaki «Cuentos de amor, Tripas y Diván (allá por el año 2003), hacía hincapié, que el libro « *era necesario y terapéutico, ya que a través del placer de su lectura se recupera el aire siempre saludable de la risa, para contrarrestar tanta melancolía y solemnidad. La belleza del humor que termina desgarrando el velo de la estupidez humana. Ante el estupor y la parálisis que provoca la miserable realidad cotidiana, el inexorable avance de la insignificancia, el humor desplegado por Hazaki impone su desmesura. Su irreverencia es una poderosa arma desarticulante. Nos facilita un vínculo más alegre. (no por eso menos comprometido) con los otros, con nosotros mismos, con las ideas, y evita la desolación que deviene de esa suerte de rígida ortodoxia que imparten e imponen los fundamentalismos económicos, religiosos, políticos o psicoanalíticos. Quizá porque como decía Chaplin, paradójicamente el humor es algo muy serio.*» De ahí que este nuevo libro, no sea más que una prolongación y profundización de esas mismas problemáticas. Incluso, como dije antes, «Cuentos para después del diván», es impensable sin el primero. Sin embargo, en este último, lo que habíamos descubierto en su primer libro se torna más patético, más trágico (y cuando digo trágico, digo en el sentido griego, intenso), más urgente. Porque creo, y en esta apreciación incluyo también los artículos que Hazaki viene publicando ininterrumpidamente, desde hace ya quince años en la Revista Topía: escribir es una urgencia política. Hazaki es un escritor que sigue reivindicando la palabra ideología. Y cuando uno dice ideología en literatura, está hablando de formas, no se trata solo de contenidos directos, ni de las opiniones políticas. En este sentido, lo que persiste en los relatos de Hazaki es una determinada problemática. Y lo que hace César, en este su nuevo libro, no es cambiar ese núcleo ideológico, sino mantener la problemática pero cambiando y desplazando su perspectiva como narrador. Este cambio creo, quedó plasmado en las ilustraciones de ambos libros, un verdadero hallazgo plástico de Víctor Macri (quizá sin proponérselo conscientemente). En cuentos de amor tripas y diván, es el arte, el cine, el afiche de la película Gilda, donde la humeante y seductora figura de Rita Hayworth está contenida en un sillón de psicoanalista. Ahora, en «Cuentos para después del diván», Es Freud, el que emerge del posillo de café, contenido a su vez por la literatura. «En cuentos para después del diván», César Hazaki es mucho más narrador que psicoanalista. Entonces y para cerrar, vuelvo a la contratapa escrita por Pavlosky: *Cuentos para después del diván es un libro escrito por un psicoanalista que deviene escritor literario, sin dejar de recordarnos siempre, a través de sus cuentos, de su identidad profesional y su inmenso amor y respeto por el psicoanálisis.* También, agregaría yo, y como lo demuestra su libro: un gran amor por la literatura.



Carlos Rafael Domínguez. *Más palabras. Diario de un linyera de alma. El ángel del linyera*

Mar del Plata, Editorial Martín, 2006.

por Marta B. Ferrari

Carlos Domínguez (Prov. de Bs.As., 1928) es docente en diversos profesorado de inglés de la ciudad de Mar del Plata, autor de varios escritos académicos sobre temática lingüística y traductor de obras clásicas de la literatura inglesa. Es autor, asimismo, del libro *Palabras marcadas* (Editorial Martín, 2005). *Más palabras*, subtítulo *Diario de un linyera de alma. Segunda parte: El ángel del linyera* con ilustraciones de su hermana Susana Domínguez, es su segunda entrega.

De las muchas palabras aquí convocadas, tomemos una, «linyera», palabra que procede del lunfardo, esa forma de habla marginal, transgresora de toda norma de corrección lingüística; palabra que designa tanto a la persona como a sus pertenencias, en este caso, un conjunto de palabras. Y lo que late en el fondo de estos dos libros no es otra cosa que un férreo deseo de libertad, de mantenerse en los márgenes, de no dejarse atrapar por ningún tipo de «cárcel» o de encierro real o simbólico. ¿Qué otra cosa se esconde detrás de la figura elegida por su autor para identificarse, la del linyera, sino ese deseo irrenunciable de libertad? Una libertad que se plantea no sólo a nivel temático o conceptual, sino ante todo, formal. El libro mismo es un libro difícil de definir precisamente por eso. Porque su autor se niega a toda posibilidad de encasillamiento, de clasificación, de taxonomía. La escritura del libro es una deriva por sus recuerdos, un auténtico peregrinaje, una verdadera errancia. Voluntariamente alejado del ordenamiento cronológico de un Diario con sus fechas y ocasiones precisas, de lo que el libro da cuenta es del modo azaroso y arbitrario en que los recuerdos asaltan e irrumpen en la pluma del que escribe. En él se entrecruza la primera persona del singular con una tercera persona que distancia la confesión y evita decididamente el patetismo; entrecruza también el relato con el diálogo, la poesía con el tango, la realidad con la ficción. Y todo esto con una escritura sumatoria, que avanza por oleadas, que acarrea información, que fluye como un río, reiterando lo ya dicho y agregando lo que se había omitido.

