

14

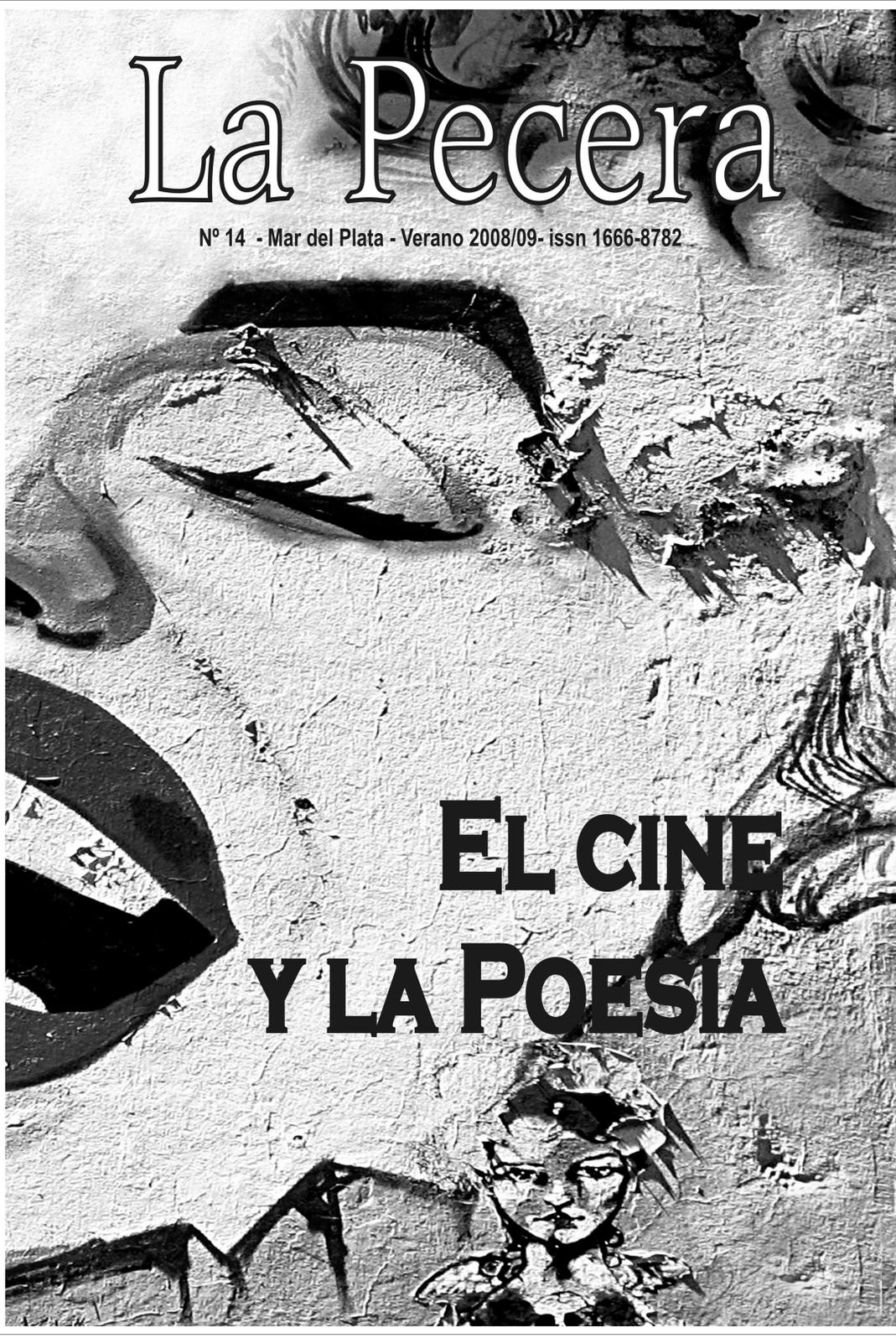
La Pecera

Nº 14 - Mar del Plata - Verano 2008/09- issn 1666-8782

La Pecera

2008-09

EL CINE Y LA POESIA





También podríamos preguntarnos...en qué sentido puede haber transformado el cine, cómo puede haber influido en esa forma invisible que reside en nuestro interior y que constantemente intentamos adaptar al mundo; forma a través de la cual vemos el mundo y, como dicen los filósofos, lo aprehendemos, no sin cierto temor por nuestra parte.

....

¿Nos conocemos mejor a nosotros mismos que antes de que existiera el cine? Nadie, evidentemente, a menos que ostente una extrema arrogancia, puede responder a eso. ...

Jean-Claude Carrière
La película que no se ve,
1997, Barcelona, Paidós.

La Tapa de este número y las ilustraciones interiores en las portadillas son de la artista Norma Tomasini

ISSN 1666-8782



EDITORIAL MARTIN- CATAMARCA 3002- 7600 - MAR DEL PLATA - BUENOS AIRES - ARGENTINA

14

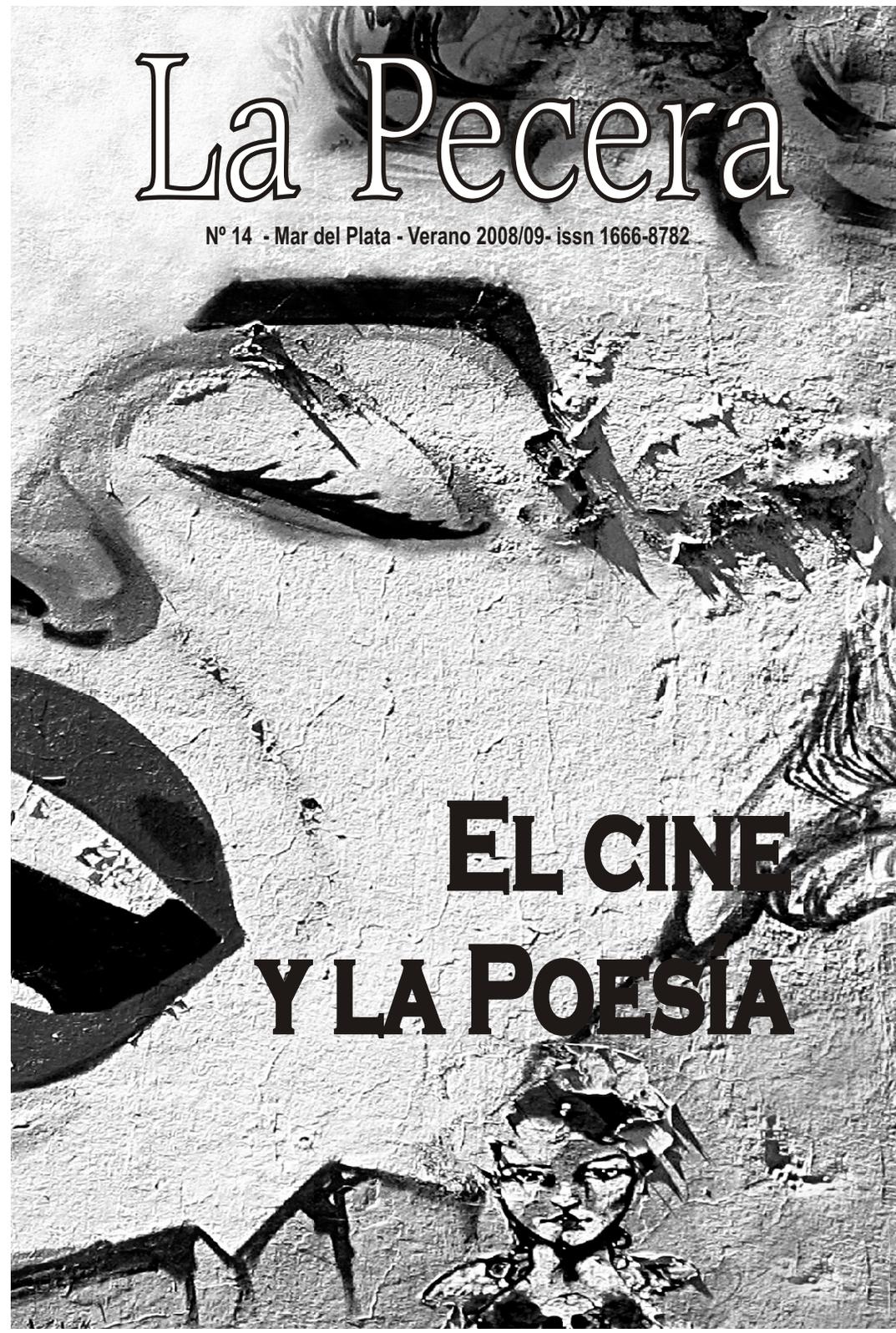
La Pecera

2008-09

La Pecera

Nº 14 - Mar del Plata - Verano 2008/09- issn 1666-8782

**EL CINE
Y LA POESIA**



La Pecera

LITERATURA, ARTE, MÚSICA Y SOCIEDAD

Nº 14 Primavera/ Verano 2008-09



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

Contenido

La Pecera - N° 14

La Tapa de este número y las ilustraciones interiores en las portadillas son de la artista Norma Tomasini

Editorial: Cómo nos cambió el cine, por J. C. Carriere

El Otro lado: Entrevista con Héctor Tizón, por Carlos Damaso Martínez

Dossier: El Cine y la Poesía. Ensayos de Héctor Freire y Ricardo Aiello. Antología a cargo de H. Freire.

Homenaje: Juanele Ortíz / Fernando Pessoa

Arte: Fotografía de Norma Tomasini

Ensayo: Pedro Lemebel por Roberto Ferro /

Revistas literarias por Osvaldo Aguirre /

Traidores y héroes por Maximiliano González

Jewkes/ Monstruos, bestias y bestiarios por David A. Fuks

Relatos inéditos: Enrique Butti / Leonardo Huebe

Encuesta a la poesía argentina: Alejandro Schmidt/ Javier Cófreces

Poemas inéditos: Juan Pablo Bertazza / Diego Colomba/ **Carolina Contino.**

Editor: Ricardo Martín/ **Director:** Osvaldo Picardo / **Jefe de Edición:** Héctor Freire / **Asesor:** Abel Robino (París)/ **Director de Arte:** Pablo Hansen / **PARA SUBSCRIPCIONES Y VENTA DIRECTA:** Héctor Freire: Tel 011-155-1631523
hector.freire@topia.com.ar www.lapeceralibros.galeon.com

LA PECERA recibe toda su correspondencia y giros en Tucumán 3340, PB, E/ c.p. 7600 Mar del Plata, Bs.As. Argentina. Se aceptan canjes con otras publicaciones, cartas a los autores y al director, e-mails, colaboraciones, poemas, cuentos, informaciones, sin que ello signifique la aceptación de los mismos ni compromiso de publicación. Enviar e-mail con asunto La Pecera a lapeceralibros@gmail.com La dirección no se responsabiliza por los artículos firmados. Y con el CONSEJO DE REFERATO se reservan el derecho de publicación de los trabajos enviados por sus autores previo acuerdo y evaluación de sus contenidos. ISSN 1666-8782 © Editorial Martín, La Pecera 2001 *Queda expresamente prohibida la total o parcial reproducción por cualquier medio del contenido, sin autorización del Director o los Autores, según lo marca la ley.*

Editorial

Cómo nos cambió el cine

También podríamos preguntarnos....en qué sentido puede haber transformado el cine, cómo puede haber influido en esa forma invisible que reside en nuestro interior y que constantemente intentamos adaptar al mundo; forma a través de la cual vemos el mundo y, como dicen los filósofos, lo aprehendemos, no sin cierto temor por nuestra parte.

....

¿Nos conocemos mejor a nosotros mismos que antes de que existiera el cine? Nadie, evidentemente, a menos que ostente una extrema arrogancia, puede responder a eso. Cada uno de nosotros nos conocemos de una manera diferente. Después de cien años de imágenes y sonidos, nuestra apariencia ya no es la misma, resulta mucho más difícil ver a su través. La existencia del cine es evidente tanto en nuestro interior como en nuestro exterior, al igual que sucede con el aire que respiramos. Nos ha penetrado, no se ha privado de explorar ningún territorio. Más allá de las preocupaciones cotidianas, algunos cineastas se han dedicado a buscar, no ya una manera, sino una razón para vivir. Reunir la historia gráfica y la interrogación profunda: ésa fue la eterna preocupación de los maestros japoneses. Quizá estuvieran menos paralizados que nosotros por siglos de sistemas metafísicos cuyo polvo aún pisamos día a día. En cualquier caso, sin ningún género de dudas, han conseguido que el cine, atracción de feria, ingrese allí donde menos se esperaba: en el dominio del pensamiento y la filosofía. Y los japoneses no han sido los únicos. Bergman y Fellini

se pueden también contar entre los filósofos de nuestro siglo. Nos muestran su época, que es igualmente la nuestra, a través de un espejo móvil, cuidadosamente pulido, que siempre acaba reservándonos alguna que otra sorpresa sobre nosotros mismos.

...

A medida que penetramos en nuestro teatro interior, vamos siendo más conscientes de la inopia en que vivimos, de lo poco que sabemos de nosotros mismos. En lo referente al más importante de los conocimientos, aquel cuyo objeto somos precisamente nosotros mismos, solemos mostrar una gran ignorancia y una rutinaria ceguera. Millones y millones de imágenes nos reflejan en un espejo deformado. ¿Dónde estamos? ¿Qué visión de nosotros mismos es la más justa? No hay nada que esté claro. Nosotros somos esa incertidumbre. Nuestra forma - modificada o no- es nuestro desconocimiento personal, lo que nunca sabremos sobre nosotros mismos... a menos que dejemos de ser nosotros mismos.

Jean-Claude Carrière
La película que no se ve,
1997, Barcelona, Paidós.



Dossier



El cine y la poesía

El Cine y la Poesía ***Interferencias y relaciones***

Por Héctor J. Freire

I- La poesía en el cine

*La imagen como observación.....
¿Quién no volvería a pensar aquí en la poesía japonesa?
Andrei Tarkovski*

*El instrumento lingüístico sobre el cual se implanta el
Cine es por tanto de tipo irracional: y esto explica la
Profunda calidad onírica del cine, y también su absoluta
E imprescindible concreción.*

Pier Paolo Pasolini

Desde el origen de la civilización más antigua, hasta la aparición de las vanguardias del siglo XX, los artistas se han interesado por la problemática de entablar una relación de parentesco entre las artes, sus mutuas influencias, interferencias y relaciones comparativas, por ejemplo, entre los colores de las pinturas y los sonidos de las palabras; la musicalidad y el ritmo propio de un poema y su paralelismo con un cuadro o un film. Las afinidades entre determinados poetas, pintores o directores de cine. Guiones cinematográficos y films que “nacen” de un poema (Las Alas del deseo, de W.Wenders, sobre texto

Dossier La Pecera

de P. Handke). Poemas que son el resultado de un fuerte estímulo a la imaginación, a partir de la proyección de un film (ver antología). Lectura de poemas dentro de un film (Marlon Brando leyendo “Los hombres huecos” de Eliot, en *Apocalypse Now* de Coppola). Innumerables Biopic sobre poetas (Rimbaud, Lorca, Pessoa, Neruda, etc.), más las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, al servicio del vídeo arte o del vídeo poema, que por su complejidad y especificidad exigiría un artículo aparte.

Los pintores de íconos eran llamados “iconógrafos”, porque se los consideraba más “escritores” que pintores. El icono era en realidad un texto escrito en imágenes: la “Biblia de los pobres”, el libro de aquellos que no sabían leer ni escribir. En este sentido, también el lenguaje cinematográfico es un texto, básicamente hecho de imágenes, más que de palabras. “Poesía Visual”, llamado por algunos cineastas.

Desde aquella versión del texto de Zola que en 1902 hiciera F.Zecca para su film *Víctimas del alcohol*, o desde la adaptación teatralizada de la novela de aventuras de J.Verne *20.000 leguas de viaje submarino*, efectuada por G.Melies en 1907, pasando por Griffith, Eisenstein o el film *Un perro andaluz* (1928) de Dalí-Buñuel (uno de los primeros film donde la poesía se funde con el cine), hasta las más actuales absorciones literarias hechas por el cine, se ha recorrido más de un siglo. En esa relación muchos suelen decir que ambos discursos se han enriquecido, y que la poesía, sobre todo la narrativa, ha prestado al cine su condición de relato, y el cine ha cedido parte de sus elementos sintácticos (fundidos, montaje, flash back, plano secuencia, etc.). Además el cine ha contribuido a la evolución formal de la novela, sus crisis y sus vanguardias. A propósito, conviene recordar, que el cine comienza pidiendo permiso, sobre todo a la literatura. Contando con tan prestigioso aval, entra en los dominios del arte y llega a ser, el último de ellos, precisamente: “el séptimo”. Siendo el más totalizador y masivo. El cine es no sólo literatura, poesía, sino también fotografía, pintura, teatro, música, etc. Y como toda totalidad, no puede ser reducido a ninguna de sus partes. Es más, tampoco es la suma de todas ellas. El cine como totalidad, es algo distinto a la suma de sus partes. Con respecto a su relación con la literatura en general, tuvo dos formas de acercarse: una “servil” y la otra “creativa”. La primera (y que tiene que ver con el origen del “invento” cine) mantiene frente a las otras artes una actitud de subordinación, que confunde respeto con obsecuencia. La

4 Dossier

segunda (la que da origen al discurso cinematográfico, a partir de Griffith y Eisenstein) cierta autonomía. En la primera hay choque, enfrentamiento. Y una “relación” vertical-jerárquica. En la segunda hay contacto y diálogo, una relación más bien horizontal-democrática, de complementariedad y fraternidad. Por lo tanto más decididamente rica y creativa. Como podemos ver, en estos primeros signos cargados de potencia, ya hay algo de recíproco y de intercambiable, elementos que “interfieren” en sus respectivos lenguajes y medios expresivos.

Sin embargo, es evidente que para establecer las relaciones o analogías entre el cine y la poesía, es necesario distinguir, ante todo, las características específicas de estas dos formas de arte y conocimiento, distintas por:

- 1- La materia artística de que se sirven.
- 2- Por la relación de placer que se establece entre el producto estético (el poema-el film) y el receptor (lector-espectador), tanto a nivel psicológico como sociológico.
- 3- Por todos los elementos gramaticales y sintácticos que se derivan de estos factores.

La diferencia substancial entre un arte que utiliza palabras (la poesía) y un arte que utiliza básicamente imágenes (el cine). Debemos pensar que en la poesía, el receptor es provocado por un signo lingüístico recibido bajo forma sensible, pero consumido sólo a través de una operación más bien compleja, aunque inmediata, de exploración del campo semántico ligado a dicho signo, hasta que, sobre la base de los datos del contexto el signo evoque, con la aceptación apropiada, una suma de imágenes capaces de estimular emotivamente al receptor.

Por el contrario, en el caso del estímulo a través de las imágenes (en movimiento) cinematográficas, el proceso es inverso y el primer estímulo procede del dato sensible, sin racionalizar ni conceptualizar. Recibido con toda la viveza emotiva-expresiva que esto entraña. En otras palabras, la primera reacción frente a las imágenes no es, no ya intelectual, sino ni siquiera “intuitiva”, es precisamente “fisiológica”: una pulsación cardíaca acelerada precede a toda comprensión y decantación crítica del dato. El esbozo de respuesta motora registrado por el encefalograma precede no sólo al asentimiento de la inteligencia sino también al de la imaginación. Sin hablar de la relación diferente de contacto con el objeto estético, según la cual el lector recibe el

complejo de estímulos cuando se halla en relación individual y privada con la página escrita, mientras que la relación del espectador de cine con la obra, se lleva a cabo en un ámbito público, social y colectivo.

Bastan estas diferencias, nos advierte U.Eco, para desaconsejar una relación demasiado “fácil” entre el cine–literatura(en general), y la poesía (en particular).

Entre imagen filmica e imagen poética; entre determinados elementos gramaticales filmicos (plano, secuencia, travelling, etc.) y determinados procedimientos y/o figuras retóricas-poéticas (metáfora, metonimia, sinécdoque, etc.).

Pero ocurre, que muchos discursos y disciplinas (como el cine y su relación con la poesía) contemporáneas, proceden en sus análisis transformando la investigación de analogías en determinación de “homologías”. Es decir ciertas homologías estructurales: acuerdos, simetrías. Conexiones y concordancia de estructuras sin consideración a su función. Semejanza que existe entre los compuestos que forman parte de la estructura de distintos discursos. U. Eco utiliza el mismo término para designar el procedimiento o método, por el cual se determinan equivalencias entre fenómenos pertenecientes a distintos órdenes, y que, sin embargo, pueden ser descriptos e interpretados. Por ejemplo: los estudios en Historia del Arte realizados por Panofsky, sobre las homologías entre el modo de organizar los elementos en la planta de una catedral gótica y la organización de los elementos de un tratado teológico. Pensemos también, en los estudios de Lévi Strauss sobre homologías entre las estructuras de la familia y las estructuras lingüísticas en determinadas civilizaciones, o en las homologías de estructura entre ciertos minerales y los cristales de nieve. Las homologías son en este sentido, “herramientas” que permiten al lector atento, hallar criterios operativos en el ámbito de un mismo proceso cultural, para describir los diversos fenómenos y establecer sus conexiones. Que no pasan por buscar asimilaciones de orden mecánico, físico o fisiológico. Sino en promover la indagación de los elementos constitutivos de las artes en su naturaleza esencialmente expresiva, y en su cualidad formativa.

En la relación entre cine y poesía, puede determinarse al menos una especie de homología estructural sobre la que se puede investigar: y es “la cuestión del tiempo”. Un “film poético”, como un poema, es un espacio finito limitado por un marco y una duración determinada, pero es preciso que lo que resiste al tiempo esté ahí. No la

temporalidad lineal del cine narrativo y comercial hollywoodense. Sino aquel que crea el propio tiempo dentro del tiempo. Aquel que trabaja en los pliegues y las fisuras del cine producido por la lógica capitalista. En este sentido, tanto el cine-poético, como la poesía, son un punto de resistencia. Un discurso “fuera del tiempo”, paradójicamente un “cine anti-cinematográfico”, donde se suspende, se abre un paréntesis en la narración lineal y sucesiva. Para introducir una anomalía cargada de intensidad, un “escándalo”, que a lo mismo que las “epifanías” en un poema, irrumpen e interrumpen el flujo “normal”, narrativo, de un film o de un poema. Su sintaxis es la del relámpago. La que nos hace pensar el mundo de lo real,- como nos indica Pasolini-, más allá de la realidad del lenguaje “utilitario”, de un cine “prosa”. A propósito, es muy ilustrativa la lectura que hace E.Grüner, de la famosa polémica: Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa. * 1, en su ensayo Pier Paolo Pasolini: La tragedia de lo real: “....hablo de un real absolutamente material, concreto, carnal, pero que al mismo tiempo contiene en sí algo que para Pasolini es también del orden de lo sagrado. No por supuesto en un sentido teológico convencional, institucional, aunque sí en un sentido religioso: Pasolini es profundamente religioso, él, personal, subjetivamente, aunque lo es de una manera completamente original, en cierto modo herética (yo agregaría poética)...este lo real de Pasolini, en el sentido de que permite pensar, producir determinado pensamiento crítico, tiene que ver también con el orden de lo primitivo, lo primario, lo arcaico, lo prehistórico, dice Pasolini por allí, incluso lo bárbaro. Lo “bárbaro” en un sentido estrictamente griego: de aquello que no se entiende, que no se puede (yo diría como la poesía) traducir, de aquello que me es ajeno....incomprensible o ininteligible. Eso también es para Pasolini esa barbarie, esa prehistoria, ese arcaísmo: es del orden de lo real en conflicto con una realidad contemporánea que él intenta pensar y producir críticamente a través del cine (y la poesía). Este real, definido de esta manera, produce en la imagen, o debería producir, dice Pasolini, una profunda desestabilización de los lenguajes convencionales. Es decir, debería la imagen cinematográfica (como la imagen poética, el agregado es mío) producirse, articularse, de tal manera que permitiera la emergencia de esta barbarie, de esta prehistoria, de esta materialidad arcaica, profunda. De algo, si me es permitida una trasposición un poco irresponsable de otro lenguaje, de algo del orden del retorno de lo reprimido del cual habla el

psicoanálisis (otra referencia teórica fundamental para Pasolini, por supuesto) o de aquello que no puede, a pesar de las apariencias, ser completamente reprimido o desplazado por los lenguajes, los discursos, las articulaciones simbólicas, la propia cultura o la propia civilización”. De ahí que films como Edipo Rey, Medea, Accattone; en realidad toda su obra, sea esencialmente poética. Un punto de resistencia, donde “lo reprimido”, lo poético, no puede ni debe ser domesticado. También el propio Antonin Artaud, comentó a propósito del film, mejor dicho “poema visual”, La caracola y el clérigo, que creía al escribir el guión, que el cine al igual que la poesía poseía un elemento propio, verdaderamente mágico. Y que este elemento distinto de toda especie de representación ligada a las imágenes, participa de la vibración misma y del surgir inconsciente, arcaico y profundo del pensamiento. Según el poeta Artaud (que además fue actor de cine) el cine como la poesía nos acerca a esa sustancia. Si el cine no está hecho para traducir los sueños o todo aquello que en la vida despierta se emparenta con los sueños, no existe. *3

Esta concepción de que el inconsciente se expresa a través de los sueños en forma poética, también la encontramos en la gestación del guión del film Un perro andaluz (1928) de Buñuel-Dalí. El “método” empleado en el film, está íntimamente relacionado con la paradigmática afirmación poética de Lautréamont: Bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser, y un paraguas sobre una mesa de disección; o con lo expresado por Apollinaire, en el prefacio a su opereta poética, Les mamelles de Tiresias (1917): Cuando el hombre ha querido imitar la marcha, ha creado la rueda, que no se parece a una pierna. Ha hecho así surrealismo sin saberlo.

Como ejemplo ilustrativo, basta la reproducción de un fragmento (un poema) del guión del ya citado film Un perro andaluz, escrito por Dalí en una caja de zapatos:

Prólogo

Había una vez....
 Un balcón en la noche.
 Un hombre afila su navaja
 Junto al balcón. El hombre
 Mira a través y ve.....
 Una nube veloz que avanza
 Hacia la luna llena.
 Una cabeza de muchacha

8 Dossier

Con los ojos muy abiertos.
Hacia uno de los ojos avanza
El acero de la navaja.

La veloz nube pasa ahora
Delante de la luna.

El acero de la navaja
Atraviesa el ojo de la joven
Y lo desgarró.
Fin del prólogo

No parece azaroso que las vanguardias europeas de las primeras décadas del siglo XX (dadaísmo, surrealismo, expresionismo) hayan descubierto en el cine, un medio de expresión poético, privilegiando sus exploraciones y obsesiones sobre la imagen visual en el campo de lo onírico. El sueño, el cine y la poesía fueron para ellos aspectos de una misma actividad central de la creación. El sueño, el cine y la poesía son los lados diferentes de una misma moneda: el sueño constituye el lado donde la trama es más rica pero más suelta; el cine y la poesía, el lado donde la trama es más sobria pero más ceñida. En este sentido, tanto el cine como la poesía serían “un sueño implicado”. Y a propósito de las vanguardias poéticas, y de su relación con el origen del discurso cinematográfico, nada es más actual, que el oxímoro de Godard: el futuro del cine está en su pasado. No olvidemos que éste empieza siendo vanguardia. O sea lo que para las otras artes, es un punto de llegada, para el cine es su punto de partida. El cine-poesía, sería en este sentido, una recuperación de esa mirada perdida. Que podemos encontrar en las obras de G. Méliès, J. Cocteau, M. Ray, G. Dullac, R. Clair, F. Léger, por citar sólo algunos pioneros del cine Francés.

El cine-poesía, sería desde sus comienzos, una manera de organizar la realidad, más que de representarla. O como un intento de representar lo irrepresentable. A diferencia del cine “prosa”, basado en la “transparencia de la cámara” —que no deja de ser un engaño— que cree que puede dar directamente cuenta de lo real. El cine-poesía no es una representación de lo real, sino la creación de lo real. Este cine debe empezar por inventarse un “diccionario de imágenes”, y sólo después asignarles a esas imágenes creadas, su propia significación. De ahí que la aparición de “lo poético” en un film, no

facilita la visión del mismo, sino que lo dificulta. Incomoda la mirada, pero a la vez, abre nuevos horizontes de expectativas, múltiples lecturas y sentidos.

En cuanto a los aspectos estrictamente formales, desde los comienzos del cine, hubo vínculos con la poesía. Recordemos que Eisenstein se convirtió en el descubridor de “los procesos poético-cinematográficos”, sea a través de la lectura del texto de Leonardo Da Vinci Cómo representar una batalla, o del poema Marina de las Iluminaciones de Rimbaud, cuya disposición tipográfica resaltaría, en su opinión, “la alternancia de dos acciones paralelas”. También encontramos la influencia de ciertos Haikús de la poesía japonesa, como los de Basho, que le permitieron al director y teórico ruso trasladar su procedimiento al principio del “montaje de atracciones”, definido por éste como el choque entre dos imágenes, ideas, elementos, cuyo resultado no es la suma o la yuxtaposición, sino el producto generador de una nueva idea en la mente del espectador o del lector. En el cine – poesía el tiempo, se presenta con la forma de un hecho, siendo el elemento más importante la observación, el que le da la forma y lo determina desde la toma más insignificante. A propósito, Eisenstein cita el siguiente haikú:

Viejísimo convento
Media luna
Un lobo aúlla

En estos tres versos el director ruso vio cómo tres elementos inconexos, al entrar en correlación, crean una nueva cualidad.

Otro ruso, el genial “poeta con cámara”, A. Tarkovski, reflexionó y llevó a la práctica en sus films, a partir de sus ideas sobre la imagen, las posibles relaciones entre cine y poesía. Esto al margen de incorporar como parte de la estructura general de sus obras, poemas de su padre, por ejemplo.

Según el propio Tarkovski, la imagen es algo que no se puede recoger y mucho menos estructurar. Se basa en el mismo mundo material que a la vez expresa. Y si éste es un mundo misterioso, también la imagen de él será misteriosa. La imagen es una ecuación determinada que expresa la relación recíproca entre la verdad y nuestra conciencia, limitada al espacio euclídeo. Independientemente de que no podamos percibir el universo en su totalidad, la imagen es capaz de expresar esa totalidad. Una imagen es una impresión de la

verdad a la que podemos dirigir nuestra mirada desde nuestros ciegos ojos.

....La imagen como observación. ¿Quién no volvería a pensar aquí en la poesía japonesa?...El Haikú “cultiva” sus imágenes de un modo que no significan nada fuera de sí y a la vez significan tanto que es imposible percibir su sentido último. Es decir, una imagen es tanto más fiel a su destino cuanto menos se puede condensar en una fórmula conceptual, especulativa. El lector de un haikú tiene que perderse en él, perderse en sus profundidades como en un cosmos, donde tampoco hay un arriba y un abajo. Como ejemplo, sirva este haikú de Basho:

Un viejo estanque
Una rana saltó al agua
Chapoteó en el silencio.
O éste:
Para los tejados se cortaron juncos.
En cañas olvidadas
Se esparce nieve suave.

O éste otro:
¿De dónde esa pereza?
Hoy casi no han podido despertarme...
Suena la lluvia de primavera.

¡Qué sencillez y precisión en la observación!

¡Qué pensamiento más disciplinado y qué capacidad imaginativa más selecta! Estos versos son bellísimos por el carácter irreplicable del momento que en ellos se capta, un momento que cae en la eternidad.

*4

En síntesis y para ir terminando, conviene hacer una última aclaración: el diálogo entre poesía y cine, no está en el uso de las “bellas palabras” o las “bellas imágenes”, o los “bellos sonidos”. Sino en el uso de los materiales y de la cámara. En este sentido, la relación entre cine y poesía no es el resultado de la traducción en imágenes de un poema, o la traducción en palabras de las imágenes cinematográficas, sino el efecto autónomo que deviene de una determinada lectura. Más que encontrar correspondencias anecdóticas entre estos dos discursos, habría que buscar conexiones formales entre

lenguajes y registros diferentes. Por lo general, cuando este vínculo se establece, genera una “dificultad” extra de lectura al espectador, una “cierta opacidad”, que muchas veces está ligado a la manera de pensar la temporalidad. “Esculpir en el tiempo”, al decir de Tarkovski. Este cine con ambición de poesía, rompe con los “modos de representación” institucional. Y básicamente trata de escapar, o neutralizar, a la tiranía propia de la acción lineal y sucesiva. Films como los de Tarkovski, son una “anomalía” dentro del sistema “narrativo” del cine. La irrupción de la poesía en este tipo de cine, “detiene” el relato, pero crea un espacio más significativo, donde el tiempo ya “no es”. Y donde las cosas no suceden, simplemente “están”. El resultado: la aparición de un instante percibido como “interminable”. Más asociado a la intuición poética, que al pensamiento racional y utilitario. “Esa intuición del instante”, de la que nos habló también G. Bachelard, es un “pensamiento” que ha cometido exceso de velocidad, y quedó como detenido. Este dispositivo puede relacionarse con determinados aspectos de la poesía. A veces ante un poema, el lector tiene la misma sensación. La de un no transcurrir, de una suspensión donde las cosas permanecen inmóviles, atrapadas en una especie de “presente continuo” que se niega a avanzar. El poema, la imagen poética en el cine, es un momento en el tiempo.

Brisa leve:
La sombra de la glicina
Tiembla apenas. (Basho)

También así. Con pocas palabras. A partir de una historia en apariencia insignificante, insinuando, habla Kitano de lo inaprensible en su película Escenas frente al mar. Desde el título el director decide pararse frente a lo inaccesible y observarlo, no con una mirada abarcadora que pretenda reducirlo a un conjunto de imágenes, sino buscando sus sinuosidades, las olas que aparecen cada tanto, para en esas alteraciones que perturban la uniformidad del conjunto encontrar las referencias distintivas que le permitan al ojo discernir qué es lo que le interesa ver de la totalidad. *5

La imagen fílmica como el poema tiene así un carácter sintético (“son ricos porque son pobres. O sea no son ricos por lo mucho que poseen, sino por lo poco que necesitan para existir”). Como el haikú que cultiva sus imágenes de un modo que no significan nada fuera de sí, y a la vez significan tanto que es imposible percibir su sentido

12 Dossier

último. Se basan en el mismo mundo material que a la vez expresa. Tiempos aparentemente “muertos”, que son verdaderas rupturas significativas, y que como los sueños, son inagotables fuentes reveladoras. Al decir de Tarkovski, lo que hace único a la poesía y al cine: es el “milagro” del tiempo esculpido, la presentación de hechos inmersos en él y cambiados por él. Imágenes que no sólo viven en el tiempo, sino en los que el tiempo vive dentro de ellos.



*1 Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa. Cuadernos Anagrama, Barcelona 1965.

*2 Gerardo Yóel (comp.), Pensar el cine I, Ed. Manantial, Bs.As. 2004

*3 Antonin Artaud, El Cine Alianza Editorial, Madrid 1973.

*4Andrei Tarkovski, Esculpir en el tiempo. Ed. Rialp, Madrid 2000

*5Guillermo Fernández, La prisión de Cronos. Libros del Rojas, Bs.As. 2003

II-El cine en la poesía. *Selección y notas Héctor J. Freire*

*Entre el ojo y la forma
Hay un abismo
En el que puede
Hundirse la mirada.*

José Ángel Valente

Los textos seleccionados que componen esta “pequeña e incompleta muestra poética (confeccionar una antología completa sobre la relación entre cine y poesía sería casi imposible), son ejemplos significativos del intento por cristalizar la aproximación y el intercambio entre ambos discursos artísticos.

Poemas ekfrásticos, donde tanto el poeta como el lector, tienen que enfrentarse con el “nombrar” y “romper” simultáneamente los límites de ambas manifestaciones. La ékfrasis entendida como la transformación de un arte visual en otra forma verbal, causando así un diálogo único entre el tiempo y el espacio, entre la palabra poética y la imagen en movimiento, dentro de una sola experiencia sensorial. Poemas que intentan reconciliar un medio artístico con otro. Los poetas seleccionados intentan poner en yuxtaposición dos códigos distintos que aparentemente son irreconciliables. En la elección de los poemas seleccionados, se ha privilegiado -por cuestiones de traducción- los escritos en castellano. Salvo las excepciones de los textos de Godard, Tarkovski y Kerouac, que por su importancia y curiosidad, se han incluido. Los poetas seleccionados, reconocen a través de sus textos, la presencia del mundo del cine (films, actores, etc.). Y Donde el cine ha sido un eficaz estímulo a la imaginación poética.

RAFAEL ALBERTI

Verano

-Del cinema al aire libre
Vengo, madre, de mirar
Una mar mentida y cierta,
Que no es la mar y es la mar.

-Al cinema al aire libre,
Hijo, nunca has de volver,
Que la mar en el cinema
No es la mar y la mar es.

JOAQUÍN GIANNUZZI

El arte del cine

Marcelo Mastroiani busca una mujer en la oscuridad.
Si se observa bien la escena, vemos
Cómo ha sido planeado el máximo de angustia
En cada fragmento de sombra, pero ha respetado una
frontera,
Tras de la cual puede estallar el corazón.
Así que irrumpe la luz en un una calle clamorosa.
Si se supone que hay vida en todo esto
Me pregunto
Qué están tratando de hacer con nuestras historias,
Hurgando impunemente en las tripas, rescatando
Desde una cuidadosa perspectiva
El esqueleto íntimo de la comedia humana, estirando
Hasta una tensión insoportable
El simulacro de la imagen, agujas
Para el ojo temporal.
Se asegura que el poder del misterio y la belleza corren por
su cuenta
Y que, de paso, son fieles al drama que anda por la tierra;
Y nosotros, violados por una especie de abuso de confianza
Jadeamos de este lado de la pantalla.

ANTONIO GAMONEDA

Ran*

Las uñas de animales inexistentes arrancan nuestros ojos
En los sueños.

Así fue. ¿Recordáis al príncipe atormentado por Hidetora?

No existe, pero sí su dolor, y, en las tinieblas, una túnica
azul. Entró en
Mis ojos a través del llanto.

Cesad en la reflexión: yo amo al príncipe ciego; no tiene otra
sustancia
Que la que le otorga mi amor, pero entró dulcemente en mis
ojos.

Es la pureza de la falsedad. También
Entraron en mis ojos para siempre,
Conducidas por su propia belleza,
Las sábanas temibles, las banderas
Amarillas

*film de Akira Kurosawa del año 1985.

JEAN-LUC GODARD

Historia(s) del cine
(fragm.)

...y al principio
Muy suavemente
Como si no se lo quisiera espantar
El susurro
Que el hombre ya percibió
Hace tiempo
Oh hace tanto tiempo
Mucho antes de que el hombre existiera

El susurro
Recomienza

Un proyector de cine

Está obligado
A acordarse de la cámara
Porque el cine no es sólo una industria
De evasión
Es ante todo
El único lugar
Donde la memoria es esclava

Herederero de la fotografía
Sí
Pero al heredar
Esta historia

El cine no sólo heredaba
Sus derechos
Para reproducir una parte de lo real
Sino sobre todo sus deberes

Y si heredó de Zola, por ejemplo
No fue la taberna
Ni la bestia humana
Sino en principio un álbum familiar
Es decir
Proust y Manet

Y para ir del comienzo al fin
De este libro inmenso
Con el que los hombres violaron
desesperadamente a la naturaleza
para sembrar en ella
la potencia de su ficción
para ir de Giotto a Matisse

y de Madame de la Fayette
a Faulkner
hará falta cinco veces menos tiempo

del que le tomó
a la primera locomotora
para convertirse en
el TGV*

el cine
como el cristianismo
no se funda
en una verdad histórica

nos da un relato
una historia
y nos dice
ahora: cree

y no dice
concede a este relato
a esta historia
la fe propia de la historia
sino: cree
pase lo que pase
y eso sólo puede ser el resultado
de toda una vida

ahí tienes un relato
no te comportes con él
como frente
a los otros relatos históricos...

(traducción de Tola Pizarro y Adrián Cangi)

* TGV: tren de gran velocidad

MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

**¿Ivonne de Carlo? ¿Ivonne de Carlo?..
¡Ah! ¡Ivonne de Carlo!**

El pan era negro o blanco
El aceite verde-lodazal
Caquis los recuerdos
Ivonne de Carlo
Era el technicolor
En su contorno lila destacaba
La boca corazón, el busto corazón
Las bragas corazón en la danza
De Sherezade

Y en su pequeñez
Permanecía la promesa árabe
De la mujer portátil complacida
Por el ritmo desnutrido
Del tricycle-man

Para nosotros era la chica
Redimible como una maestra
De primera enseñanza
Sus ojos grandes
Pero sucios los hemos visto luego
Abotonando la penumbra de las cafeterías
Entonces eran
Lo más parecido a los diamantes del tesoro
Privado del Hombre Enmascarado
Sorprendidos
De que Ana María la enamorada
Del Guerrero del Antifaz más pareciera
Hija de María que Ivonne de Carlo
Con su escote prefabricado y su fotogenia
De payasa

Y cuando Mario Cabré, Mario Lepanto
Mario Tenorio, Mario Trento
Mario Gardner
La requebrara en el Festival de Cannes

(más arde y más quema
Cualquiera que te ama
Amor, quien más te sigue
Se quema en cuerpo y alma)

Ambiguos nos sentimos nacionalmente
/representados
Mas personalmente burlados
A punto sin embargo de enamorarnos
De muchachas con más carne que hueso
De descoloridas bragas blancas
Entrevistas
En furtivas correrías por parques
Repletos de domingo

Atardecía, alguien nos dijo
Que las muchachas mueren seis días
Cada mes
Luego resucitan
Aceptan cartas furtivas
Y si te pareces a Meter Lawford
Se dejan besar.

ALFREDO VEIRAVE

Western

Justo en el momento en que iba a encender
El primer cigarrillo de la mañana el horrible círculo
De tiza
Caucasiano que le hacía oprimir los bronquios
Como si fueran
La pata de un dinosaurio sobre el pecho
Y seguramente el cigarrillo que sería la causa más evidente
De un cáncer de pulmón
Se oyeron los pasos apresurados de
Ella que llegaba taconeando por la escalera
Haciendo huir a balazos a los murciélagos
De su soledad.

JACK KEROUAC

Nosferatu (fragm.)

Nosferatu, nombre diabólico que sugiere las letras del infierno; las siniestras partículas de que se compone, “fer”, “erato” y “nos” poseen una cualidad cárdena y atroz como el mismo film (palpitante y lóbrego), una obra maestra del terror nocturno fotografiada fabulosamente en los viejos y ásperos tonos blanco, negro y sepia.

No son bosques “brumosos”, son claros y luminosos bosques bávaros los que el joven y convulsionado protagonista recorre una mañana en diligencia para ir al castillo del conde. A pesar de esa claridad, se siente que el diablo acecha detrás de cada árbol. Es evidente que el interior de los árboles caídos entre los claros pinos alberga murciélagos, debatiéndose en un sueño torpe y hastiado.

Al fondo aparece el castillo. El protagonista acaba de tomar una copa en una taberna transilvana y yo siento el deseo de advertir: “¡No bebáis demasiado en las tabernas de Transilvania!”.

(traducción Isabel Villena)

FRANCISCO URONDO

Saludo a John Wayne

Gordo y pesado, viene saltando entre pistoletazos, el
Último cowboy, como si fuera el vientre de pólvora
Del último tranvía. Caramba, señores vaqueros,
Jineteando y mascando coca,
Al parecer, ha corrido mucho agua estrepitosa bajo
El Winchester, ha pasado
El tiempo, Hopalong Cassidy; hacías de muchacho, pero
No de Bueno, porque eras Ladrón y nos ponías
Un poco nerviosillos cuando caías para morir como
Cualquier Malo que se precie; y operábamos
Torpemente – al revés – la manijita del proyector y
Volvías a levantarte de atrás para adelante: aleluya
Hopalong Cassidy, milagrosamente
Incorporado para desafiar al tiempo que, parece
Mentira, cómo ha pasado de rápido,
Sus itacas, convirtiendo a sus valientes en dipsómanos
Barrigones, padres
Incestuosos de jovencitas intrépidas, sin mujeres quákeras
Siquiera, con
Un pasado de relativo interés, más bien embretados – oh
Viejos
Buscadores de catangas de oro calibre
44 como otrora –en argumentos chistosos, que ya no
Pueden brindar mayores caballos de plata, esperanzas
Al fuego o satisfacciones enmascaradas solitarias. Sioux y
Heroínas
Que ya no sirven porque los tiempos han
Cambiado, “Mamita mía”, y las cabelleras ensangrentadas
Y los actos
Se han puesto mañeros como charros y desiertos de tuna
Que bostezan abriendo el paso, todavía, al tren
Correo, diligencias inútiles, achacosas

Manos rápidas en las cartucheras de cuero crudo,
Como las costuras de Dios, que es el aderezo,
Amigou, de vidas y también
De aquellas desgastadas por
El galope corto y el latido perdurable, amén.