El hombre como linyera, la vida como viaje y la escritura como divagación. Sobre estos tres pilares avanza la narración de estas memorias. Y lo hace con un estilo que apela permanentemente a los interrogantes. De hecho el libro se abre con esta inquietante pregunta: «¿Será una contradicción iniciar la narración de un «viaje», aunque sea en su segunda parte, precisamente en una vía muerta?». La pregunta encierra la duda, la falta de certezas, lo fragmentario de todo saber humano y de toda vida humana, un «prudente escepticismo» que según leeremos más adelante, ha heredado de su abuelo. Pero también se enuncian algunas certezas rotundas como ésta: «Lo realmente importante es lo realmente sencillo». Este peregrinaje va siguiendo, azarosamente, los avatares de una vida. Desde la temprana búsqueda de Dios, un Dios siempre lejano, siempre invisible, finalmente inalcanzable, pasando por el recuerdo -no exento de humor- de los múltiples emprendimientos pseudo-comerciales, también siempre frustrados, hasta llegar a los años del estudio y la docencia. Recuerdos que tienen como disparadores a las palabras. Las palabras entendidas aquí en su honda dimensión semántica, las palabras asociadas a las vivencias, las que despiertan, como él señala, «ecos emocionales», las que marcan una vida porque como leemos: «hay una realidad detrás de las palabras». Hemos

La Pecera

partido de la Historia de la Lengua para llegar a la Lengua de la historia, la historia privada y la pública, la íntima y la nacional donde entran a jugar palabras como «patria» o la emergencia conflictiva del nombre de Perón. Las palabras «malditas» que desenmascaran el trasfondo de hipocresía que esconden, las palabras «fugaces», aquellas pretendidamente borradas por el olvido impuesto por la institución religiosa, las palabras «rimadas»..., las palabras «queridas», que son afortunadamente casi todas las palabras que encierra el diccionario.

El libro de Carlos Domínguez es una humilde declaración de fe en la vida, y de fe en las palabras que nos constituyen. A cada uno las propias. Somos eso, redes de palabras, texto, tejido, la trama entera y provisional de una vida vivida intensamente, sin remordimiento, con algo, sí, de nostalgia. «Un existir -como él mismo declara- ni desesperadamente trágico ni infantilmente optimista».

Hacia el final del libro el autor relata su experiencia reveladora, epifánica, a orillas del río Charles en Massachusetts: «El linyera. Cierta vez, muy lejos de su país. En el romántico Massachusetts. ¿Romántico? Lo fue para el linyera en ese breve lapso de su vida. ¿Solo? Nunca alguien está solo. Todo su pasado lo acompaña dentro de la cabeza y el corazón. Le sucedió entonces caminando a orillas del río Charles, su tocayo. ¿Casualidad? Todo es casual y nada es casual en la vida del linyera. Caminando y caminando... Yendo y volviendo. Mirando la capa de hielo sobre el agua, primero.... Luego los trozos de hielo deslizándose suavemente... Más tarde, ya en primavera, la corriente limpia...que corre, corre y corre... Caminaba... caminaba... y, sin saberlo, se dirigía hacia la toma de una definición trascendental en su vida. ¿Hay algo trascendental en la vida? Tal vez algunas cosas parecen más trascendentales que otras. Tal vez todas son trascendentales o ninguna lo es. Esta vez lo que sucedió fue la eclosión de algo latente desde hacía ya muchos muchos años, quizás en germen desde el comienzo mismo del viaje: la ruptura con su pertenencia al clero y, más aún, su ruptura formal con una cosmovisión cristiana cerrada (con un punto de partida y un punto de llegada absolutamente definidos). En realidad solo quedaban débiles lazos exteriores... Los más profundos, los verdaderos, ya estaban rotos hacía mucho. Muchísimo. Solo quedaban ciertas apariencias. Necesitaba borrar también esas apariencias. Y a esas apariencias las dejó fluir con el río...»

El Charles, un río pequeño que separa Boston de Cambridge, un río con nombre real (puesto en honor del rey Carlos I de Inglaterra), pero también un río literario, citado por Faulkner en su novela *El sonido y la Furia*, a cuyas aguas se arroja desde un puente, uno de sus narradores, Quentin Compson y al que el poeta español Dámaso Alonso le dedica un extenso poema titulado precisamente «A un río le llamaban Carlos»: «Yo no sé por qué me he puesto tan triste./ contemplando el fluir de este río.../ Un río es agua, lágrimas: mas no sé quién las llora./ El río Carlos es una tristeza gris, mas no sé quién la llora./ Pero sé que la tristeza es gris y fluye./ Porque sólo fluye en el mundo la tristeza». Pero este poema de Dámaso Alonso que pertenece al libro titulado significativamente *Hombre y Dios* y escrito en el año 1954, finalizada pero no olvidada la Guerra Civil en España y la Segunda Guerra Mundial, con su tono dolido e interrogante, difiere sustancialmente de la experiencia vivida por Carlos Domínguez quien así nos lo explica en el final de su libro: «Años después, en una clase con alumnos de Letras en la Universidad Nacional de Mar del Plata, el linyera les comentó (¿en ocasión de qué?) que junto a ese río Charles recordaba haber tomado tal vez la decisión más importante de su vida. Algunos alumnos, entonces, le hicieron poner su atención sobre las reflexiones de Dámaso Alonso junto a ese río. Fue a leer «A un río le llamaban Carlos». Se sintió identificado. Muy identificado. La vida que corre... pero lo suyo no fue de nostálgica tristeza sino de alegría huracanada. El río Charles fue para él como la visión de un torrente feliz que lo arrastraba hacia adelante, hacia algo distinto, hacia una región de libertad y paz... El viaje siguió...el viaje sigue.»

VEINTICUATRO de Emanuel Taub

por *María Rosa MÓ*

La poesía de Emmanuel Taub trae una voz antigua, con carnadura. Una escritura amplia, espesa, donde se percibe un «respirar», una cadencia que se respeta a lo largo de los textos. Algo que sucede desde su primer libro «La lucha eterna». En Veinticuatro, libro que ahora nos convoca, pregunta el poeta: ¿Cuál es la distancia? La distancia es el hombre responde. La distancia se acorta en el transitar del poema. Aúna. Nos lleva a calcular nudos, los pasos que separan al poema del yo lector. Con esta pregunta en el vórtice de un sueño la hora de entrada nos abre las puertas.

Emmanuel trabaja las imágenes con meticulosidad, puede irrumpir con ellas en el principio de un poema o en su cierre.

«El puente que separa mis orillas/ se confunde», dice y me abre un universo poético, desde y con la palabra. Conmueve por momentos con un dejo de Elliot, insisto, desde la imagen y la palabra: Un roce/ y a pesar de todo/ continuamos/ una mitad por el camino del Norte/ la otra/ por el camino del Sur.

Lo fantasmal, lo que se ve y no, espejos aparecen así reflejados en el libro. Se mira de reojo como para ver y verse, se espía a través del reflejo: «¿qué harías si todos estuvieran muertos? ¿para ser fantasma hay que ser invisible?» Pero no se queda en una mirada etérea. Con habilidad de poeta tira los hilos y esa transparencia toma cuerpo: «para ser un sobreviviente hay que volver».

Hay una conjunción aquí-allá: el afuera y el adentro, cada punta del camino, el lugar de la muerte, con el otro lado.

Emmanuel teje esta ambivalencia con seguridad; hace cruzar el puente.

A la vez, logra ese centro que es la respiración del poema, donde uno, lector, queda sin respiración «alma encallada entre dos mundos» dice. Creo que es ese preciso momento de mirada-lectora: encallados entre dos mundos: imagen y palabra.

Ambas se tironean y llevan a ese *otro lugar* o no lugar. Cruzamos el espejo que Emmanuel nos hace ver desde distintas perspectivas.

En ese ir y venir a través del espejo, por momentos se arma el laberinto y *aparentemente* el yo narrador dice quedar atrapado. Entonces puede hundirse en pesadillas por el temor de lo efímero, de la simple alucinación.

Mero artificio del poeta, que deja la palabra escrita, imprescindible. Dice Emmanuel: una vez que la palabra marca el papel, la tinta no se borra. Solamente se rompe.

En ese transitar por horas y espejos, aparece otra corporización concreta: los cuerpos y él hace esta amalgama entre lo corporal y lo etéreo, entre lo que se palpa y no: «Nuestros cuerpos/ que de tan desnudos/ se vuelven transparentes». Va y viene con la palabra y crea mundos y submundos latentes. «El silencio para los cuerpos es un lenguaje», dice. El silencio del decir, la lengua que recorre cuerpos.

Cuerpos como pasaje. Y como tales, las puertas, que nos abrió al principio se presenta también como tema recurrente. No es casual que un poema central (15 para adelante - 13 para atrás) sea precisamente Las puertas. Dice: Las puertas nunca se cierran solas. Agregaría: tampoco se abren solas. En este caso hizo falta la mano de este talentoso joven poeta para abrirnos este maravilloso universo poético.