OSVALDO PICARDO

Dioses y monstruos

"Un jugador tramposo, un tejedor de humos..."
Leopoldo Marechal

Suponga ver sombras en las paredes.
Deje de lado, por un momento,
La incredulidad de todos los días:
No piense que a lo mejor se arregla
Con una buena mano de pintura.
Son lo que son
Y trepan con gestos ridículos, teatrales.
Sombras de celuloide carcomidas
Como en la cabina de un cine muy viejo.
La novia de Frankenstein, el hijo de Rosemary,
O Claude Rains interpretando difícilmente
Al hombre invisible.
De repente estas sombras monstruosas y divinas
Han ido en busca de sus caballos y embisten
Contra la firmeza del cotidiano mundo.
Trotan sobre la cabeza del convencimiento
Y defecan en la boca de su mejor discurso.
Usted los ve y los oye y los huele
Detrás de las puertas de su casa
Sin la certeza de haberlas cerrado.

Como una mancha de humedad

Dossier La Pecera

Han crecido en el dibujo las máscaras
Más ingeniosas e inesperadas
Para aparecer de repente ante su nariz.
Algo tienen que lo enternecen
Aunque al mismo tiempo, no sabe
Exactamente por qué no los quiere.
Suponga, mi estimado amigo,
Que desde la incomprensión mutua
En que conviven,
Lo han enjuiciado y condenado
De antemano, prolijos y exactos
Conocedores de los más enterrados
Secretos de su cuerpo y alma.
Usted no puede sino verse desnudo,
Barrigón, fracasado, idiota y viejo.
Vienen unos a reclamar
Lo que les pertenece –gritan- ¡absolutamente!
Otros susurran a la oreja en desacuerdo.
Prefieren por todo argumento
Abrirse la bragueta
Y violarlo sin ninguna clemencia.

Ni el coloso de Goya ni el grito de Munch
Expresan mejor la paradoja
De esta verdad desmedida.
Sin embargo, en el filo de lo creíble
No logran asustarlo del todo.

Suponga, entonces, que en realidad
La luz de la sala no está sino detrás de usted
Y que la pantalla no es sino su propia piel.

El que era, hipócrita lector, hermano mío,
Será un diminuto olvido
En este carnaval de ambigua hermosura!

RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN

Evelyn Brent *

Evelyn Brent de ojos rasgados y de sonrisas pálidas.
Un día, en San Francisco, en el café de Morgan
La conocí.

Evelyn Brent amiga de los ladrones y las
Prostitutas.
Evelyn Brent serena carne viva del alma.
Oh lo que sabes tú de andar entre la noche
Oh lo que sabes tú del polvo húmedo y rojo
Que vuela sobre las madrugadas temerarias.
Oh lo que sabes tú del naípe preparado,
El botellazo a tiempo, la huida que no falla.
Oh lo que sabes tú de amores clandestinos,
De barajar sonrisas y barajar destinos
Y danzar entre el humo de las malas palabras.
Y de la hora cuando por el boquete abierto
Desliza su alevoso puñal la madrugada.

Conocí a una duquesa que amó a Francois Villón
Y un día, en una gresca, le alcanzó su pañuelo.
Tuviste el mismo gesto para George Brancroft
Y en lugar del pañuelo le alcanzaste un revólver.
Oh lo que sabes tú de mujeres y de hombres.
De juramentos y de sacrificios y de escapadas súbitas.
Evelyn Brent amiga de los ladrones y las prostitutas.
Carne viva del alma, luminosa y desnuda.

* Actriz que acompañó a George Brncroft en los films *La redada* y *La ley del hampa*. Al igual que la legendaria Theda Bara, conforman el conjunto de actrices llamadas "las vampiresas", o "come hombres", muy castigadas en su época por la censura.

ROLANDO REVAGLIATTI

Super ocho

Acciones simples:

Robert Redford simula sostener una pared

Surcada por hormigas

José Wilker simula entrar por la puerta de

Calle

Toshiro Mifune simula saltar por una ventana

Ovalada

Lautaro Murúa simula esconderse debajo de

Una alfombra raída

Max Von Sydow simula probar los endebles

Sillones

Arturo de Córdoba simula espiar a través de

Una Trabex

Ugo Tognazzi simula silbar en la amplia cocina

Enrique Serrano simula condimentar zapallitos

Rellenos con arroz

Jean Paul Belmondo simula abrir

Cuidadosamente el botiquín

Ubaldo Martínez simula secar los deslucidos

Azulejos

Laurence Olivier simula barrer el garaje

José Sacristán simula rezar contrito en el jardín

Klaus María Brandauer simula dormir en la

Azotea

Al concluir la larga morosa intrusita última

Toma

De mi último moroso simulado más logrado

Filme de paso reducido.

GABRIEL CELAYA

CHarlot

Hay un perro pequeñito
Que te muerde el corazón;
Pero está tan..., tan hambriento
Que le regalas tu yo.

Se burlan de ti, se burlan
Porque ofreces una flor
Y una sonrisa, creyendo
Que es la suprema razón.

Vas abriéndote camino
-molinete, tu bastón-;
Mas tu hélice, aeroplano,
Sólo rastrea el dolor.

El mundo es hosco y espeso,
Pero salta el corazón,
Se despega y toma vuelo
Como un motor de explosión.

Tonto genial, pobre diablo,
¿no eres tú la encarnación
Evidente y no creíble
De Dios con hongo y bastón?

Se burlan de ti, se burlan,
Y hay un tipo grandullón
Y una muchacha bonito.
Mil tropiezos: ¡y el amor!

Sólo una mueca, el calambre
Con que sacudes tu yo,

Te sirve para salvarte.
¡El resto es vida interior!

Y vas tirando –paciencia–,
Curado de indignación,
Y extrañado de que dejen
Tomar, sin pagar, el sol.

ANDRÉI TARKOVSKI

**El juglar * Verano de 1400
(fragmento)**

Una mañana luminosa. El vapor se eleva de entre el bosque y, atravesadas por el sol, las alas de los pájaros resplandecen entre las ramas.

En la empalizada de madera del monasterio Troitski**, el portón está abierto y por él entran lentamente dos carros cargados de unas botas enormes. Los caballos, de baja estatura y de pelo largo, cubiertos por la espuma del sudor, están derrengados; los animales flexionan las patas traseras y para aligerar la carga hacen girar a derecha e izquierda el eje de las ruedas.

Por el camino que sale del monasterio y que desciende hacia los prados, bajan tres hombres: Viril, de treinta años; Daniel el Negro, de cuarenta, y, con veintitrés años, Andréi. Los tres van vestidos con burdos y gastados hábitos de monje de color negro quemados por el sol.....

.....El vapor se levanta sobre la tierra. Andréi, Viril y Daniel avanzan por los prados cercanos al río aún sin segar, cubiertos de acedera, arbustos de margaritas y trébol. Avanzan, con el río a sus pies, por un sendero blanco quemado por el sol.

Lejos, tocando al horizonte, el cielo pierde su transparencia y roza la tierra en forma de difusa niebla azulina que se apelmaza en una nube.

Amenaza tormenta. El sol brilla cierto tiempo a través de un velo

lechoso, tórrido y sofocante, para luego ocultarse tras una nube pesada y negra como el grafito, que se mueve furtiva y tímida por el cielo mortecino. Los monjes caminan en silencio, agobiados por el bochorno y la amenaza de tormenta...

(traducción Ricardo San Vicente)

*del guión literario-poético del film Andréi Rubliov.(1966)

** Troitski: de la Santísima Trinidad.

ERNESTO CARDENAL

Oración por marilyn Monroe

Señores: recibe a esta muchacha conocida en toda la tierra
con el
Nombre de Marilyn Monroe
Aunque ése no era su verdadero nombre
(pero Tú conoces su verdadero nombre, el de la huerfanita
Violada a los 9 años
Y la empleadita de tienda que a los 16 se había querido
matar)
Y que ahora se presenta ante Ti sin ningún maquillaje
Sin su Agente de Prensa
Sin fotografías y sin firmar autógrafos
Sola como un astronauta frente a la noche espacial.
Ella soñó cuando niña que estaba desnuda en una iglesia
(según cuenta el Time)
Ante una multitud postrada, con la cabeza en el suelo
Y tenía que caminar en puntillas para no pisar las cabezas.
Tú conoces nuestros sueños mejor que los psiquiatras.
Iglesia, casa, cueva, son la seguridad del seno materno
Pero también son algo más que eso...
Las cabezas son los admiradores, es claro
(la masa de cabezas en la oscuridad bajo el chorro de luz).

Dossier La Pecera

Pero el templo no son los estudios de la 20th Century-Fox.
El templo –de mármol y oro- es el templo de su cuerpo
En el que está el Hijo del Hombre con un látigo en la mano
Expulsando a los mercaderes de la 20th Century-Fox
Que hicieron de Tu casa de oración una cueva de ladrones.

Señores

En este mundo contaminado de pecados y radioactividad
Tú no culparás tan sólo a una empleadita de tienda
Que como toda empleadita de tienda soñó ser estrella de
cine.

Y su sueño fue realidad (pero como la realidad del
tecnicolor).

Ella no hizo sino actuar según el script que le dimos
-el de nuestras propias vidas-. Y era un script absurdo.

Perdónala Señor y perdónanos a nosotros

Por nuestra 20th Century

Por esta Colosal Super – Producción en la que todos hemos
trabajado.

Ella tenía hambre de amor y le ofrecimos tranquilizantes,
Para la tristeza de no ser santos

Se le recomendó el

psicoanálisis.

Recuerda Señor su creciente pavor a la cámara

Y el odio al maquillaje –insistiendo en maquillarse en cada
Escena-

Y cómo se fue haciendo mayor el horror

Y mayor la impuntualidad a los estudios.

Como toda empleadita de tienda

Soñó ser estrella de cine.

Y su vida fue irreal como un sueño que un psiquiatra
interpreta

Y archiva.

Sus romances fueron un beso con los ojos cerrados

Cine poético:

El tiempo, la mirada y las cosas

Por Ricardo L. Aiello

*“Todo se me confunde
cuando creo que recuerdo,
es otra cosa la que pienso;
si veo, ignoro, y cuando me distraigo,
claramente veo.”*

Fernando Pessoa

Five es una película de Abbas Kiarostami realizada en 2003 y dedicada al maestro japonés Yajusiro Ozú. Consta de cinco planos: en el primero, un pequeño trozo de madera se debate, cerca de la costa, por permanecer en la arena o ser arrastrado por el mar; en el segundo, vemos una rambla junto a una playa, pasa gente hacia uno y otro lado, nada más sucede; el tercero parece el (visualmente) más confuso, pero se puede advertir un grupo de perros echados también sobre la arena de una playa; el cuarto plano es el más risueño, unos patos cruzan con su andar torpe hacia un lado del cuadro, luego se invierte el sentido de su paso; en el quinto plano, oscuro, advertimos

Dossier La Pecera

que el reflejo de la luna sobre el mar nocturno quiebra su superficie serena por causa de una lluvia (es quizás la única de las partes que apela a un incipiente montaje). Decididamente es un cine del tiempo (e, interesante es advertir esta casi redundancia: el cine es tiempo). Se nos invita a posar una mirada contemplativa, desprovista de cualquier función utilitaria y meramente narrativa; es que el iraní – fiel a la estética cinematográfica del cine de su país– descubre la magnificencia en las pequeñas (grandes) cosas. *Five* es solamente una película del mirar, y esa propuesta de la obra nos debe llamar a la reflexión sobre la propia naturaleza del medio.

Esta descripción aproximada a *Five* puede servir como disparador para una discusión profunda sobre la naturaleza del tiempo y lo poético en la obra cinematográfica. No es difícil advertir cómo, actualmente, la condición contemplativa de los planos-miradas en el cine es relegada, si no abandonada, definitivamente. Hay una necesidad fundamental del cine narrativo y comercial: la utilización económica del tiempo, la medida justa en pos de los planos que vendrán (y por causa de los planos ya pasados) y de un ajuste de todas las piezas de la obra, atendiendo siempre a una fruición planificada y bien construida (por el propio medio). Se trata ante todo de unos tiempos bien diagramados y que responden a una lógica del relato prediseñado y con respuestas ya bastante previstas. Es que si hay algo que difiere al cine poético de aquel más narrativo-comercial, es, precisamente, el tiempo, el tiempo de cada plano, que no es otra cosa que el tiempo que el medio fija (desde el plano como elemento técnico más visible del lenguaje audiovisual) para la mirada (que será la de cada espectador, por cierto).

La relación entre el cine y la poesía es mucho menos una traslación de obras específicas entre uno y otro arte que un trasvase de elementos técnicos formales (a la vez constitutivos y organizativos). Y en esa relación, entonces, aparecen dos elementos fundamentales: la imagen y el tiempo. El poeta crea imágenes desde su uso particular del lenguaje, y también crea tiempos; los tiempos autorreferenciales o contemplativos de la poesía. El cineasta poético hace explícitas esas imágenes: "... metaboliza (las cosas) y las hace proyectar en una sala a oscuras sobre una pantalla blanca y armónica... para que los iconos, por arte de magia, adquieran movimiento, inclusive vida (...). La fábrica de sueños comienza a funcionar y el imaginario colectivo

empieza a construirse.” (1)

Pero no se trata, hoy, de enquistar el análisis en posiciones maniqueístas y simplificadas; si abordamos el tema con la complejidad que merece, observamos hoy que el cine poético no se opone cerrada y tozudamente a lo que se llamó cine de prosa (2). Por el contrario, esa dualidad del lenguaje cinematográfico ha devenido hibridación en los últimos años. Lo poético se combina con lo narrativo y, así, conviven en una misma obra aquello más planificado –siempre desde la condición de la mirada y sus tiempos, que estamos tratando en este artículo- con aquello que le brinda a la mirada la libertad de la contemplación y el disfrute propio de lo bello (y su/s tiempo/s). Basta observar la corriente cinematográfica más renovada de los últimos tiempos, me refiero al cine del sudeste asiático. Cito otro ejemplo concreto.

Hierro 3 es una conocida película surcoreana de 2004, del reconocido autor Kim Ki-duk. Relata el derrotero de una chica y un muchacho que, desencantados con la felicidad en sus respectivas y desdichadas vidas, hurgan en las casas vacías de la ciudad buscando sin saber qué ni para qué. Van descubriendo que la propia angustia existencial que cada uno acarrea por su lado no es una excepción dentro de la sociedad que habitan. Pero esto es sólo un esbozo liminar de la trama, del aspecto más narrativo podríamos decir. Detallaré sólo un plano de la película: sentados ante una mesa, uno junto al otro, con las miradas resueltamente perdidas en el horizonte (nuestro punto de vista, el de la cámara), luego de un instante se rozan suavemente los pies; es un fugaz y efímero acto de amor ante la desazón y el desamparo que los atraviesa –y que atraviesa la historia-. Ese gesto –esa afección que los desborda, al decir de Deleuze (3)- la observamos desde la amplitud de un plano general. Es sólo un minúsculo detalle en la parte inferior del cuadro. Deberá ser nuestra propia ocularización –al decir de Francois Jost (4)-, nuestra propia sensibilidad la que enfoque este detalle visual, la que lo ensalce brindándole así la magnitud y el realce que el acto en cuestión merece. Entonces, seremos nosotros espectadores quienes –al igual que el lector de un poema- debemos crear el propio tiempo dentro del tiempo, la propia mirada dentro de la mirada. Es una mirada poética dentro de un cine que nos renueva y que, justamente, renueva al propio medio. Por el contrario, la fruición controlada,

propia de lo narrativo-comercial, aseguraría la emoción con un taxativo plano detalle; entonces, la economía de los tiempos y de las reacciones sería –una vez más- directriz de un producto más destinado al consumo que al deleite prolongado (o atemporal).

Insisto con mi hipótesis del cine poético: el tiempo de las cosas, el tiempo que la mirada posa sobre las cosas. Ya no se trata sólo de un tiempo utilitario en función de un relato bien cronometrado en el Todo y en cada una de las partes. Es que la lógica capitalista, por supuesto, también ha hecho mella en las formas del narrar. Eso es innegable y abriría otro espacio de análisis que escapa seguramente al objetivo específico de este escrito. Pero lo importante es comprender cómo el cine conjugándose con la poesía –con la mirada poética de las cosas- crea intersticios, tensiones, miradas a-temporales o con tiempos afectados a subjetividades. Conviene entonces recordar a Jakobson: la característica del mensaje poético consiste en poseer una ambigüedad de estructura que, estimulando interpretaciones múltiples, obliga a fijar la atención en su propia estructura (...) Aún cuando posea una dimensión semántica, el mensaje poético nos invita a verificar la eficacia de la significación como fundada en la estructura sintáctica del contexto (5).

Se trata entonces de volver a la propia estructura y verificar su propio funcionamiento; se trata, en definitiva, de borrar todo rastro de repetición, de cosa hecha, ya vista, para re-pensar y re-elaborar el significante. Renovar el cine y acercarlo a formas más poéticas implica menos una apuesta meramente formal que una concepción filosófica. Se trata de apelar a nuevos mecanismos que pongan en crisis al relato desde su estructura misma y que busquen, en consecuencia, una multiplicidad de significados. Es claro Eco cuando dice “El mensaje que calificamos de “poético” aparece, en cambio, caracterizado por una ambigüedad fundamental: el mensaje poético utiliza a propósito los términos de forma que su función referencial sea alterada. Para conseguirlo, pone los términos en condiciones sintácticas que contravengan las reglas consuetudinarias del código, elimina las redundancias de modo que la posición y la función referencial de un término pueda ser interpretada de varios modos, elimina la posibilidad de una descodificación unívoca, proporciona al descodificador la sensación de que el código vigente ha sido violado de forma tal que no sirve ya para descodificar el mensaje.” (6)

Pero la cualidad poética de un relato cinematográfico no debe limitarse al factor tiempo ni tampoco a la imagen explícita: "(...) el insinuante fuera de campo también interactúa de manera narrativa, dramática y expresiva, gracias a la capacidad que posee el plano de combinar fuerzas centrífugas y centrípetas, tan sólo con la mirada." (7) Esto es sumamente importante: aprovechar el espacio fuera de campo para la creación poética en el cine, para esa multiplicidad de sentidos, para esa potencial polisemia que busca afectar a subjetividades varias. Ese espacio resulta aún hoy poco explorado en el cine.

Se puede seguir sumando ejemplos de un cine poético asiático, la lista sería por supuesto extensa. Citaré sólo un autor más, con la esperanza de que el lector profundice: Tsai Ming Liang (director malayo, creador –entre otras- de la poética *I don't want to sleep alone*, proyectada en el Festival de Mar del Plata 2006).

En Argentina, se destacan dos realizadores que transitan estos caminos tan particulares de la creación: Lisandro Alonso (*La Libertad*, *Los Muertos*, *Fantasma*, *Liverpool*) y Gustavo Fontán (*El Árbol*, *La Orilla que se Abisma* –esta última, además, con referencia explícita al poeta Juan L. Ortiz y su obra).

Si bien el tema amerita más de un análisis, hay una referencia a Gilles Deleuze que parece ineludible: el estudio de la imagen y el dispositivo cinematográfico que hace en *La Imagen-Movimiento* (8) y en *La Imagen-Tiempo*, abre una línea de análisis muy fecunda e interroga a la experiencia cinematográfica elaborando –o descubriendo- conceptos tales como *opsignos* y *sonsignos*. Se trata, en definitiva, de identificar esos elementos que se sustraen a la lógica causa-efecto (utilitaria, agregaría yo) propia del relato más tradicional.

Finalmente, para intentar trazar algunas definiciones: debemos considerar entonces al Tiempo como un criterio o parámetro en la creación de un cine poético, alternativa de un cine más comercial-narrativo-tradicional. Debemos comprender cómo el Tiempo se puede presentar, a la vez, como un objeto moldeado por una lógica utilitaria y económica (del relato, insisto) o bien como un elemento libre de ataduras externas y más ligado, entonces, a una subjetividad acronológica, vinculadas con unas afecciones propias de las lecturas

más individuales e íntimas. Allí radicaría, a mi entender, las condiciones ideales de un buen cine poético.

Será sólo cuestión de tiempo...



(1) Víctor Amar. "Poesía y Cine: Un ensayo sobre la palabra y la imagen". Universidad de Cádiz, España 2002.

(2) P.P.Pasolini y E.Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa. Barcelona, Anagrama, 1970.

(3) Gilles Deleuze. La Imagen-Tiempo. Estudios sobre Cine II. Barcelona, Paidós, 1983.

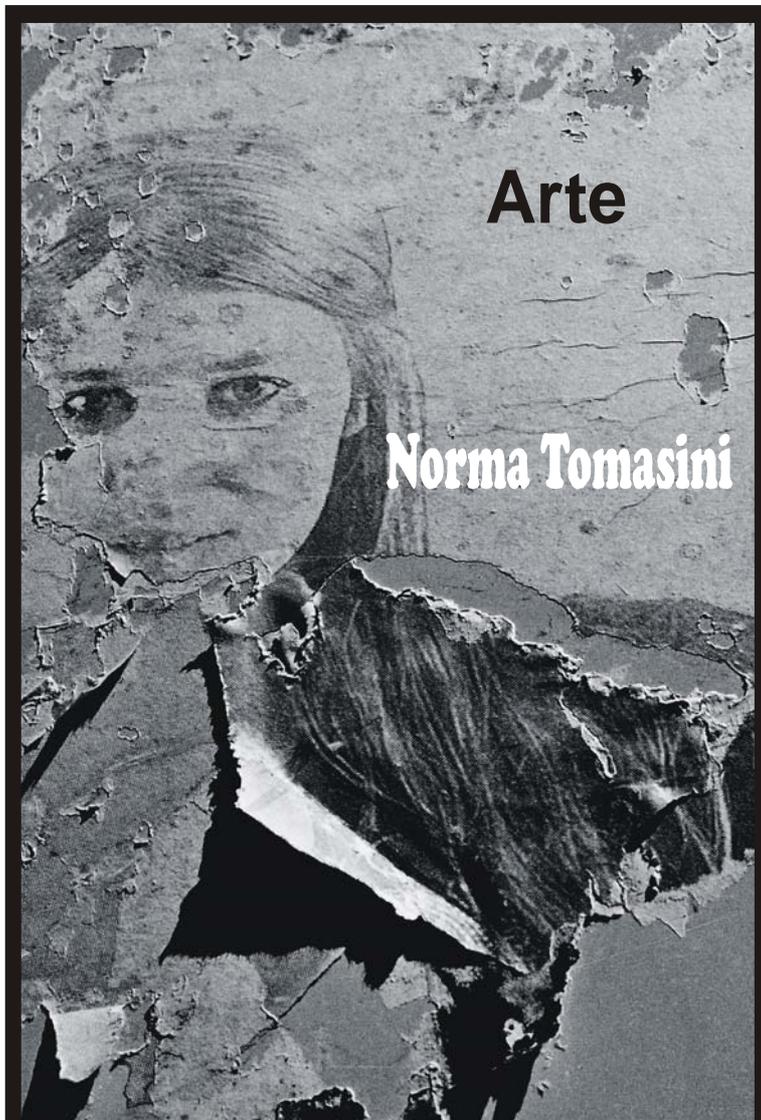
(4) Francois Jost. El Ojo-Cámara. Bs.As, Catálogos, 2002.

(5) Román Jakobson. Ensayos de Lingüística General. París, Editions de Minuit, 1963.

(6) Umberto Eco. "Estructura del mal gusto" en Apocalípticos e Integrados. Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 2004.

(7) Víctor Amar. Op. cit.

(8) Gilles Deleuze. . La Imagen-Movimiento. Estudios sobre Cine I. Barcelona, Paidós, 1983.



Arte

Norma Tomasini

Algunas cosas se expresan mejor en papel

Pablo Hansen

Así dice Norah Jones desde su personaje Lizzi en una de las secuencias iniciales de la película “El sabor de la noche”. Habla en y desde la noche, de palabras para comunicarle algo a alguien... En esa misma película las imágenes hablan de cosas entre las luces propias de la noche.

La fotografía tiene algo de eso y más: de papel, de imágenes y expresiones.

La obra de Norma en sus últimas series nos habla del día, el de después de la noche. Entonces lo urbano le confiere un material de invaluable riqueza para ser redescubierta a través de su mirada. Una mirada que no selecciona arbitrariamente, sino que fracciona minuciosamente las huellas, los signos que habitan la calle para ordenarlas compositivamente, para construir diálogos de artista. Caminar por distintos sitios de la ciudad es un recurso lleno de placer visual, de imaginería potencial. Signos, señales, carteles, restos de publicidades rasgadas, todo es útil pues todo dice, nos cuenta y nos habla más aún cuando la selección es capturada fotográficamente. Entonces un resto visual, un deterioro gráfico, una huella del pasado, una superposición de carteles de distintos tiempos ya no son lo mencionado y es ahí donde aparece la imagen de la obra de Norma: cuidada, pensada, con pocas casualidades (si es que la casualidad existe). Texturas del ayer son nuevas posibilidades casi pictóricas en su obra fotográfica de hoy, de siempre. Letras que dicen otras cosas. Signos actuales de una urbanidad visual que por momentos arremete, perturba, interrumpe y nos ofrece un escenario de fondo para andar entre lugares, los de afuera y los de adentro. De eso se trata la obra de Norma Tomasini, singular, selectiva, de este tiempo, poco convencional y fresca que no olvida ciertas clasicidades, algunas técnicas y otras compositivas, pero reinterpretadas desde el ahora y desde su modo particular de mirar.

Si toda esta producción nos conduce inevitablemente a un mundo lleno de color, casi pictórico, de signos-imágenes cargados de cromaticidad, aquella que el tiempo no ha terminado de destruir junto a otras armonías propias de sitios descubiertos veces por azar, veces por búsquedas precisas, la producción actual y la proyectada por Norma para series futuras nos hablan de ausencias de color en unas sutiles imágenes acromáticas cual manchas de tintas sin color sobre papeles en dónde podremos encontrar visiones de posibles paisajes, de otros sitios y de no-lugares, los propios de las manchas: las de sus fotografías experimentales en trabajos de digitalización manipulando discursos nuevos en imágenes que seguramente estarán muy cercanos a la estética de su recorrido artístico.-

A través de lo urbano

por Norma Tomasini

Mar del Plata, 1947. Se inicia en fotografía con Julián Rodríguez y toma clases con Pepe Fernández Balado. Desde el año 1996 al 2001 forma parte de la Peña Fotográfica Marplatense. Participa en numerosas exposiciones colectivas e individuales.

1. Soy abogada desde hace 38 años en Mar del Plata. Siempre tuve tendencia hacia el dibujo y la pintura. De muy chica, me enviaron a aprender dibujo y he pintado algún cuadro. Con la fotografía me encontré más adelante. Tengo un amigo abogado, con el cual trabajé ni bien me recibí, Lucio Eyras, que es muy buen fotógrafo. Siempre admiré sus increíbles fotos en blanco y negro. Creo que eso influyó.

2. Un día, durante un viaje, me di cuenta de que no estaba tomando las clásicas fotos de turista, sino que enfocaba con otra idea. Y así empezó ... Quise aprender.

3. No sé si hubo un maestro, fueron varios...ya sea con clases o con sus críticas y sus consejos. Lucio Eyras, Maria Luisa Rivas y Norberto Tedesco... Julián Rodríguez fue quien me enseñó el manejo de la cámara y la parte técnica de la fotografía. Pepe Fernández Balado, fue quien, a través de sus charlas me enseñó a ver de otra manera. Con Pepe, tomé clases durante un tiempo, y fue increíble todo lo que aprendí. Solíamos salir a hacer fotografías, sobre todo a Punta Mogotes, y era un placer verlo en plena

actividad. No puedo olvidarme de Nestor Soria Deyuanini... Más que fotos en particular, lo que admiro es la obra de muchos fotógrafos. Sebastián Salgado, Henri Cartier Bresson, Roberto Capa, Franco Fontana, Yema Madrox, Yann Arthus –Bertrand, por nombrar algunos...

4. No sigo las tendencias. Trato de hacer lo que más me gusta. En general hago fotografía color. En cuanto a la estética, en fotografía, es algo relativo, hay fotos excelentes, pero conmueven. Tengo dos líneas de trabajo, por un lado todo lo que es urbano y callejero, donde fotografío afiches, pintadas y grafittis. En cuanto a mi otra línea de trabajo, suelo aplicar el menos es más. Mi trabajo consiste en el trabajo con la cámara, y en una segunda etapa, el photoshop. Uso las herramientas del photoshop como si fueran pinceles para los plásticos. También a veces dejo la toma directa...

5. Mis temas son existenciales, siempre están sobrevolando la existencia cotidiana y social... Abordo los problemas del “pago chico”, lo local creo influye directamente en la obra. La realidad es lo que me rodea. A través de lo urbano, sobre todo de las manifestaciones e intervenciones sobre el espacio público, uno puede acercar el arte a la gente.

6. Además de pintadas en muros, grafittis y afiches, también me interesan las murgas. Siguiendo esta línea de trabajo, hemos recorrido algunos barrios de Buenos Aires, de donde surgió una muestra sobre el barrio de la Boca, que hicimos con Alicia, llamada “Boquita pintada”. También he seguido la obra del plástico Marino Santa María, que ha hecho intervenciones urbanas en los barrios de Boedo y Abasto. Con relación a Mar del Plata, con mi hermana hicimos la muestra “Fragmentos Urbanos”, donde realizamos un recorrido por toda la zona costera y el puerto, cada una con su estilo y su mirada, “Zona Urbana”, que realizamos conjuntamente con Pepe Fernández Balado, Alicia Tomasini, Norberto Tedesco y Néstor Soria Deyuanini y “La selva amurallada”, conjuntamente con Alicia y Edith Menéndez.

7. Para una buena toma no hay requisitos, es, tal vez, un instante único e irrepetible donde confluyen mirada, sentimiento y luz.



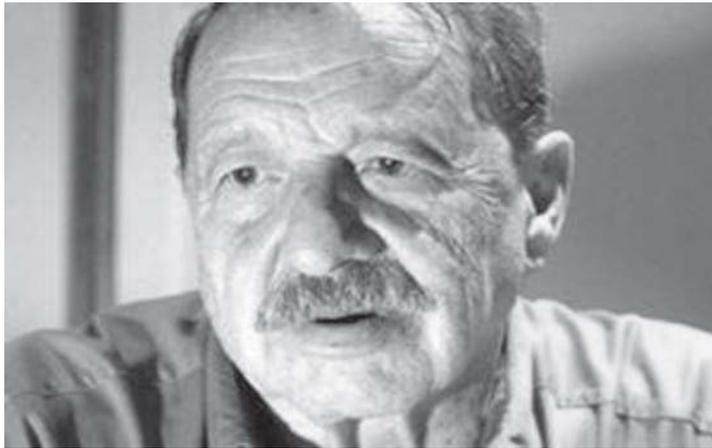
Héctor Tizón

El otro lado

Héctor Tizón

“Lo más real de los hombres son los sueños”

por Carlos Dámaso Martínez



Con una vasta obra iniciada en *A un costado de los rieles* (1960) y con libros destacados como *Fuego en Casabindo* (1969), *El cantar del profeta y el bandido* (1972), *Sota de bastos, caballo de espada* (1975), *Luz de las crueles provincias* (1995), *La mujer de Strasser* (1997), *Extraño y pálido fulgor* (1999), el jujeño Héctor Tizón comenzó a ganarse un lugar destacado en las letras del mundo, aunque --paradoja mediante-- en Jujuy, su provincia natal, sus libros apenas se conocían en las librerías hacia los años ochenta,

cuando lo visité en su casa de Yala, pequeño poblado solariego ubicado a pocos kilómetros de la ciudad de San Salvador de Jujuy. En ese momento hacía poco tiempo que Tizón había publicado *La casa y el viento* (1984), novela donde narra la vivencia desgarrante de alguien que debe emprender el exilio forzoso al comienzo de la dictadura militar argentina en la puna del noreste argentino, próximo a la frontera con Bolivia, el territorio de casi todas sus novelas. Por cierto es una narración autobiográfica, que en clave literaria expresa la propia experiencia del exilio de Tizón. Al comienzo de la democracia, como muchos otros intelectuales, Tizón había podido volver a la Argentina. Regresaba de España, donde durante esos años de persecuciones y genocidio militar logró refugiarse.

El diálogo para esta entrevista nos mantuvo ocupados en el espacioso escritorio de su casa durante la última parte de la tarde. Recuerdo que era junio y había comenzado a hacer frío. Por la ventana de ese recinto rodeado de libros fue lentamente anocheciendo sobre el paisaje de una vegetación despojada y árida, era esa zona del noreste argentino que tan bien describe en sus novelas y relatos. Sentados en unos sillones cercanos a un hogar de leños encendidos fuimos deslizándonos entre mis preguntas y sus respuestas.

-Cuando viajaba hacia aquí, pensaba que iba a iniciar esta conversación preguntándote: ¿por qué a los escritores que no viven en el ámbito de la Capital Federal -como es tu caso- se los agrupa bajo el rótulo genérico de "escritores del interior"?

-Ya estoy acostumbrado a que me lo pregunten. Hasta me parece normal, en este país donde lo normal parecería suceder siempre en Buenos Aires. Yo nunca escuché este tipo de pregunta en ningún país del mundo. Nadie le interroga, por ejemplo, a un escritor francés si es del interior o de París. Parecería una pregunta absolutamente insólita. Obviamente, esto tiene que ver con la invertebración de la Argentina. No tanto porque Buenos Aires sea la capital -cuando deje de serlo va a seguir pasando lo mismo-, sino porque Buenos Aires es el puerto. El lugar de succión, no sólo de las riquezas del interior del país, sino también de sus hombres, de su cultura. Por otra parte, en el fondo nunca me ha preocupado esto. Creo que el escritor de Buenos Aires tiene los mismos problemas que el del interior. Quizás tenga más posibilidad de

publicitar su obra: pero si un escritor es mediocre, por más publicidad que tengan sus libros no va a mejorar. Si en cambio un escritor es bueno -viva donde viviere- lo más que le puede pasar es que su obra sea ignorada; pero tampoco esa ignorancia va a desmejorar su obra.

-Se ha vinculado tu narrativa -ya sea como transformación o superación- con una tradición literaria del Noroeste. ¿Cómo describirías esa tradición?

-Esa tradición tiene una raíz increíblemente rica. Los habitantes de provincias como Jujuy han tenido siempre una rara facultad para narrar la historia de su familia, de su pueblo. Esa narrativa es oral porque generalmente el narrador era analfabeto y el que escuchaba también. Por eso la tradición oral tiene tanto arraigo. De esta manera, se ha desarrollado también una técnica narrativa muy clara, concisa. Y la obra literaria escrita ha recogido muchas de esas particularidades, no sólo en la literatura sino también en los libros de Historia que se han escrito. En ese tono coloquial, de quién cuenta una anécdota oral, está escrita la Historia civil de Jujuy, de don Joaquín Carrizo, que por cierto vivía muy cerca de aquí.

-Este tipo de tradición oral narrativa: ¿implica también una estética?

-Creo que sí. Siempre que entendamos por estética el problema de lo que podría denominarse el mal gusto y el buen gusto, la elección de una forma bella porque es clara aunque no clara porque sea explícita, sino clara porque es rica.

-Se dice que esa literatura regional responde a una estética costumbrista que exalta lo pintoresco.

-Esto es un invento de los malos profesores. Dividir a la literatura en regional y no regional, me parece una estupidez. Además, parte de un cierto sentido peyorativo, que tal vez no sea deliberado en todos los que la postulan. Al cual, por cierto, han contribuido muchos malos escritores del interior. Es decir, tratar de seducir al lector con una representación localista, pintoresca, pero esos recursos no tienen nada que ver con la literatura. Y te digo también: no tiene nada que ver con esa tradición del arte narrativo oral que tuvieron nuestras provincias del Noroeste. Esas manifestaciones

folkloristas han hecho un terrible mal a la literatura llamada del interior, y no tienen tampoco nada que ver con lo nacional. Es simplemente superficial.

-Esa tradición oral ¿no se conecta con un sistema literario arcaico?

-No. Si uno lee realmente con cuidado la *Iliada*, o la *Odisea*, es muy difícil captar rasgos folklóricos, pintorescos, acendradamente lugareños. No. Es más, eso contribuiría a desnacionalizar a la literatura. Por ejemplo no hay nada más inglés y universal que el teatro de Shakespeare, que está escrito para un público inglés. Por sus obras desfilan judíos, moros, gitanos, toda suerte de extranjeros. Él copió un argumento de un lado y de otro, pero la belleza no estaba en el argumento ni en el pintoresquismo, la gran belleza estaba en el lenguaje, en la forma literaria, en esa maravillosa retórica de Shakespeare. Generalmente, la obra que tiene que ver con lo pintoresco y lo "folklórico" es mala, o por lo menos mediocre.

-¿A qué escritores reconocerías en esta tradición literaria oral que señalabas?

-Necesariamente hay que contar con Juan Carlos Dávalos y Daniel Ovejero. Son escritores que han sido encasillados como regionales, pero que nunca fueron regionalistas, que nunca usaron el folklorismo superficial, ni el pintoresquismo. En cambio, sí han rescatado el habla del lugar, ciertas pautas culturales. De esta forma han logrado en su mundo narrativo crear personajes creíbles, que no sólo pertenecen a esta zona, sino que pertenecen también al acervo del país. Todo esto, por cierto, en un lenguaje literario de primer orden. Eran, realmente, escritores serios.

-¿Fueron escritores "realistas"?

-Claro que sí. Pero creo que ninguno de los dos se preocupó por los elementos retóricos del género, aunque ambos fueron hombres cultos. En el caso de Ovejero, de una cultura universal; en el de Dávalos, de un gran conocimiento de la literatura española o clásica. Me parece que ninguno de los dos se planteó definir sus estrategias narrativas: eran narradores natos y contaban.

-Creo que en tu caso se te reconoce como escritor en Buenos Aires, en el país y en el exterior; pero he descubierto que aquí, en

Jujuy, hay mucha gente que no te conoce, que tus libros casi no se encuentran en las librerías.

-Sí, es verdad. Es muy curioso. Aquí se me conoce por otras actividades. Parecería que a la gente no le gusta mezclar las cosas. Solamente soportan una imagen a la vez. En cuanto a los libros, sé que hay algunas personas que los piden en las librerías. Pero el resto de la gente, parece que no concibe ir a comprar el libro de un escritor a quien todos los días ve en la calle. Entonces, me paran y me piden uno. Eso tiene que ver, me parece, con la tradición del libro editado por el propio autor. Pero es cierto, soy menos conocido como escritor por mis vecinos que por alguna gente del resto del país.

-¿No tendrá que ver con un problema más general: el de la lectura? O, dicho de otro modo: ¿existe alguna dificultad para leer tus libros?

-No sé si realmente se sienten reconocidos o rechazados por lo que está en mis libros. Posiblemente -y hablo en un sentido general-, se sientan mejor representados en escritores más típicos. Se me ocurre una comparación: cuando alguien está relacionado, desde el punto de vista del arte culinario, con una humita o un tamal tradicionalmente hecho, y de pronto se topa con otro que tiene algunos ingredientes distintos, creo que el primer impulso es el rechazo. Las dos actitudes pueden darse también en el terreno del gusto, o del placer de la lectura.

-Parecería que en el interior mismo del país, hay entre la gente una imagen impuesta de lo que debe ser un escritor "representativo" del interior.

-Me parece que eso tiene que ver con la colonización cultural. Esto ya se ha dicho. Cuando uno en el zoológico va a la jaula de un mono, espera ver un mono y le tira manías. El mono siente que le tiran manías porque es mono, entonces se convierte en más mono para lograr que le den más manías. El colonialismo cultural -para llamarlo de algún modo- ha impuesto una imagen de lo que debe ser un provinciano, e incluso la de un escritor provinciano. Este debe ser regional, nombrar las botas de potro, el loco, las empanadas y la zamba. Cuando, de pronto, un escritor que vive en el interior no tiene demasiada proclividad hacia esas

apelaciones, entonces descoloca, porque está dando algo que no se espera.

-¿Qué elementos de la obra de Dávalos y Ovejero encontrás en tus relatos?

-Yo aspiro a que se les parezcan. Cuando comienzo a escribir, siempre pienso cómo narraría con mucha claridad una persona que quiere contar una historia a otra. Entonces, voy escuchando ciertas voces y, de acuerdo a las selecciones que hago voy desechando los modos de narrar. Por eso es que a mí me cuestan tanto los arranques. Creo que no se puede escribir nada bueno si se ha comenzado mal. Allí está la gran dificultad, al menos para mí. Un buen comienzo parecería estar siempre previendo el final. Es como si



uno afinara un instrumento hasta que encuentre el tono justo. Ese tono es el que tiene que ver, para mí, con la tradición oral de esta zona.

-Y esta tradición, ¿tiene importancia en la literatura argentina?

-En los escritores de verdad, yo te diría que se nota sin excepción. Incluso en los escritores llamados porteños.

-¿Borges?

-En mucho de lo de Borges, sí. También en Lugones, si uno lo lee fragmentariamente, tratando de superar su pomposa retórica y al margen de su ideología fascista. En el Adán BuenosAires, de Marechal, también. Pienso que esa tradición se encuentra ya en el Sarmiento de Recuerdos de provincia y diría que además está presente en el Facundo, donde lo político y lo histórico están escritos como una narración.

-¿Se podrían encontrar relaciones entre el mundo representado de tus relatos y el que aparece en algunos autores latinoamericanos?

-Existen muchas cosas en común: casi todas negativas. Un pasado míticamente esplendoroso, una sucesiva declinación hasta llegar prácticamente a la despoblación, y un porvenir bastante cuestionable. Pienso que el porvenir de estas culturas marginales es la muerte, la desaparición, porque los cambios socioeconómicos que se imponen para que la gente pueda vivir mejor, van a barrer con estas viejas formas culturales. De allí que yo sienta el deseo de escribir sobre esta especie de gesta colectiva, sobre el perfil de un pueblo que está determinado a morir en sus formas culturales, pero que tiene la grandeza común de todas las derrotas.

-¿Por eso has elegido trabajar desde la ficción, lo mítico y la historia?

-Claro, vivir en estos pueblos no es fácil. Cada acto tiene que ver con las luchas. Es una larga y permanente lucha por la supervivencia. Y cuando el hombre lucha cotidianamente, cada uno de sus actos es la culminación de un esfuerzo. Por eso, también, tiende a mitificar los buenos tiempos. Por otra parte, existe un casamiento un tanto violento entre las formas culturales modernas que se van imponiendo y las viejas formas que subyacen. Y para conciliar este choque, aparece lo mítico como una manera de explicar esta situación.

-¿Y la Historia?

-La Historia opera por acumulación. Acumulación de hechos sucesivos con un sentido cronológico. La historia familiar de uno no es la Historia. Uno se da cuenta de que la historia es fragmentaria, velada y desvelada, que opera con un mecanismo muy semejante al de los sueños. Por eso hay que saber interpretar

las claves, para poder descubrir lo importante de todo lo que se puede. Yo creo que la parte más real de la vida de un hombre, son los sueños. Creo, también, que el defecto de todas las novelas que quieren ser históricas es pretender cabalgar dos caballos a la vez. Me parece que la literatura es menos arbitraria que la Historia. Cuando se pretende trasvasar las formas del documento histórico como novelístico, pierde la novela y pierde la Historia. La novela se enyesa, se hace hierática y es mitificadora.

-Al leer tus relatos, se tiene la sensación de que través de la elaboración de un lenguaje contemporáneo se llega a producir -ya sea por cierto tono, o rasgos de sintaxis- la ilusión del lenguaje de una época pasada.

-Creo que es el resultado de un cuidadoso entrenamiento. La única fuente que he usado en algunas novelas es la del discurso forense, que tiene una determinada formulación y retórica. Así, evidentemente, no hablaba la gente. Pero, por otra parte, en la conversación con muchos viejos y viejas de la zona, he descubierto que los giros del lenguaje, los modos de su habla no habían cambiado mucho. Conocí a un viejo que me contaba historias del Centenario, y su lenguaje se mantenía casi como en la época de sus anécdotas. Traté de tomar de ellos, no el léxico sino lo esencial del habla para que en mis novelas sonara convincente, no sólo cuando hablan los personajes, sino también cuando habla el narrador, para no destemplan la armonía de la novela. Además, creo que cuando uno escribe tiene que involucrarse con el mundo que va a narrar. Y cuando uno está involucrado con la historia que se va a contar, mezclado con los personajes hasta el punto de confundirse, entonces me parece que se está preparando para escribir.

-Me parece que, casi sin darnos cuenta, hemos llegado al punto de preguntarte cómo escribes tus libros?

-Efectivamente. Yo nunca escribo por impulso. Escribo cuando tengo ganas. Eso no quiere decir que no me esfuerce por escribir todos los días. Hay que esforzarse, pero no se debe poner uno a prueba. Simplemente, se debe poner uno a escribir, sin tenerles miedo a los momentos en blanco. Por otro lado, jamás se debe empezar a escribir sin tener en claro las formas de lo que se va a

narrar, que es tan importante o más que la historia que se quiere contar.

-Algunos críticos, cuando analizan tu obra, tienden a encasillarte dentro de esa corriente llamada "realismo mágico".

-Ese tipo de catalogaciones proviene, sin duda, de las reflexiones de Alejo Carpentier. Ni siquiera él pudo sospechar que iba a tener tanta proyección. Nunca entendí bien lo que es el realismo mágico. Recuerdo que en Europa me preguntaban sobre esta cuestión y yo les contaba lo siguiente: en la casa que vivían mis abuelos, me acuerdo de que a la oración, cuando estaba oscureciendo, mi abuela gritaba: "A ver, a sacar las víboras de los cuartos que van a dormir los niños". Esto dicho en Suecia puede ser entendido como realismo mágico, pero aquí era absolutamente corriente. Por otra parte, esta denominación les sirve a los críticos para empaquetar, ordenar cierto momento de la historia literaria y seguir adelante. Después del apaciguamiento del boom de la literatura latinoamericana, el "realismo mágico" ha pasado ya a la historia. La verdad es que no sé en qué se está en este momento.

-Ahora, en el presente se habla de posmodernidad.

-La posmodernidad es, en realidad, un concepto colonizante. Resulta que los que tienen derecho a ser posmodernos son los que han sido modernos, pero uno ve, por ejemplo, posmodernos en Portugal, lugar en donde no han alcanzado todavía la modernidad. Cuando uno pide un ejemplo de posmoderno, resulta que se describen algunos rasgos que a uno le dan ganas de decir que eso es Rubén Darío, o que, incluso, tiene que ver con algunas de las mejores páginas de Vargas Vila. Parecería, entonces, que lo posmoderno es en realidad lo muy antiguo.

-En tus novelas suele ocurrir que se den varias versiones, a veces contradictorias, de un mismo hecho. Parecería una novela hablada por muchas voces, un relato polifónico.

-Sí. Eso es una preocupación que siempre he tenido. Es decir, por ser personas -me estoy refiriendo a la raíz griega de la palabra-, nos ponemos distintas máscaras, quizá no deliberadamente, y somos sucesivamente, y a veces simultáneamente, más de una persona. Diría que tantas personas como nos quieren imaginar o ver los demás. Por ejemplo, para mucha gente yo no soy nada más

que un abogado, para otras un escritor, para algunos tal vez huraño y poco comunicativo. Es decir, mi historia personal puede ser contada legítimamente de varias maneras por mucha gente. Pienso que todos los enfoques son válidos, en la medida en que los que están contando sobre mí se involucran conmigo mismo. Por eso, creo que una manera de rescatar con más fidelidad un hecho es involucrar al descriptor con lo descrito y eso va a dar una visión polifacética, acaso parecida a la operación que se ha hecho en las artes plásticas con el cubismo analítico.

-¿Esto es una elección estética?

-Sí. Creo que la observación que hacías es muy importante, porque desde un determinado punto de vista, yo he acumulado todos los elementos necesarios para describir y revivir un personaje y de pronto, cuando leo de nuevo lo que acabo de escribir, me doy cuenta de que todo eso es cierto, pero también es cierto todo lo que yo había acumulado para describir. Entonces me parece que también es válido contar la misma historia desde otro punto de vista. Esto puede parecer aparentemente confuso, pero si uno lee cuidadosamente no es confuso, es complementario.

-En La casa y el viento me interesó mucho esa recorrida del protagonista por su propia geografía antes de partir hacia el exilio. ¿En qué medida la ficción se conecta con tu propia experiencia del exilio en España?

-Te voy a contar algo que creo que no he contado públicamente a nadie hasta ahora. Ya hacía más o menos seis años que se prolongaba mi exilio en España y no podía aceptar que fuera irremediable, de manera que realmente me sentía muy enfermo. Entonces decidí iniciar un análisis terapéutico. Me acuerdo de que en ese tiempo vivía en un pueblito muy cerca de Madrid y viajaba dos o tres veces por semana en tren hasta el analista, que vivía en Madrid. Al cabo de un tiempo, yo notaba que cada vez hablaba menos en las sesiones de análisis. Cada viaje que hacía era un esfuerzo y me creaba mucha ansiedad, porque no encontraba qué decir. Llegó un momento en que no pude soportar más esa tensión y entonces se cortó esa terapia. Pero no fue así de simple. Creo que se produjo en mí algo parecido a lo que sucedía en los antiguos pueblos incas, donde los hombres viejos que ya tenían la

certeza de haber cumplido su ciclo vital y sentían la muerte cercana, se trepaban a las montañas más altas para tener una visión panóptica, abarcadora, y despedirse del mundo. Pienso entonces que a mí me pasó algo semejante, y el caso es que empecé a escribir *La casa y el viento* como si fuera un largo adiós, como un recorrido por un mundo que, inclusive desde el punto de vista literario, había sido mi mundo. Yo quería despedirme, sentía tal vez el impulso de la muerte, de mis preocupaciones, de mí mismo, de mi pasado, y fue por eso que comencé a escribir la historia de un hombre que tiene que cerrar su casa y recorrer todo lo que había sido su lugar propio para abandonarlo cuando comienza el exilio; es decir, cuando comienza la muerte. Después pensé que eso podría hacerme mucho bien, porque si yo había perdido mi patria, mi país, no podría seguir escribiendo de la misma manera. Entonces, si pretendía seguir viviendo, tenía que aprender a escribir sobre otra gente y de otra manera.

*De «El arte de la conversación»
de Carlos Dámaso Martínez. Alción, Córdoba, 2007*



**Juanele Ortiz
Fernando Pessoa**

Homenaje



La proliferación del alma

Liliana Swiderski

Imposible hablar del poeta Fernando António Nogueira Pessoa, figura capital de las letras portuguesas y de la lírica universal del siglo XX, sin aludir a la multiplicidad y a la diseminación. Imposible leerlo sin acompañar, asomados al vértigo, ese latido en dos tiempos: la desintegración de las fuerzas del yo, su confluencia.

Nacido en Lisboa en 1888, huérfano de padre a los cinco años, su familia se trasladó a Durban, en la actual Sudáfrica, con motivo del segundo matrimonio de su madre con el cónsul portugués en esa ciudad. Allí, donde permaneció hasta los diecisiete años, Fernando absorbió lo mejor de la educación victoriana en las colonias, circunstancia que le permitió acceder sin intermediarios a la literatura insular, que degustaba con crítica fruición. Durante toda su vida continuó escribiendo poemas y ensayos en inglés, y alguna vez soñó con su difusión internacional; sin embargo, nunca lograron equiparar la vastedad y calidad de su obra en lengua materna. Su trilingüismo (pues también dominaba el francés) le permitió, además, obtener el indispensable sustento: se desempeñó hasta su muerte como traductor en oficinas lisboetas de importación y exportación; labor sin horarios estrictos ni rutinas agobiantes, que garantizó la disponibilidad necesaria para el libre despliegue de la escritura. Se le conoció un único amor, Ophélia, de quien se separó en aras de una “terrible y religiosa misión”; residió en pensiones modestas, siempre solo. Casi sin publicaciones en vida, salvo la edición de Mensagem (fruto de un premio

nacional), fue sin embargo el artífice indiscutido de la renovación del campo intelectual portugués, mediante el ejercicio de un liderazgo poco académico, que maduró en las largas y frecuentes tertulias en los cafés de la época, como A Brasileira, donde se reunía una juventud inquieta y orgullosa de su desparpajo. Su colaboración en publicaciones periódicas aseguró la difusión de su pensamiento; la revista Orpheu, de la que fue ideólogo y fundador, introdujo la vanguardia en Portugal. Murió en 1935, a la edad de cuarenta y siete años.

Su “tendencia a crear un mundo ficticio” lo llevó desde niño a escribir cartas de él para sí mismo, práctica acérrima de la soledad. Comenzó así la invención de los heterónimos, personajes poetas a los que atribuyó la autoría de su escritura: Chevalier de Pas, quien vio la luz cuando Fernando tenía apenas seis años, inauguró la larga lista de personalidades literarias que constituirían el corazón y el prodigio de su obra. Pero el “día triunfal” de su vida, como él acostumbraba llamarlo, fue el 8 de marzo de 1914, cuando percibió intensamente el estallido poético de su personalidad, a partir de una experiencia de tintes ocultistas que abonaba el esoterismo de sus creencias. De pie junto a una cómoda alta, como acostumbraba escribir, compuso “treinta poemas de un tirón, en una especie de éxtasis”. Nació así Alberto Caeiro, el bucólico, acompañado por tres grandes discípulos: el clasicista Ricardo Reis, el vanguardista Álvaro de Campos y Fernando Pessoa “él mismo”. Cada uno de ellos con un estilo diferente, resultado de la filiación en corrientes estéticas disímiles; cada uno concebido con un rostro propio y arraigado en los avatares de una biografía; cada uno dueño de una caligrafía peculiar, de una ortografía con heterogéneos grados de corrección, de un domino más o menos refinado del portugués... Poetas tan singulares que el lector puede reconocerlos sin dudar, con el gozo de quien percibe en un instante los contornos de una tierra querida.

Álvaro de Campos, el “fenomenólogo”, en palabras de Octavio Paz, es aquel que mira la realidad sin preconceptos, aquel que se funde con el objeto contemplado y en la ablación del yo se pierde en un vacío tan voluptuoso y aterrador como la muerte:

Procuro desnudarme de lo que aprendí,
procuró olvidarme del modo de recordar que me enseñaron,

y raspar la pintura con la que me pintaron los sentidos,
desembalar mis emociones verdaderas,
quitarme el envoltorio y ser yo, no Alberto Caeiro,
sino un animal humano que la Naturaleza produjo.

Una vez me llamaron poeta materialista,
y yo me sorprendí, porque no creía
que se me pudiese llamar de algún modo.
Yo ni siquiera soy un poeta: veo.

Vale más la pena ver una cosa siempre por primera vez
/que conocerla
porque conocer es como nunca haber visto
/por primera vez,
y nunca haber visto por primera vez es sólo
/haber oído contar.

Ricardo Reis (médico, monárquico, latinista, exiliado en Brasil) cultiva la oda horaciana con genial maestría: su anacronismo resulta una injuria elegante para la modernidad en ciernes. El regreso a los dioses de la Antigüedad Clásica refrena el impulso hacia el futuro para regodearse en la atemporalidad del mito. Impugna así la fe de los nuevos paganos, prosélitos de la industrialización, el progreso y la técnica:

No tengas nada en las manos,
ni una memoria en el alma.

Que cuando te pongan
en las manos el último óbolo,

al abrirte las manos
nada te caerá.

¿Qué trono quieren darte
que no te lo quite Átropos?

¿Qué laureles que no se mustien
en los arbitrios de Minos?

¿Qué horas que no te tornen
de la estatura de la sombra

que serás cuando seas
en la noche y al final del camino?

Recoge las flores mas suéltalas
de las manos apenas las mires.

Siéntate al sol. Abdica
y sé rey de ti mismo.

Álvaro de Campos, el ingeniero naval, trasponiendo el límite de lo prohibido (los paraísos artificiales, la indefinición sexual, la violencia) representa el vértigo de la modernidad. Es la pasión de quien admira el ritmo impetuoso de la máquina y canta al futuro naciente; pero también es la pasión de quien sufre, en una cruz hasta entonces desconocida, el tormento de la deshumanización. El yo se desgarró hasta el alarido, hasta la disolución del lenguaje, hasta el manifiesto rabioso, en la imposibilidad de contener los múltiples impulsos que lo habitan:

¡Oh, clamoroso llamamiento
a cuyo calor, a cuya furia hierven en mí
en una unidad explosiva todas mis ansias,
mis propios tedios vueltos dinámicos, todos!

¡Ah, sea como fuere, sea por donde fuere, partir!
Zarpar por ahí afuera, por las olas, por el peligro,
/por el mar,
ir hacia Lejos, hacia Fuera, a la Distancia Abstracta,
indefinidamente, por las noches misteriosas y hondas,
llevado, como el polvo, por los vientos, por los
/vendavales!

¡Ir, ir, ir, ir para siempre!
¡Toda mi sangre rabia por tener alas!
¡Todo mi cuerpo se lanza para adelante!
¡Salto por delante de mi imaginación en torrentes!
¡Me atropello, rujo, me precipito!
¡Estallan en espuma mis ansias
y mi carne es una ola golpeando contra las rocas!

Me multipliqué para sentirme,
para sentirme necesité sentirlo todo,
me salí de mi mismo, no hice sino extravasarme,
me desnudé, me entregué,
y hay en cada rincón de mi alma un altar a un dios
/diferente.

Rabia panteísta de sentir en mí formidablemente,
con todos los sentidos en ebullición, con todos mis
/poros humeando,
que todo es una sola velocidad, una sola energía, una
/ sola divina línea
de sí para sí, parada susurrando violencias de velocidad
/loca....

Bernardo Soares, de quien el poeta decía “soy yo, menos el raciocinio y la afectividad”, es el artífice de *El libro del desasosiego*. Cada expurgación de los papeles inéditos que Pessoa arrojaba en su ya célebre baúl tiene la virtud de sumarle nuevos fragmentos y de alumbrar una obra siempre nueva. Organismo vivo, tal como lo soñaban los románticos, aunque, en este caso, independiente de la voluntad de su autor; maravilla blanchotiana del libro infinito... Ruedan sus fragmentos de una belleza arrobadora en manos de editores y críticos, traductores y compiladores, sectas de enamorados de la literatura o del mercado. Pero el libro se impone, en sus trozos selectos y melancólicos, y no cesa de agitar las conciencias. El lector se identifica, se distancia, se enloquece, se fragmenta, se angustia, se vacía, se deleita en su tristeza; experiencia casi mística para unos, insoportable para otros, en la

que asistimos maravillados al nacimiento de un nuevo heterónimo: nosotros mismos, que ahora somos voz de su voz, palabras de su palabra.

Me convertí en una figura de libro, en una vida leída. Lo que siento está (sin que yo me lo proponga) sentido para que se escriba que se sintió. Lo que pienso enseguida está puesto en palabras, mezclado con imágenes que lo deshacen, abierto en ritmos que son cualquier otra cosa. De tanto recomponerme me destruí. De tanto pensarme, soy ya mis pensamientos pero no yo. Me exploré con una sonda y la dejé caer; vivo pensando si soy hondo o no lo soy, sin más sonda, ahora, a no ser esta mirada que me muestra, claro en negro en el espejo del pozo profundo, mi propio rostro que me contempla mirarlo.

Soy una especie de baraja, de naipe antiguo e incógnito, la única que queda del mazo perdido. No tengo sentido, no sé de mi valor, no tengo con qué compararme para encontrarme, de algún modo, no tengo nada que sirva para que me conozca. Y así, en imágenes sucesivas en las que me describo – no sin verdad pero con mentiras -, voy quedando más en las imágenes que en mí, diciéndome hasta ya no ser, escribiendo con el alma como tinta, útil tan sólo para escribir con ella. (203)

Es quizás esta “vida leída”, esta “figura de libro”, esta “tinta del alma”, la que en su derroche sacrificial llega hasta nosotros para decirnos que, más allá del descentramiento del yo, de la pregonada muerte del sujeto, del fin de la historia o de la radical debilidad de la palabra para decir y decirse, todavía es posible que dos subjetividades se fundan, todavía es posible que la literatura nos conmueva hasta el dolor, todavía es posible la utopía y la salvación por el arte. Engarzada en su melancolía, late siempre en el poeta una esperanza: “Lleno de Dios, no temo al porvenir, pues venga lo que venga no ha de ser más grande que mi alma”.



«El largo aliento de las aguas»

Por Carlos Surghi

Decir que Juanele Ortiz a lo largo de toda su vida escribió un solo poema, no es para nada negar su gracia, su elegancia simple y su poder de atención puesto de un modo generoso sobre el mundo. Un solo poema basta y excede cualquier predicción si ese poema es infinito, contempla la alegría, incorpora la extrañeza en el idioma y se dilata hasta lo impensado como fruto de la negación, la soledad, el margen de las orillas más distantes y el centro de un universo personal casi tan íntimo como la sensación de vivir -en un solo día que es todos los días- la sensación que abarca todas las sensaciones. Con paciencia china y de un modo silencioso que quiebra el rumor, la voz vana, como si se tratase de un santo litoraleño que cambia su columna del desierto por una vieja silla plegable, Juanele Ortiz nos acostumbró a la desmesura de una aparente fragilidad que esconde la fuerza de la pureza.

La botánica de las ramitas que son cabellos en la brisa, la zoología de las criaturas jerárquicas que de tan etéreas son por demás reales, la geografía de los ríos, los deltas, los esteros puestos en suspenso sobre sus diminutivos, parecen ser la parte visible de la obra perdida que en más de una ocasión el ojo curioso de la cámara o la pirueta de la letra quiso captar. Es por eso tal vez que a diferencia de las otras artes, la poesía pueda ir hacia cualquier parte porque a saber no está en ningún lado y está en todos los rincones sustraída al corazón de la noche o el mediodía. Quien lea a Ortiz, sentirá ese bamboleo siestero de leer mil veces la misma imagen en un tono

de voz que cambia como la diferencia de los púrpuras de la flor captados a las dieciséis y luego a las diecisiete. O también, esa confusión agradable del mecimiento reiterativo, como si el libro, la obra o el poema viajase en la oscuridad atados a la suerte de una esperanza de mimbre sobre una música que varía pero, una y otra vez, vuelve a ser la misma, la que termina por delatar las limitaciones de la expresión y el poder del deseo como plumitas llevadas, una y mil veces, de aquí para allá.

Más que un verde país, un libro fluvial, una región de constantes precipitaciones o un momento en la ignorancia de la literatura, la poesía de Juanele Ortiz es un universo en expansión; una especie de hermoso pájaro que al mostrar sus colores, su enamorada delicadeza, se esconde de la lluvia de cristales donde nuestras preguntas quieren darle una jaula en vez de oídos atentos para el diamante cantarín que sale de su pico.

¿Pero qué puede traer el ojo soberano del cine, las acrobacias que reúnen una obra o los pormenores del anecdotario que todos compartimos, a nuestra comprensión de la poesía de Ortiz? Al unir en un trazo imaginario percepciones, hechos y sensaciones en imágenes y sonidos que van desde Puerto Ruiz y Gualeguay hasta las márgenes mismas del Paraná, las metáforas del cine tal vez nos devuelvan o nos revelen el fantasma de Juanele paseándose aún como un cuerpo frágil y liviano que cierra puertas y deja atrás habitaciones donde la muerte no termina de responderle por su nombre. Creo que *La orilla* que se abisma, ese libro final puesto en suspenso y sin tiempo, se propone una especie de mirada microscópica del mundo trasmutado por la poesía. Allí entonces donde el poeta ya no está, justamente se va en busca de su transmutación con el origen de la obra. Me refiero al verde en el follaje que la brisa mueve y enloquece, los ruidos apenas perceptibles pero constantes, las vidas de los orilleros o las niñas pobres que se pasean como continuidades de la naturaleza que se desborda; pero por sobre todo, me refiero a ese punto o esa zona, sobre la que tanto imagen y sonido insisten una y otra vez, y que para Ortiz era el punto límite donde comenzaba el infinito: la orilla, esa liñita que no se sabe si es agua o cielo, luz o bruma, fantasma o doble de un canoero que se parece al poeta que se dejó llevar en medio de la corriente del río.

Tal vez para quienes no estén habituados a la poesía de Juanele, esta insistencia de un relato puesto en suspenso donde la palabra ya se ha pronunciado y solo nos espera su potencial silencio, sea el abismo mismo de la orilla. Sin embargo el mismo Ortiz practicó esa insistencia al buscar en el lenguaje significaciones desconocidas. Como la cámara entonces que no se cansa de perseguir el matiz en lo que para nosotros es natural, Juanele como uno de los poetas más modernos de nuestra lengua -por medio de esa vuelta a lo mismo- no solo renovó el lenguaje para una poesía que aún estaba por venir, sino que también cambió para siempre la forma de contar o referir esas formas vistas en el límite, la profundidad, el otro lado de la orilla.

Escribo entonces sobre una imagen que se vuelve difusa y consistente, que nos engaña con el espejo de noche donde se esconde y que nos dice estar en ese ritmo único y característico de una voz piadosa y amena. Y a treinta años de su muerte, estas palabras podrían ser un homenaje mortuario; sin embargo nada más lejos de eso que este prólogo a los años de mi propia lectura que no son otra cosa más que la felicidad sostenida por el largo aliento de las aguas en las que Juanele vuelve a ser el río que nunca nombrará y Ortiz el poeta más extraordinario en nuestra lengua.

Córdoba, 6 de septiembre de 2008.

** Parte de este texto fue leído durante el estreno en Córdoba de la película La orilla que se abisma de Gustavo Fontán en conmemoración de los 30 años de la muerte de Juan L. Ortiz.*

Ensayo

ROBERTO FERRO
DAVID FUKS
OSVALDO AGUIRRE
M. GONZALEZ JEWKES



De Perlas y Cicatrices de Pedro Lemebel

Otra Crónica de Indias

Roberto Ferro

He leído *De perlas y cicatrices* de Pedro Lemebel como una “Crónica de Indias”

La especificación de crónicas ocupa un lugar relevante en la obra de Lemebel; a veces, aparece formando parte del título de sus libros como en *Loco afán -Crónicas del sidario* y *La esquina es mi corazón* (crónica urbana); otras, como en *De perlas y cicatrices* se asoma desde el margen de la tapa para deslizar el anuncio del género o la genealogía de los textos: crónicas radiales y, también, se encuentra en el título de un proyecto de investigación sobre la homosexualidad en Chile: *Nefando – Crónicas de un pecado*.

Es posible establecer al menos dos vastas redes de relaciones a partir de la escritura de Pedro Lemebel; una es la que forma un tejido con los textos literarios de Perlongher, Hurtado, Sarduy, Arenas y Puig y otra, la que se trama con los ensayos y artículos periodísticos de Monsiváis, Rodríguez Juliá y Blanco; en ambos casos los autores enumerados son sólo índices significativos y no suponen un inventario cerrado.

A pesar de ello, tras destacar esos pasajes de encuentros y cercanías que anuncian y provocan los textos de Lemebel, insisto en confesar que he leído *De perlas y cicatrices* como una “Crónica de Indias”.

Creo necesario precisar de alguna manera esa aproximación.

En las palabras liminares a su libro, dice Lemebel que las crónicas reunidas en *De perlas y cicatrices* “se hicieron en el goteo oral de su musicalizado relato” durante las emisiones de *Cancionero*, un microprograma radial de diez minutos, que iba al

aire dos veces al día, de lunes a viernes por Radio Terra de Santiago de Chile.

El rasgo de transitoriedad que marca las crónicas periodísticas que Lemebel publica en los diarios de Chile y que luego reúne en *Loco afán*, se agravan en estos textos, unidos inicialmente por el lábil contacto con los oyentes que supone la oralidad, en un encuentro fugaz que podría haberse diluido en el curso incesante del flujo mediático.

Diseminadas por el éter, como diría algún speaker argentino de los años cincuenta, algo de esas crónicas quedó amarrado a la memoria de la audiencia para que haya pasado al circuito libresco, legitimado por la permanencia más tenaz de la letra escrita. Ese tránsito que se hace indeleble en estos textos, me llevó a pensar en otro vínculo, en otra genealogía posible, esta vez con dos célebres cronistas desterritorializados de la literatura latinoamericana.

En Nueva York, entre 1882 y 1891, José Martí escribe crónicas sobre temas tan variados como “Honores para Karl Marx, que ha muerto”, “El puente de Brooklyn”, “Los Hermanos Frank y Jesús James”, “Los pintores impresionistas franceses”. Hoy se pueden rastrear en esos artículos algunas de las marcas que caracterizan lo mejor del modernismo hispanoamericano.

Años después en Buenos Aires, Roberto Arlt en el diario *El Mundo* publica sus *Aguafuertes porteñas* con títulos como “Filosofía del hombre que necesitaba ladrillos”, “Conversaciones de Ladrones”, “La inutilidad de los libros”.

El vínculo de los textos de Lemebel con los de Martí desterrado y de Arlt, estigmatizado porque escribía mal, es un resto, un exceso que como un tumor se niega a ser controlado por las terapias normalizadoras.

En los artículos de Martí y Arlt ese resto no se deja disolver por los tenaces tratamientos de corrección -tanto corrección política como gramatical, que tantas veces van de la mano-, exhibiendo desafortunadamente en su consistencia un modo de nombrar lo que los otros discursos ni siquiera aluden o directamente borran o eliden.

Esa genealogía no pretende canonizar a Lemebel, ese gesto sería un modo de atenuar su provocación, sino que pone en evidencia un modo constitutivo de su escritura que se despliega en el encuentro, el pasaje y la confrontación de dos formaciones

discursivas diferentes: la literaria y la política, que se traman y confabulan desde su inscripción primera: la práctica periodística, que legitima y propaga el contacto.

Las crónicas de Lemebel mal-tratan la lengua, se niegan a aceptar los tratos, los pactos, los convenios de los supuestos subyacentes más reaccionarios de la sociedad chilena, entonces la someten a operaciones que revelan por el contrario la perversión, la impureza, la contaminación, la carcoma, de los usos comunes del buen decir aprobado por las buenas gentes de los lugares públicamente legitimados.

Decía al principio, y ahora reitero, que he leído *De perlas y cicatrices* como una compilación de “Crónicas de Indias”, acaso se imponga una digresión; aludo a varios de los sentidos de crónica en Lemebel: ante todo, a los modos incisivos de nombrar lo que es durable en el pasaje de lo fugaz; luego, al género periodístico que se hace en la hibridez y la urgencia; y, asimismo, al registro minucioso de lo que desaparece.

En estos términos, entonces, sus textos no se emparentan con los informes detallados de los funcionarios delegados al soberano poseedor de las tierras recientemente descubiertas y rápidamente apropiadas, ni de nuevas conquistas, ni de los eternos reclamos de los cronistas por sus derechos; no, estas crónicas son de Indias no porque evoquen una referencia topográfica, un origen territorial, son de Indias porque están escritas desde el lugar más extremo de la exclusión, son de Indias porque ser India en América es la condensación, la cifra de todas las violencias opresoras ejercidas a lo largo de la historia sobre el cuerpo de los sometidos.

Estas crónicas se dicen desde ese lugar, desde el que todos los que han sido tratados de ese modo ejercen su derecho a réplica. Por eso creo que Indias son tanto “la chica de la moda que pasa bamboleando su hermosura, y hoy que miro la leva de quiltros babeantes alejándose tras la perra”, como la que “altera la hipocresía barrial con el perfume azuceno de su emancipado destape”.., y también “las nenas de pobla que ilusionaron ser modelos top, actrices de teleserie, misses de primavera para lucir la ropa de los maniquíes que vieron tantas veces cuando acompañaban a su mamá al centro”.

Y sin lugar a dudas, Claudia Victoria Poblete Hlaczik ha sido tratada como India, con apenas ocho meses fue secuestrada en Buenos Aires, por eso carga con el siniestro privilegio de haber

sido la más joven de las mujeres chilenas detenidas desaparecidas durante la dictadura de Pinochet.

Así como Carmen Gloria Quintana, a la que la represión policial le roció de bencina y la convirtió en una hoguera, y sigue denunciando la atrocidad desde las marcas de su rostro.

De mismo modo, una voz propia de Indias enuncia el nosotros plural con que se baila reclamando “Por nuestros muertos que están cada día más vivos, por eso aprendimos a sobrevivir bailando la triste cueca de Chile con nuestros muertos”

Y, por supuesto que es India “La loca del carrito” a quien “Todos lo han visto, de alguna manera la ciudad se ha acostumbrado a ser testigo de su paso orillando el pleamar de su destino menguante. Acaso traficando autónomo su caricatura libertaria que amalgama oposiciones de género, lucha de clases, estéticas bastardas del filosofar vivencial que muda los harapos de un neo Edipo en el arrastre del duelo materno con su parturiento trapear”

Margarito fue tratado a imagen y semejanza de una India, vejado por la ferocidad sin límites de sus compañeros de clase en la escuela primaria y ese mismo eco repercute en la voz de Rosita Shaw narrando la fiesta del traficante de armas; y en los murmullos insepultos de los doce jóvenes asesinados en el suceso de Corpus Christi. Seguramente si pudieran decir algo aquellos tres cadáveres en el rastrojo de los desperdicios, que vio Pedro cuando todavía era un niño, si pudieran hablar dirían cosas de Indias.

Esas voces vilipendiadas y sometidas se reúnen colectivamente en la crónica “La ciudad con terno nuevo” para decir “Tal vez, este travestismo urbanero que desecha la ciudad ajada como desperdicio, pretende pavimentar la memoria con plástico y acrílico para sumirnos en una ciudad sin pasado, eternamente joven y siempre al instante”.

Con ese tono y ese registro habla el niño que debe conformarse con mirar de lejos los helados de los otros cuando va de la mano de su madre por el paseo Ahumada. O los habitantes de los barrios pobres que ven anegarse el metro cuadrado de sus viviendas con los chorros hediondos de la inundación y los jóvenes condenados a contemplar la universidad desde el exterior de las rejas tan firmemente levantadas por la exclusión.

Cuál es la visibilidad que enmarcan esas miradas sojuzgadas y agraviadas, qué reclama esa palabra dicha desde el lugar de las Indias en las crónicas reunidas en *De perlas y cicatrices*, pienso

que invita y exige ponerse en ese lugar, travestirse, para producir la posibilidad de instalar una perspectiva simétrica a la suya, desde la que el territorio escrutado y los personajes cartografiados, revelen el falso paisaje de la igualdad :“En tanto hoy, la pantalla democrática pareciera evangelizar su negociada transición con estas negras máscaras que comulgaron con el horror. Pero la amnesia es otra mentira de este reconciliado carnaval...”

Desde esa posición Lemebel instala un magnífico panóptico para divisar al progresismo impoluto, que declama una retórica y se sirve favorablemente de las desigualdades y las vejaciones sociales: “Actualmente la izquierda dorada forma un clan de ex alumnos del exilio, que se pavonean de sus logros sociales y económicos en los eventos de la cursilería democrática. Tal vez, siempre quisieron pertenecer a ese mundo del jet set que muestra sus dientes en las revistas de moda.”

Las crónicas alcanzan una espléndida e impiadosa visibilidad para los colaboracionistas políticos como Mariana Calleja: “Una diva escritora con pasado antimarxista que hundía sus raíces en la ciénaga de Patria y Libertad”¹. Y de los bufones como Don Francisco: “la boca chistosa del gordo que hace una propaganda optimista del país. Más bien, una larga carcajada neoliberal que limita en una mueca triste llamada Chile”.

También en este álbum figura Cecilia Bolocco, cómo hablar de ella sin difamarla, la Ceci es una figura estelar que, como todos sabemos, entregó su corona de reina del mundo al dictador Pinochet, su talento de periodista a la cadena CNN, toda su capacidad de actriz al teleteatro caribeño, y especialmente, ha entregado los mejores años de su vida a una de las figuras excrementales (en verdad quisiera tener la capacidad de Pedro para nombrarlo pero me he quedado en la escueta denotación) más notorias del neoliberalismo conservador latinoamericano, sólo por un cuidado cabalístico no lo mencionaré ni siquiera por su nombre de pila, acaso por un oscuro deseo de remate artístico.

En ese paisaje aparece el cardenal Gracelli, el farsante monseñor alcahuete de las botas argentinas, que supo dar razón del secuestro de Claudia Victoria, la niña detenida desaparecida, y despidió a las abuelas con una hipócrita bendición en su elegante despacho de la Nunciatura.

Y no podía faltar el periodismo colaboracionista de El Mercurio y Canal Trece, en el que se asomaba el reportero estrella

junto a los cadáveres aún tibios, dando a entender que ese era el saldo de enfrentamientos entre la subversión armada y los aparatos de seguridad que protegían el país del extremismo.

El periodismo cómplice, el de la lengua lagarta de la derecha, que escupe la historia con su saliva venenosa; ese epíteto de Lemebel que hace de la lengua de la derecha una excrecencia largarta, ese epíteto se lo he envidiado finamente, porque acá, en Buenos Aires, desde los patriarcas Neustadt y Grondona hasta las nuevas promociones de Hadad y Laje, siguen cotidianamente haciendo brillar y restallar esa lengua lagarta.

Allí está también el papa Juan Pablo II, el más ilustre travesti frente a Carmen Gloria Quintana, que le mostraba su rostro en llamas diciéndole “esto me hicieron los militares, pero el pontífice se hizo el gringo y pasó de largo frente al sudario chileno, tirando puñados y bendiciones a diestra y siniestra”.

Las crónicas de Lemebel registran cómo la escena trágica del crudo invierno chileno, sirve para que la televisión se atreva a mostrar la cara oculta de la orfandad periférica, tan diferente a la fruncida comuna de Las Condes que es como una reina rubia que mira por sobre encima del hombro a otras comunas piojosas de Santiago, y por supuesto al encanto de la comida chatarra y al metro de Santiago, tan pulcrito y ordenado.

Estas Crónicas de Indias, cuya primera edición es de 1998, son una meticulosa cartografía de la continuidad entre la dictadura y el neoliberalismo conservador, si como dijo alguna vez Uslar Pietri, los dictadores son un rasgo que comparten los latinoamericanos, ahora sabemos que ese rasgo se ha perfeccionado, su nefasta tarea ha sido continuada por gobiernos endeblemente democráticos, dóciles y flexibles ante las presiones de los grupos dominantes.

En *De perlas y cicatrices* también hay lugar para la nostalgia, para hacer memoria de lo perdido tras la marea arrasadora de una modernización siempre atrasada y por lo tanto compulsiva y urgente, como un modo de rescatar del olvido, del derrumbe, a la raigambre de las tradiciones populares aplastada por tanta basura y baratija (otra vez nos deslumbran con espejitos, ahora perfeccionados con chips y lucecitas intermitentes) impuesta por la globalización.

Quisiera terminar señalando que la escritura de Lemebel se mueve entre los bordes inestables que tiende el referente y la

representación, borda en los bordes, entra y sale, con la destreza de quien sabe que la realidad se construye en los decorados.

Buenos Aires, Coghlan, agosto de 2007.

1 Miguel Paz en una entrevista realizada en diciembre de 2001, le pregunta a Lemebel acerca de un episodio ocurrido con posterioridad al lanzamiento de *La esquina es mi corazón* en la Feria del Libro, durante una cena en la que se encontró con el escritor Gonzalo Contreras, al que primero recriminó y luego escupió en público, por su cercanía a Mariana Callejas (esposa de Michael Townley y quien realizaba en los '80 talleres literarios a los cuales asistía Contreras en su casa de Lo Curro, mientras en el sótano la Dina torturaba prisioneros). Lemebel responde:

Yo soy un esclavo de la memoria, yo no me olvido de las cosas que han pasado en este país y de los cómplices que tuvo la dictadura, ya sea en la literatura, en la cultura, en el espectáculo o en esta farándula repugnante que puebla la televisión. Yo no me olvido de eso.

En la misma entrevista rechaza frontalmente los conceptos de tolerancia, la reconciliación pueden ser entendidos como un modo hipócrita de promover el olvido:

Aquí me gustaría citar a Jorge González: "no estoy ni ahí con la reconciliación ni la tolerancia", incluso yo inventaría otra palabra. La tolerancia me parece un poco cristiana, me parece. Yo no tolero a los fascistas, por qué me van a tolerar a mí. Creo que hay otra palabra, creo que generosidad, me parece mucho más amplia. En ese sentido, todo este catecismo de palabras como: tolerancia, respeto, que palabra más asquerosa el respeto, asquerosa. Creo que todo ese catecismo de palabras democráticas de la cual la derecha hace su catecismo, te repito, tiene que ver con la hipocresía a la que tu te refieres, tiene que ver con una aparente aceptación a partir de que ocupas un lugar, un lugar en la cultura chilena, por ejemplo. Si yo siguiera siendo el escritor homosexual cronista igual me escupirían, ponte tú. Y lo del escupo a Gonzalo Contreras es un escupo devuelto, es un escupo con bumerán porque de alguna manera el también me escupió, en otro sentido, y el escupió también la memoria de Chile al defender a Mariana Callejas ¡Nada más! No quiero decir nada más.

Uno de los múltiples rasgos que han compartido las dictaduras en América Latina es la complicidad de "figuras" del campo intelectual, así para exhibir algunas de las tantas réplicas del seísmo brutal de finales de los 70 y principios de los 80, en La Argentina: el pensador Abel Posse era el agregado cultural en la embajada en París, mientras los grupos de tareas iban a la caza de exiliados políticos en Francia; y el polígrafo Jorge Asís rechazaba las declaraciones de Julio Cortázar con la rotunda afirmación de que en La Argentina no estaba ocurriendo ningún genocidio. Esta addenda no pretende ser excluyente, sino todo lo contrario, la agrego a la referencia de Lemebel con el objetivo de promover en los lectores la insistencia para recordar los nombres de otros "ilustres ciudadanos" que seguramente merecen la misma distinción y que han proliferado en los países que hemos vivido el terrorismo de Estado.

Hojas que iluminaron años de oscuridad

Oswaldo Aguirre

En la historia de las revistas literarias, "El lagrimal trifurca" ocupa un lugar reconocido. Entre 1968 y 1976, cuando apareció en Rosario, fue el lugar de difusión de una nueva generación de poetas, el canal de difusión de muchos autores ignorados, del país y de diversos puntos del mapa literario, y el sitio de muchas y arduas discusiones. En esa rica experiencia hubo una serie de publicaciones que quedaron un poco al margen de la consideración de las lecturas más recientes: se trata de una importante colección de plaquetas que apareció en dos etapas y estuvo a cargo del poeta e imprentero Francisco Gandolfo (Hernando, Córdoba, 1921), por otra parte codirector, con su hijo Elvio, de "El lagrimal trifurca".

La primera etapa incluyó ocho plaquetas, que aparecieron entre 1972 y 1974. Era una hoja desplegable en cuatro partes e impresa de ambos lados, que en su primera entrega ofreció textos de los que entonces asomaban como nuevos poetas de Rosario: Orlando Calgaro, Fernando Molina, Eduardo D'Anna, Alberto C. Vila Ortiz, Samuel Wolpin, Jorge Isaías y Francisco Gandolfo. "Solicitamos colaboraciones inéditas (poemas y dibujos) para su publicación y suscripciones voluntarias para sostener la periodicidad de la plaqueta", se consignaba en la contratapa.

El pedido de colaboraciones se repitió en lo sucesivo. Y entre las respuestas hubo una sorpresa: un supuesto texto inédito de Julio Cortázar, que se publicó en la plaqueta número 3.

El texto salió con una nota al pie donde Jaime Poniachik explicaba su procedencia. "Casualmente -decía- llegó a nuestras manos un cuentito inédito de Cortázar, por intermedio de Fassio, que es

amigo de (Francisco) Porrúa, que es amigo del tal Julio, que nos lo cedió para una posible revista de aparición incierta". La edición dio lugar a una curiosa historia (ver aparte).

El número 5 de la serie se llamó "Plaqueta del secuestro" y estuvo integrada por poemas de Francisco Gandolfo. "A poco de publicar la plaqueta 4, sufrimos el secuestro judicial por ejecución prendaria de nuestra máquina impresora automática. Los amigos ayudaron a recuperarla. Entonces, en homenaje a la amistad, busqué entre mis versos inéditos los que se prestaban a dicho homenaje y armamos este número", explicó el editor. El siguiente número también propuso un tributo, pero más doloroso: la muerte de Alejandra Pizarnik era el motivo, y para evocar a la escritora se presentaban poemas de su juventud, "donde ya vive auténtica su originalidad", según la nota explicativa de Elvio E. Gandolfo.

El número 7 fue otra joyita. Se llamó "Plaqueta del amor" e incluyó textos de Tilo Wenner ("La chica del fonógrafo", uno de sus más hermosos poemas), el peruano Winston Orrillo, el nicaragüense Alfonso Cortés y Francisco Gandolfo. Tilo Wenner dirigía en la ciudad de Escobar el semanario "El Actual", una de las experiencias más originales del periodismo de la época, y se encuentra desaparecido desde marzo de 1976, cuando lo secuestró el Ejército.

En agosto de 1976 apareció el último número de El lagrimal trifurca. Sin la ayuda de su hijo Elvio, que se había radicado en Montevideo, Francisco Gandolfo sintió que la tarea de continuar la revista excedía sus fuerzas. Fue entonces cuando decidió volver a editar las plaquetas, esta vez de un modo más sostenido y con un nombre: El búho encantado.

Ese nombre remite al logo de las publicaciones del Lagrimal, un grabado de la artista esquimal Kenojuak Ashevak. La primera plaqueta de la nueva colección se imprimió en abril de 1978, con el poema "Antes", del rosarino Raúl García Brarda, y una ilustración de María Graña. "En abril de 1977 -explicó Francisco Gandolfo en una nota que acompañaba la edición- le oímos leer este poema en Amigos del Arte, aquí en Rosario y nos interesó leerlo detenidamente. Un amigo le comunicó nuestro interés y el autor nos trajo copia. Si bien no hablamos de publicación, el trabajo la merecía para iniciar la aparición de nuestras hojas encuadernables de poesía".

La colección *El búho encantado* se extendió hasta 1990 e incluyó en total 24 plaquetas numeradas. En sus páginas aparecieron textos inéditos de grandes poetas, que por entonces eran casi desconocidos fuera de Rosario, como Hugo Padeletti, traducciones y homenajes (a Raúl Gustavo Aguirre, a Daniel Giribaldi), en ediciones de notable factura técnica, en las que se destacaron las portadas de Sergio Kern.

El rescate de grandes poetas fue uno de los criterios visibles de Francisco Gandolfo para la selección del material. La segunda plaqueta, en julio de 1978, ofreció "Entre Diamante y Paraná", poema inédito de Juan L. Ortiz. La cuarta incluyó una selección de poemas de Irma Peirano, cuya obra era entonces inhallable, y la siguiente, en noviembre de 1979, "Doce poemas", de Hugo Padeletti, entre ellos algunos de sus textos emblemáticos, como "Pocas cosas" o "La paciencia". En una nota incluida en la misma edición, Angélica Gorodischer aludía a la obra secreta de Padeletti, que de hecho sólo había publicado hasta entonces un libro, veinte años antes.

En el mismo sentido puede explicarse la plaqueta dedicada a Saúl Pérez Gadea (1929-1969), poeta uruguayo que sufrió internaciones psiquiátricas y cuya obra, al momento de la salida de la plaqueta (1980) permanecía inédita.

Los poetas rosarinos tuvieron un lugar importante en *El búho encantado*. En 1989 salió "Por encima del silencio", una selección de textos de Beatriz Vallejos. "Hay que extraer la palabra del silencio, con cuidado. Sólo tomo del silencio las palabras necesarias", decía la gran escritora, en un reportaje de Enrique Butti que se incluía en la contratapa. Antes, en 1982, Rubén Sevlever publicó a su vez "Poemas inéditos", una selección de textos por entonces desconocidos y cuya historia ha quedado documentada en la correspondencia personal de Francisco Gandolfo.

La antología de Sevlever contaba con un estudio del escritor uruguayo Mario Levrero (1940-2004), a partir de una solicitud que Gandolfo formuló así: "Esotérico: necesito la colaboración de tu inteligencia críptica abierta sólo a la calidad oculta y reservada, a la posibilidad solícita de algún búho encantado, como ese del dibujo del artista esquimal que preside nuestras publicaciones.

Se trataría simple y complejamente de expresar algo sobre la poesía de Rubén Sevlever (...). Como buen poeta, llega sin apuro".

Gandolfo mantuvo tan en secreto el pedido, que ni siquiera el propio autor de los poemas estaba al tanto. Levrero había conocido a Sevlever en 1969, cuando vivió durante unos meses en Rosario, y luego ambos mantuvieron una correspondencia esporádica.

En febrero de 1982 el texto encargado llegó con el correo a Ocampo 1812, el domicilio de Francisco. "Esto no será una plaqueta -escribió entusiasmado, en una carta de respuesta-, sino un duelo del poeta con su crítico, oficiando yo de juez. No pasará nada, pero está bien que el poeta muera a manos del crítico para que su fracaso toque fondo y se eleve si no a los astros, por lo menos a los árboles o a las nubes: mejor a los seres humanos (...) La plaqueta saldrá interesante como un western, con las tensiones del duelo a la hora señalada".

A vuelta de correo, Levrero aclaró que, "dejando expresa constancia de la excelencia del poeta, a quien sinceramente admiro" hablaba del "fracaso inherente a la condición humana, enfrentada a lo Absoluto". Por las dudas había dado a leer sus textos a unos amigos (a los que llamaba "mi equipo de ratas de laboratorio") y "el veredicto fue unánime: no sólo no se encontró nada lesivo para el autor sino que la opinión fue: «cuando el autor lea esto dirá por fin alguien me entiende»". Concluía con una pequeña broma: "Tal vez usted ya sepa muy bien todo esto, y no haya podido evitar esas imágenes de western: después de todo, Gandolfo bien podría ser una traducción apresurada de Wayne".

El 13 de junio de 1982 Francisco Gandolfo volvió a escribirle a Levrero a propósito de la repercusión de los "Poemas inéditos" de Sevlever. "La plaqueta fue un éxito inmediato en una mesa redonda de escritores locales", contaba. "Al terminar el acto, me animé a hacer una presentación informal, sentado junto a Sevlever y su esposa -seguía Francisco-. Me paré anunciándola y dándole una a Rubén dije: «en este momento su autor la conoce», agregando que si querían podían colaborar con 10 mil pesos o sea «un palo» viejo. Enseguida salieron a relucir los billetes, pero como Sevlever, emocionado, continuó mis palabras al ver tu nombre y decir que estaba comentada por un escritor uruguayo, paré la venta hasta que terminó de hablar y después me sacaban las plaquetas de las manos. Se me caían los billetes por falta de práctica pero Eve (nota:

la esposa de Francisco), sentada a mi lado, los levantaba. Me sentía un poco ridículo y avergonzado, pero feliz".

También hubo una plaqueta en homenaje a Willy Harvey (1931-1982), poeta oculto de Rosario, poco después de su muerte, con textos elegidos de su libro "El riesgo de lo vivo" y una nota de Gary Vila Ortiz. Y se publicaron poemas de Carlos Piccioni ("está entre los que trabajan el verso en Rosario", se decía en una breve nota biográfica), Mirta Rosenberg, Armando Santillán, D. G. Helder y Martín Prieto, entre otros.

La atención hacia lo rosarino no significaba el encono contra lo que viniera de afuera, al contrario.

Hubo plaquetas de entonces jóvenes escritores porteños, como Víctor Pesce y Hugo Salerno, y de consagrados, como Edgar Bayley (dos poemas que leyó en Rosario en la primavera de 1982, con nota de Daniel Freidemberg) y Francisco Madariaga (con epílogo de Víctor Redondo). Y las traducciones, que habían sido importantes en *El lagrimal trifurca*, tuvieron también un lugar destacado en *El Búho Encantado*.

Rodolfo Alonso hizo un aporte sistemático en ese rubro. En julio de 1982 apareció una selección de sus versiones del poeta portugués António Ramos Rosa. En el mismo número, cuya tapa estaba ilustrada por Roberto Fontanarrosa, se incluyó un ensayo de Ramos Rosa, "Poesía y espontaneidad", y un prólogo del propio Alonso. Gandolfo también le publicó traducciones de los stilnovistas Guido Cavalcanti y Cecco Angiolieri ("encontramos en nuestro archivo esta colaboración de Rodolfo Alonso, recibida hace ocho años. Consideramos que esta demora es el tiempo elegido por la poesía", decía).

Con el transcurso de las publicaciones, las plaquetas se hicieron más gordas. El homenaje a Raúl Gustavo Aguirre incluyó una selección de poemas, su ensayo "Los poetas en el mundo de hoy" y su bibliografía, un texto en su memoria escrito por Orlando Calgaro y un poema de Alfredo Veiravé donde se leía: "El poema sabe más que nosotros de la vida/ y percibe antes que nosotros el dedo de la muerte".

Estas plaquetas circularon en una época difícil, en que los canales de difusión eran contados y hasta riesgosos. Como observaba Rodolfo Alonso en una carta dirigida a Francisco Gandolfo, "más allá de la propia calidad de la edición", lo que contaba era "el

significado que en tiempos tan oscuros alcanza la dedicación y devoción a la poesía". Y concluía, de modo simple y justo: "Gracias por hacer existir la Colección El Búho Encantado".

Un equívoco revelador

La publicación de un texto atribuido a Julio Cortázar, en la tercera plaqueta publicada por "El lagrimal trifurca", generó una larga cadena de repercusiones en la que participaron editores, periodistas y escritores de diversos puntos del país, México y España. Y el propio Cortázar.

El origen de la historia se remonta a 1969, cuando Jaime Poniachik envió una carta a los Gandolfo, desde Buenos Aires, diciendo que había recibido un inédito de Cortázar. El texto no tenía título pero fue conocido como "El dado egocéntrico" (ver abajo), desde su publicación en mayo de 1972. "Una de las ocho caras quedaba esa vez libre, en blanco -dijo al respecto Elvio E. Gandolfo-. Espaciar más las líneas era imposible. No había otros poemas publicables a mano. De pronto él recordó, con un brillo en la mirada, el viejo original de Cortázar. Lo desenterramos de unos desvencijados biblioratos. Ahora nos pareció fresco, chispeante y, no por último menos importante, «un original de Cortázar»".

El texto tuvo una repercusión inmediata. "Como esos poemas que Cortázar escribió alguna vez en un antiguo viaje a Europa -escribió por ejemplo Gary Vila Ortiz en La Capital-, y que sus poseedores guardan celosamente, o cierta foto en Praga o en Viena -no recordamos- de Cortázar casi de espaldas, este cuentito pertenece a ese tipo de obra que está iluminada por la obra total del autor". Las revistas El cuento, que dirigía Edmundo Valadés en México, El escarabajo de oro, de Abelardo Castillo, en Buenos Aires, y Cuadernos Hispanoamericanos, en Madrid, reprodujeron el texto con la firma de Cortázar. En el último caso, "El dado egocéntrico" mereció un panegírico por parte de Félix Grande, un especialista en la obra del autor de "Rayuela".

Enterado del suceso, Jaime Poniachik volvió a comunicarse con los editores. "Con su clásico tono sereno, pausado -dijo Elvio E. Gandolfo-, nos aclaró por teléfono: «Eso no es de Cortázar. Lo

escribí yo. Creí que iban a darse cuenta. Se dieron cuenta, ¿no?» Hubo un largo silencio en la línea. Dudábamos entre parecer astutos y decir la verdad. «No», dijimos al fin".

Mientras tanto, "El dado egocéntrico" había llegado a la casa de Cortázar, en París. "Ese texto no es mío -dijo, en una carta a la revista Cuadernos Hispanoamericanos- (...) Se trata de un pastiche muy inteligente y que celebro como fraternal homenaje a mi mundo de cronopios, pero no es del Julio".

Un equívoco gracioso, podrá pensarse. Pero revelador como todos los equívocos: en este caso, del modo en que un texto avanza desde el margen hasta el centro del espacio literario y dice algo a propósito de una obra consagrada, descubre sus cristalizaciones, el punto donde comienza a estereotiparse.

El dado egocéntrico *El supuesto inédito de Julio Cortázar*

Ese era un dado egocéntrico. Cayera como cayera, siempre caía de cara, y con la misma sonrisa entonaba: soy yo, soy yo. Le hacíamos las mil y una al pobre dado: lo lanzábamos desde el balcón, adentro del plato de sopa, o justo antes que se sentara tía Albertina (105 kilos) lo poníamos sobre el banco. Los insultos de tía no nos incumbían, se los cargábamos al dado. Pero igual, volvíamos a arrojarlo y zácate, caía de cara y dale cantar: soy yo, soy yo, soy yo. Una vez al Beto se le ocurrió limarle las aristas. Estuvimos como dos días sin parar hasta que quedó hecho una bolita. Vamos a ver si ahora cantás, dijo el Beto, y lo lanzó sobre las baldosas del patio. Apenas tocó el suelo, el dado empezó a decir: puta que te parió, puta que te parió. Y continuó rodando sin parar y meta cantar: puta que te parió, puta que te parió, puta que te parió...



De Traidores y Héroes

La puesta en escena de la historia

Maximiliano González Jewkes

El cuento de Borges, Tema del traidor y del héroe trabaja con dos temas narrativos esenciales: el problema de la ficción y el lugar de la Historia dentro del ámbito de los discursos.

En cuanto al problema de la ficción, que Borges ha tratado exhaustivamente en casi todos sus cuentos, llama la atención el modo abierto y conciso con que lo aborda en este caso, confrontando directamente la historia con el discurso mismo, y revelando el modo en que éste funda a aquella.. Vale la pena recordar que durante el siglo XIX, la literatura estuvo obsesionada con las posibilidades documentales que ofrecía la narración, es decir, los modos en que la realidad podía representarse fielmente y directamente en la ficción, a esa fidelidad fotográfica y referencial respondieron escritores tales como Balzac, Flaubert, Stendhal, Dickens, Tolstoi, etc. La descripción minuciosa y detallada llegó a constituir tanto una herramienta indispensable como un valor supremo para estos autores que aspiraban a reflejar en sus textos los acontecimientos históricos de su época o de épocas recientes. Así por ejemplo, en *La guerra y la paz*, Tolstoi reproduce con gran fidelidad una serie de sucesos vinculados a la invasión napoleónica a Rusia, o Dickens se ocupa de la Revolución Francesa en *Historia de dos ciudades*, etc. Es decir el siglo XIX mostró una gran preocupación acerca de cómo la realidad aparecía en la ficción. Existía indudablemente una fe y una confianza en el poder de la palabra para ilustrar acontecimientos históricos, dando por

supuesto que allí en el acontecimiento mismo se hallaba el verdadero corazón de lo histórico y en definitiva, de su sentido.

En cambio durante el siglo XX, es decir a partir de la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa, a partir de Kafka, Joyce y V.Woolf, parecería que ese interés se invirtiera, la tradicional fe en la palabra entra en crisis. A los escritores ahora les interesa mucho más el modo en que la ficción aparece y circula en la realidad, el modo en que la literatura en todo caso se anticipa pescando las intermitencias que la realidad muestra al mundo de lo venidero, alejados ya de las apetencias del positivismo, le devuelve a la literatura su vieja condición oracular. El proceso de Kafka, es para muchos críticos un lúcido preanuncio de la Segunda Guerra Mundial, si bien el autor checo ya había muerto cuando la contienda estalló, la novela exhibe un clima en el que dominan cierto tipo de relaciones entre el individuo y las instituciones, cierta trama en la que el individuo se ve fatalmente determinado por una trama orquestada por el poder, hay en *El proceso*, cierta paranoia claustrofóbica que bien podría cotejarse con la dinámica en los campos de concentración nazis.

Tema del traidor y del héroe exhibe de manera desaforada esa forma en que la ficción hace su aparición en la realidad, o mejor dicho aún, el modo en que eso que livianamente llamamos realidad esta totalmente interpenetrado por la ficción, y ya se vuelve imposible deslindar dónde comienza una y termina la otra. En este texto la ficción lo ocupa todo, y su poder se funda en su condición de secreto que sólo los conjurados y Ryan en el futuro pueden reconocer, en la dinámica que exhibe el cuento se puede entrever una trama en la que cierta forma de poder da a leer como realidad, lo que es una ficción enmascarada.

Si existe un problema atávico del realismo este es, al decir de Roland Barthes, la intención de la presentación simple y pura de lo real, la relación nacida del “esto es (o ha sido)”, aparece como una resistencia al sentido. Esta resistencia confirma la oposición mítica de “lo vivido” con “lo que significa” como constructo, como si “lo que vive” no pudiera significar. Este mismo “real” se convierte en la referencia esencial en el relato histórico, pues se

relaciona con lo que “realmente ha pasado”, y así se vuelve la justificación suficiente del decir.

Como gesto de negación de la realidad, de esa realidad que constituía la fuente de casi toda la literatura decimonónica en Europa, este cuento de Borges se escribe en el cruce de dos discursos generadores: el de Chesterton que se vincula a la lógica policial implícita en la trama del relato y que remite a las historias del Padre Brown, centrada en la actividad de desciframiento que lleva a cabo Ryan, implicando ese juego entre texto y metatexto característico del género, en el sentido en que involucra la función de la lectura en la trama; y el del filósofo Leibniz y su postulación del cosmos en términos de una armonía preestablecida o como él afirmaba: “El Universo constituido por mónadas es el resultado armonioso de un plan divino”, centrada en la figura modélica del hacedor que encarna Nolan. Así, el hacedor, el actor (“asesino”) Nolan concibe un plan que va a ser leído por el descifrador Ryan.

Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios, y del consejero aúlico Leibniz (que inventó la armonía preestablecida) he imaginado este argumento.

Como ocurre en otros cuentos de Borges, sus historias surgen de otros textos, su relación es por un lado, intradiscursiva: nada se refiere directamente al mundo en sí, la negativa al realismo en la poética de Borges siempre ha sido absoluta, y por otro intertextual, sus historias están hechas con postulados y narraciones anteriores: Chesterton y Leibniz son entonces los cruces constructivos de la historia de Kilpatrick, los hipotextos que servirán para la redacción del plan de Nolan.

La vacilación respecto a la determinación del lugar y las características, vuelve a la historia que va a narrar ejemplar, una historia que puede ocurrir en cualquier lugar, que ha ocurrido y seguirá ocurriendo, un modelo aplicable a cualquier otra historia:

La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico (...) Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda, digamos 1824

De esta manera el texto busca promover una nueva mirada sobre las condiciones de producción del discurso histórico y sobre la dinámica misma de la historia. La historia es desprovista en esta mirada de las notas particulares que en cada caso tendrían los acontecimientos, y se la presenta como poseedora de una matriz arquetípica, como modelo aplicable a varios ámbitos en los que virtualmente, potencialmente podrían ocurrir los hechos aquí narrados.

Si bien en primera instancia los dos actores principales de este relato parecen Kilpatrick y Nolan, es decir, el traidor y el Hacedor, descubridor de la traición de su líder; vemos que en realidad, en otro nivel, sólo es esencial el papel de Nolan como hacedor de la historia cuyo personaje principal ha sido Kilpatrick, y que éste hacedor es el autor, el dramaturgo, el escritor de la historia, cuyo lector en otro nivel es Ryan, que oficia de historiador e investigador, y que alcanza a develar los puntos oscuros de la historia narrada por Nolan. Descubre en la ambigüedad de ciertos pasajes, similitudes con Macbeth y Julio Cesar de Shakespeare, con festspiele suizos. La conclusión de Ryan es la inconcebible copia de la historia a la literatura, la ficción dominando a la realidad, es decir la pérdida de las clásicas garantías que implicaba la historia como verdad del pasado constatable, no hay entonces modo de sostener el “esto ha sido” desde el discurso. Borges muestra cómo el carácter representativo del discurso subsume cualquier contacto con el mundo de lo real y lo somete a un régimen de significaciones propio.

El lector Ryan(que a la vez juega el papel de investigador) ha develado la clave oculta de la muerte de su bisabuelo, pero el texto nos confronta con un desafío: Nolan ha escrito una historia que Ryan intenta descifrar, en el desciframiento del historiador Ryan-lector esta la clave de la falsedad sobre los hechos narrados por Nolan, que han quedado contaminados por el discurso literario; y a la vez descubre el modo en que ese discurso se ha consolidado, cristalizado en las conciencias populares, inhibiendo cualquier intento de descrédito, gesto que involucraría a quien lo llevase a cabo. Finalmente Ryan historiador esta comprendido en las previsiones de Nolan escritor.

De todo esto se deducen cuatro características sobre las condiciones del discurso histórico:

 Cuando la historia se refiere al origen, tiende al mito
 Esa mitificación que se opera en las conciencias colectivas, no admite refutaciones ni cambios
 La verdad se convierte en el secreto de unos pocos que tienen el poder.

 El discurso da sentido a la historia y no la historia al discurso.

 Esta idea sobre la historia, esta imposibilidad de razonar una concatenación lógica de los acontecimientos, se fundamenta en una noción sobre la temporalidad, que exhuma nociones budistas sobre la condición circular del tiempo, suponen, desde luego una negación de la visión lineal y racionalista sobre la historia, que ha dominado desde el iluminismo y se ha impuesto y consolidado durante todo el siglo XIX.

 El pensamiento de Ryan sobre una secreta forma del tiempo es ya una anulación de la historia por la repetición que lleva a la circularidad del mito. Borges apela a la idea budista de la transmigración de las almas para justificar los paralelismos entre Julio César y Kilpatrick o entre Kilpatrick y Abraham Lincoln. Por supuesto que esto vuelve a poner en duda el viejo principio de identidad aristotélico, ya que Kilpatrick ha sido César y será, de algún modo, Lincoln.

 Nolan escribe para el futuro, por eso necesita plagiar a un escritor enemigo del pasado. Todo lo que Kilpatrick ha hecho y dicho ha sido prefigurado por Nolan, ha logrado negar al traidor afirmando al héroe, aunque ante nuestros ojos se den simultáneamente ambas condiciones, negando también el principio de no contradicción de Aristóteles.

 Por otro lado, si esta historia es un modelo, quiere decir como decía antes, que ha ocurrido, ocurre y ocurrirá, y por eso Borges resume en este ejemplo una mecánica que es común a cualquier

otra y cuya imagen más certera aparece en poema de Yeats, *The Tower*, que funciona como acápite del cuento:

Sho the Platonic Year
Whirls out new righth and wrong
Whirls in the old instead;
All men are dancers and their tread
Goes to the barbarous clangour of a gongl

El tiempo no va hacia ninguna parte, la historia como quería Nietzsche es un mero devenir, no hay progreso ni lógica, es un devenir paradójico. La historia no tiene un sentido en cuanto a su dirección, y necesita del discurso para significar.

Una de las fuentes que menciona el cuento en la confección del texto de Nolan, son los *festspiele*, vastas y errantes representaciones que reiteran los acontecimientos donde efectivamente ocurrieron. Esta idea de la superposición entre la representación y lo representado, con la consecuente borradura del límite que las separa, en la narrativa borgeana es muy frecuente y se remonta a *Historia Universal de la Infamia*. En un texto que titula *Del rigor de la ciencia* afirmaba:

...En aquel Imperio, el arte de la Cartografía logró tal perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él.

Si no es posible distinguir entre la representación y lo representado, entonces la condición misma de la representación se oculta y resulta imperceptible, y es posible hacer pasar una por otro.

La idea del mundo como simulacro no es nueva, está ya en Hamlet, en el modo en que Hamlet dispone dentro del escenario, de otro escenario para representar la realidad, para develar la culpabilidad de su tío. No es la representación en sí lo que se pone

en cuestión, sino más bien el uso que pueda hacerse de ella, ya que puede servir para revelar como para velar.

Perfectamente podemos mencionar también junto a los *festspiele*, El teatro del mundo de Calderón de la Barca, que hace del mundo un gran escenario donde los hombres son los actores. Con esta idea Borges afirma el carácter ilusorio de la realidad y de la vida, su condición de simulacro. El hombre deberá lidiar con este escenario cuyos límites desconoce en la angustia de no saber nada acerca del dramaturgo de la obra en la que está incluido.

El cuento es una reflexión -un ensayo filosófico implícito, sobre la historia- que concluye revelando el verdadero poder del lenguaje y la ficción, que hace que los hechos no puedan ser sino una versión discursiva de sí mismos y termina descartando cualquier posible anclaje de la palabra en el mundo.

La ejecución -asesinato- de Kilpatrick es un inmenso drama que ha sido perfectamente planeado, que se extiende a la ciudad entera, y que se proyecta en el futuro en acciones marcadas de antemano. Todos cumplen con el papel prefijado por el autor (Nolan), que desempeña la función de Dios, no sólo escribiendo y dirigiendo la representación, sino también previendo la presencia de un lector-investigador que intente revelar el secreto.

1 La traducción de estos versos citados de Yeats:

Muestra el año platónico
Remolinea lo cierto con lo falso,
Remolinéalo también en lo viejo,
Todo los hombres son bailarines, y su marcha
Va al clamor de un bárbaro gong

De monstruos, bestias y bestiarios

por David Alberto Fuks

"La sociedad y el Estado tienen necesidad de caracteres animales para clasificar a los hombres. Nosotros no nos interesamos por los caracteres sino por los modos de expansión, de propagación, de ocupación, de contagio, de catástrofes, de poblamiento".
Deleuze y Guattari
en *Mil mesetas*

Introducción

Este trabajo tiene por objeto explorar algunos enunciados acerca de lo anómalo en el estado de excepción y sus expresiones de lo monstruoso como variantes del discurso teológico-político .

Desde los precursores occidentales como Plinio o El Physiologus, pasando por Da Vinci, Esopo , Lewis Carroll , Disney o Borges el bestiario en las artes es un género descriptivo popular desde la época clásica, son enunciados de devenir .

Lo bestial como sanción de lo nefando anega la pintura, la arquitectura, la mitología, las leyendas orales populares y la narrativa moderna sirviendo de vehículo para la difusión ideológica tanto en la instrucción cristiana como en la moralización capitalística.

La reinención de animales, se convierte tanto en un estímulo para la producción de inconsciente y de deseo como en tropo de idearios y relatos redentarios : la revolución como Khimaira es desvarío y utopía ("que no tiene bastante con lo posible").

Monstrum es aquella producción espantosa que está en contra del orden regular de una naturaleza interpelada como canon, en las significaciones biopolíticas de normalidad y patología y en las infinitas líneas de fuga de las producciones de sentido que despierta como creatura.

Los monstruos contrahechos del sueño de la Aufklärung, los abominables émulos regionales de las bestias pardas nazis coexisten entre nosotros quebrantando la potencia de los derechos humanos.

I

Esfinges, dragones, unicornios, basiliscos y otros seres fantásticos existen en todas las geografías, géneros culturales y épocas, en ricas y apasionantes iconografías del arte, conformando un universo rico y complejo que despierta innumerables ecos inconscientes paridos en la actividad onírica (Delacampagne). El arte cristiano, a pesar de considerar a Dios como un ser espiritual, y por tanto formalmente irrepresentable, ha preferido el carácter antropomórfico de la divinidad pero abundan en él las representaciones teriomórficas (de zerión ,animal y morfos, forma).

Es en el segundo románico con la formación de las escuelas de canteros se integran las esculturas en los edificios con una temática inspirada en los bestiarios. Es el caso del Tetramorfos, figura de los cuatro vivientes o evangelistas del Apocalipsis, en el que tres de ellos son sustituidos por animales: el toro, el águila y el león. El Cordero de Dios que quita los pecados del mundo convive con la Paloma que suplanta al Espíritu Santo .

Brujas , sirenas o mujeres viriles barbadas son expresión del emponderamiento de género sancionadas como amenazantes y atentatorias del orden y por ello ubicadas en la lejanía y patologizadas. Lo monstruoso como producción cultural visual o escrita es transgresión, desviación y confrontación con un orden legal instituído que se supone convencional, normal o regular, funcional a los intereses y la cultura dominante. Estas normas necesitan ser legitimadas muchas veces a través del temor para que los ciudadanos consientan mansamente su papel en la sociedad,

para hacerles saber que quebrantar las reglas trae consecuencias funestas.

II

La abundancia de ejemplos y el carácter de este artículo hacen inevitable una selección siempre difícil y limitada de casos. En la cervantina <Novela y Coloquio. Que paso entre “Cipión” y “Berganza”. Perros del Hospital de la Resurrección, que está en la ciudad de Valladolid, fuera de la puerta del campo, a quien comúnmente llaman los perros de Mahudes>, los canes dialogan acerca de la corrupción de sus amos. Dice el perro Berganza: Acuérdomeme que cuando estudiaba oí decir al preceptor un refrán latino, que ellos llaman adagio, que decía: habet bovem in lingua (...)Este latín viene aquí de molde; que has de saber que los atenienses usaban, entre otras, de una moneda sellada con la figura de un buey, y cuando algún juez dejaba de decir o hacer lo que era razón y justicia, por estar cohechado, decían: "Este tiene el buey en la lengua".

Recordemos que Cervantes abreva en el humanismo erasmista del XVI con antecedentes en Luciano, por su característica crítica mordaz de las costumbres de su época- mediante la sátira de la santidad fingida, la hipocresía y la superstición encubierta de piedad- contra monjes y la vida religiosa y, no obstante, renovando la ironía y el humor.

Respecto del Barroco se afirma que la corrupción era la regla y los funcionarios honestos la excepción. La iglesia y el estado estaban infestados de un verdadero ejercito de parásitos y entenados, todos luchando por conseguir fortuna de los fondos públicos. Muchos funcionarios vivían una existencia precaria y estaban dispuestos a vender a su abuela por unos pocos reales. La venta de cargos era común. Los ministros particularmente corruptos eran satirizados en versos insidiosos, pero lo corriente era que no se prestara demasiada atención a un fenómeno que eran tan común que llegaba a ser considerado normal (Alan Woods).

Marx señaló que los períodos de grandes transiciones históricas son particularmente ricos en "personajes". Esto es cierto tanto en las brujas como en los animales de Shakespeare y Cervantes, autores que vivían en medio de una gran revolución social y económica, de procesos de cambio turbulento y penoso, que sumió

a una gran cantidad de personas en la pobreza y creó en las ciudades una amplia clase de elementos lumpenproletarios desposeídos: mendigos, ladrones, prostitutas, desertores y similares, que se codeaban con los hijos de los aristócratas empobrecidos y sacerdotes expulsados .

La tragedia de Macbeth de William Shakespeare está hilvanada por las apariciones de tres Brujas que profetizan lo trágico, es decir el acceso y la decadencia del poder soberano al cual el protagonista y su esposa acceden mediante la traición y el crimen . La Bruja 1ª responde al llamado del espíritu Gray-malkin- un gato gris-mientras que la Bruja 2ª responde al llamado del espíritu Paddock, un sapo.Como ocurre generalmente en Shakespeare las reuniones sobrenaturales se verifican siempre en tiempos tempestuosos y agitados”. En la escena primera del Acto Cuarto las tres Brujas preparan un caldo cuyos ingredientes son entrañas emponzoñadas de “alacrán, lomo de culebra pantanosa, ojos de lagartija y dedos de rana, bozo de murciélago y lengua de perro. Horquilla de víbora y dardo de orveto, pata de lagarto y ala de mochuelo”, (...)”escamas de dragón, dientes de lobo, humor de momia, garguero y estómago de voraz tiburón de mar salada, raíz de cicuta arrncada en las tinieblas, hígado de judío blasfemo,hiel de cabra y ramas de tejo cortadas en noche de eclipse lunar, nariz de turco y labios de tártaro,dedosd e un niño lanzado por su madre a un foso y estrangulado al nacer, haced la masa espesa y viscosa y añadid a nuestro caldero entrañas de tigre como ingredientes” (...)”Podéis enfriarlo con sangre de babuino”

“¡El ave de las tinieblas –the obscure bird, el búho- ha gemido toda la noche!” afirma Lennox , uno de los nobles de Escocia.Cuando Macduff agradece al Asesino le dice: -Gracias por eso. La víbora queda aplastada; el viborezno, que ha huído –es decir The Worm, el gusano, diminutivo de grow serpent; vendrá más tarde; pero por ahora carece de dientes. Y más adelante afirma:”...nuestros sepulcros serán los vientres de los buitres”!...

En Shakespeare la locura asesina está asociada especialmente a la pérdida de la condición humana por ello le replica Lady Macbeth a su esposo:” -¿Qué ¿ La locura te ha deshombrecido por completo? “..es decir “quite unmann ´d in folly”, unman es el privativo de la

calidad humana .En las sentencias de Quevedo aparece también la voz deshombrecido.

Cuando Macbeth se bate con Macduff éste le dice:”-¡Vuélvete perro del infierno –es decir hound, un perro de caza propiamente, vuélvete!...

Macbeth –A ti solo, de entre todos, he evitado.¡Márchate! ¡Mi alma está demasiado cargada de la sangre de los tuyos! Y replica Macduff- : ¡No tengo palabras!...¡Mi voz está en mi espada! ¡Tú, monstruo, el más sanguinario que la lengua pueda reclamar.”

Dicen Deleuze y Guattari :”Si el devenir-animal adopta la forma de la Tentación, de monstruos, que el demonio suscita en la imaginación, es porque se acompaña, tanto en sus orígenes como en su empresa, de una ruptura con las instituciones centrales, establecidas “.

III

Los monstruos contrahechos del sueño de la Aufklärung, las bestias pardas nazis y sus émulo regionales, interpelan lo inhumano de lo humano, la barbarie de la civilización en guerra y de las dictaduras, gestando nefandas figuras de lo abominable mientras la política periclita.

En los primeros años de su manifestación la adquisición y transmisión del síndrome de inmunodeficiencia adquirida fue atribuido a homosexuales, drogadictos y promiscuos , conjuntos condenados a la muerte asociada a la enfermedad, estigmatizados como prototipo viviente del menosprecio de las normas tradicionales de la sociedad.

Cierta conversión teológico política moderna se ha operado en animales alegóricos como el Leviatán hobbesiano, el viejo topo marxista, el tigre de papel maoísta, el vampiro, la serpiente y el águila imperial en Negri .

Algunos autores (Maeterlinck,Orwell)antropomorfizan con sociologismos y psicologismos las sociedades de animales,

reinventando su propia noción de Estado, otros -como Disney- lo reproducen.

Boff traza en el águila y la gallina, dos dimensiones de la misma realidad como metáforas de la condición humana en relación al estado actual de la civilización planetaria, la constitución del universo, la construcción de la historia y de lo humano y la teología cristiana. :”Por dimensión-águila entendemos la realidad y al ser humano en su apertura, en su capacidad de trascender límites, en su proyecto infinito. Por dimensión –gallina, su enraizamiento, su arraigo existencial, sus proyectos concretos.”.Boff explica el origen filológico de los términos bipolares y complementarios, simbólico y diabólico como lo unido, cósmico, armónico y lo caótico, desvinculado, desestructurado, respectivamente.

Eco, critica el ascenso al poder del gobierno fascitizante de Berlusconi en su libro *A paso de cangrejo* pues considera que es retrocediendo “ como parece caminar la historia en este nuevo milenio” con sus “avances tecnológicos que constituyen auténticos pasos hacia atrás”.Para Eco impera una pseudo retórica de la prevaricación al modo de la fábula de Fedro de El lobo y el cordero .En este sentido el poder mediático populista de Berlusconi fluctúa entre la persuasión mediante la *captatio benevolentiae* y la *captatio malevolentiae*, por ejemplo apelando a impulsos ancestrales “salvajes” al ampliar las garantías para los cazadores,.

IV.

El concepto esquizoanalítico de devenir remite a un verbo irreductible a la idea de evolución donde el inconsciente es aquello que se debe construir y no encontrar. Para Deleuze y Guattari los bloques de devenir son líneas de fuga de flujo molecular (“No hay devenir-hombre, puesto que el hombre es la entidad molar por excelencia”).Devenir es un rizoma no un árbol clasificatorio.

Lo animal es concebido como multiplicidad, manadas, bandas que se transforman y propagan por contagio, agrupando a términos heterogéneos, a menudo contra natura, generando máquinas abstractas, agenciamientos donde el hombre realiza devenires

animales no inimitables, en el orden de la alianza. Son transformaciones que se operan según compatibilidades o consistencias alógicas. “Creemos en la existencia de devenires-animales muy especiales que atraviesan y arrastran al hombre, y que afectan tanto al animal como al hombre”, dicen. El hombre no deviene “realmente” animal, un devenir no tiene otro sujeto que sí mismo.

Es posible encontrar en la multiplicidad el individuo excepcional, a veces como solitario posicionado provisionalmente fuera de la banda, o porque nunca ha llegado a pertenecer a ella. Todo animal tiene su anomal-dicen-, que Lovecraft llama Outsider como cosa que desborda, como fenómeno de borde y diferenciado del anormal, lo que contradice la regla. En Auschwitz se lo llamó musulmán, en Majdanek, “muerto viviente”, en Neuengamme, Kamele (camello, es decir idiota). El campo de concentración es su lugar de excelencia –dice Agamben-. Canetti describió con profusión a este hundido, este muerto moral. Es el que ha visto a la Gorgona, aquella deidad que no tiene rostro. Es el que se halla en el umbral entre el hombre y el no-hombre, en entredicho como miembro de la especie. Identificado como monstruosa máquina biológica encapsulado en su valva y según Bettelheim con un respeto de sí mismo completamente destruído, con una vida que no merece ser vivida y exterminados como piojos, como nuda vida.

Agamben considera al campo de concentración el modelo por excelencia del estado de excepción, el paradigma biopolítico de lo moderno, la interiorización del exceso con la interdicción: “Si la excepción es la estructura de la soberanía, ésta no es entonces, ni un concepto exclusivamente político, ni una categoría exclusivamente jurídica, ni una potencia exterior al derecho (Schmitt), ni la norma suprema del orden jurídico (Kelsen): es la estructura originaria en que el derecho se refiere a la vida y la incluye en él por medio de la propia suspensión”. J.-L. Nancy llama bando (término que designa tanto la exclusión de la comunidad como el mandato y la bandera del soberano) a esa potencia de la ley de aplicarse desplacándose, abandonando. Banido, bandido era el excluído, el hombre lobo, la nuda vida del homo sacer que podía ser excluído y dado muerto impunemente. Es cuando el hombre

irregular (an-nomalos) animal entra en un estado de indistinción con las fieras.

Fernandez Buey establece una clara asociación entre barbarie como crisis y abandono de los sistemas de reglas y conductas por las cuales todas las sociedades regulan las relaciones entre sus miembros y, en menor medida, entre sus miembros y otras sociedades, y, el terror bestializante. En relación a las masacres de Ruanda afirma: "Personas conducidas en terribles manadas como animales, de un lado a otro, entre el miedo y el terror a los que tienen armas, y la convicción, entre los más jóvenes de que la barbarie del arma es la única solución para seguir viviendo". Durante la conquista española los invasores son descritos por sus aterrorizadas víctimas como monstruos de cuatro patas montados por criaturas blancas.

Una actividad cinegética cotidiana toma por presa a refugiados, a desempleados y subocupados forzados a desaparecer por improductivos, a masas de poblaciones constreñidos al nomadismo en procura de paz, pan y agua o basura, a jóvenes aborígenes evaporando sus nudas vidas en el horror del consumo de disolventes volátiles, a desesperanzados niñas y niños y adolescentes arrojados al coto de cazadores furtivos urbanos con atuendos de vigilantes fronterizos del orden neoliberal.

Estas biopolíticas de pensamiento unívoco son resistidas con polifonía, paciencia, diversidad, reserva, creatividad y sin sustraernos al deseo de que estos perversos acechadores - responsables por "haber apartado la leche de la boca del niño" - sean entregados al devorador de las sombras por aquel tribunal de divinidades ponderador de las virtudes y de las culpas, que evoca Borges en su Manual de Zoología Fantástica.





Relatos

El relojado

Enrique Butti

Orlandito apareció después de un siglo, se me sentó al lado y me festejó todo el tiempo con cigarrillos, café y fernet. Me los hacía pagar con la amenaza de que después quería hablar conmigo y con la aburrida lista de los cuadros que había pintado últimamente y el éxito con que habían sido rechazados en salones y galerías. El resultado fue que me perdí el inicio y el desarrollo del debate. La conclusión en boca de los más sabientes exigía silencio general y logré concentrarme.

-Seguimos arrastrando una piedra que en el principio de la humanidad debe haber sido un cascotito. Todos le agregamos nuestro grano de arena. Ya tiene un peso insostenible y va a terminar por aplastarnos- manifestó Arredondo.

-Conuerdo- asentó Joselito, siempre conciliador. -Sísifo fuimos y seremos.

-Yo en cambio no estoy para nada de acuerdo- cuándo no saltó Materaso.

-Ésa es una patente óptica pesimista. La humanidad es laboriosa, y lo que hace es rasquetear esa piedra, con lima y con punzón. Aunque los retrógados le pegoteen sus mocos, las toneladas van a pesar cada vez menos.

-Hay cosas en las que avanzamos y hay cosas en las que retrocedemos. En las artes no hay signos de mejoría; fijense si no en lo irreconocible que se ha transformado el arte del balón: los comentaristas no hablan de otra cosa que del comercio de jugadores y del monto de los contratos- metió la cuchara Florencio.

-Eso es verdad- pontificó Joselito, -estamos mejor y estamos peor, estamos como siempre.

En el *Ite Missa Est*, Orlandito no se me despegó. La viudez no lo favorecía, por más que se divulgara que la mujer le había hecho la vida imposible, cosa que nunca me tragué, porque para mí Lorena seguirá siendo siempre ejemplo de dulzura y sumisión. Es verdad que su lunar tenía, la pobre, que fue la falta de criterio para en la opción elegir al peor marido.

Se me colgó del brazo, me susurró que se había aguantado a esa patota de fracasados porque tenía que consultarme y me rogó que lo acompañara a su casa. Yo intenté inventar una excusa pero ni me escuchó. Me dijo que tenía que ayudarlo, que tenía miedo, que por Dios me lo pedía. Me arrastró a la calle tironeándome la manga del saco, tropezándose con las baldosas y babeando agitado. No sé qué estupideces contaba de su cuñado el pintor y sólo aticé el oído cuando nombró a la que en su boca sonaba como una herejía.

-Vos sabés cómo era Lorena...- largó.

‘Claro que sí, debería haberle contestado si yo no fuera tan educado, la conocía mejor que vos, que te la apropiaste y la hiciste infeliz, y no te digo que la asesinaste porque un alma destrozada no es una prueba judicial y vos sos capaz de querellarme por injuria’.

-Era rencorosa. Se creía que yo rivalizaba con el hermano que se la pasaba copiando los cuadraditos de tela escocesa de un tal Mondrian. Por favor, yo me comparo con algo más figurativo. Ella no me perdonó que a la muerte del hermano yo vendiera en bloque al griego del bazar los colorinches que el borrachín dejó en su pocilga. No habrá sido por el gasto que el griego se fundió dos meses después, porque las recibió en consignación, pero sí porque esas pinturas traían yeta. Por eso ni las quise ir a buscar cuando desmantelaron el negocio, y seguro que terminaron tiradas en la basura.

-¿Ni una se guardaron?

-Una, que Lorena se emperró en colgar en el comedorcito, y que yo trataba de tapar metiendo adelante el jarrón panzudo y la muñeca española arriba de la columna corintia. Cuando ella se apagó, sin querer despedirse en la última instancia, lo primero que hice al volver del entierro fue descolgar ese adefesio, darle una mano de estuco y pintarle encima una de mis creaciones, que no es porque te lo diga yo pero de haberla visto en su momento terminabas pasmado de admiración. Después empezó la cosa que hasta me da chucho contártela. Dejemos a un lado que me arruinó la creación, un paisaje isleño con la perspectiva del agua que se te venía encima. Empezó a aparecer algo que al principio creí que eran manchas de herrumbre, porque el bastardo quién sabe qué cagarrutas habrá mezclado en sus tinturas. Pero no, con el tiempo

la mancha fue tomando forma, cuerpo y color. Eso es lo que quisiera someter a tu interpretación.

-Tendrías que recurrir a un experto, no a este neófito- me apichoné, porque yo sostengo que la falsa modestia es una virtud.

-No, que no quiero levantar la perdiz y te pido que jurés guardar secreto. La verdad es que estoy asustado y necesito a alguien de confianza absoluta. Vos sos el único amigo que tengo.

Dale nomás. El gran artista me subestima, eso lo tengo claro. Ni sabe que cuando Lorena empezó a preferirlo pensé que era por su afición a la paleta y me encomendé a las lecciones particulares del maestro Romualdo Genovese, que me sacó un ojo de la cara pero supo insuflarme la historia del arte con una moderna técnica de diapositivas. Me acordé de los fantasmas del pasado que pueden aparecer en una tela por empecinamiento de lo que se había pintado abajo. Rastrillé la definición en mi memoria, que es débil pero que en ese momento me respondió.

-Mirá -le dije en un raptó de generosidad, y para zafar cuanto antes.

-Si me pedís la opinión te la doy rápido y desinteresadamente. ¿Sabés lo que pasa con tu pintura? Ni más ni menos que se le apareció un pentimento.

El presuntuoso no acusó la trompada: -Ma qué pentimento. Si lo que el mediocre de mi cuñado había pintado era un enésimo cuadrículado de colores sin ton ni son. Lo que está apareciendo es de mano maestra. No hablemos más que ya llegamos. Preparáte.

A lo que me preparé es a no conmovirme al entrar en esa casa que todavía debía estar llena de los despojos de aquella difunta que había sabido ser tan hacendosa. Inútil, porque lo primero que vi fue una carpetita bordada con patos o cisnes en relieve, con los piquitos abiertos que parecían pedir comida o socorro. No pude impedir que se me saltaran las lágrimas. Seguía con los ojos empañados cuando el energúmeno me plantó delante del caballete con la pintura.

-Mirá y decíme.

Miré y me saltó de decir:

-Jesucristo. Es Jesús.

-¿Qué, adónde lo ves a Jesús?

-Ahí, con el pelo largo, las manos con las llagas de Cristo.

-¿Qué te pasa, estás ciego? Yo también tengo el pelo largo. No son llagas.

Me refregué los ojos. La cosa cambió, casi me caigo.

-Che Orlandito, sos vos, pintado pintado. Y decíme, ¿qué estás haciendo? No te andarás queriendo cortar las venas, ¿no?

Me dejé entusiasmar por el retrato, tan bien hecho que parecía un poster. Estaba Orlandito ahí, con las crenchas grises, pero sueltas, sin colita de caballo, medio desnudo y sangrando a troche y moche por los pulsos abiertos. Busqué en la mente para encontrar el nombre de una mexicana que se mostraba con ortopedias y sangrías, pero esta vez la memoria no me respondió y no pude lucirme. Oí que el monigote sollozaba y desvié los ojos de la estupenda obra de arte. Orlandito estaba caído en el sofá y se tapaba la cara con las manos, sacudiéndose como un conejo.

-Vos también te diste cuenta de que soy yo...- largó, finalmente.

-Está clarito, nene, mejor que un identikit. Confesá, ¿quién es el buen pintor que te odia tanto?

Se sulfuró, me llamó de una manera que no me gustó y no voy a repetir:

-¿Cómo te tengo que decir que esa figura salió sola? Abajo se ve todavía un poco del agua que yo había pintado, ¿ves? Y después apareció esto y me tapó la isla.

‘Pelotudo será tu abuelo’, debería haberle retrucado. ‘Mirá lo que vengo a enterarme. Que si ese retrato tuyo salió por casualidad, entonces la casualidad pinta mil veces mejor que vos’.

Se levantó de un salto y me agarró de las solapas: -¿Soy yo, no es cierto? No te quedan dudas, ¿no? ¿Y que me estoy cortando las venas?

-Ya te las cortaste, y en los dos brazos. La sangre te salta como catarata; si seguís así, en dos minutos te vaciás.

Se tiró en el sillón. Gimoteó: -¿Qué hago?

-Nada, ¿qué querés hacer? Si tanto te preocupa quemá la pintura y chau.

Repitió su injuria, y después: -Vos estás loco. ¿Te creés que soy un bonzo? Cortarme las venas, vaya y pase, pero morir quemado jamás.

Me cansé de tanto despropósito. Anuncié que yo tenía mis cosas que hacer, que cualquier ayuda que necesitara me llamara nomás, a cualquier hora. Y me fui, si te he visto no me acuerdo.

Ni tiempo tuve para decidirme si convenía vomitarle lo que hace veinte años que llevo atragantado en la amígdala. Esa misma noche, a la madrugada, el teléfono me taladró los sesos.

Sin siquiera saludar ni pedir disculpas por la hora, Orlandito empezó a mandonear: -Tenés que venir. Ahora. Levantáte y vení.

-Mañana trabajo- mentí.

-Te digo que vengás ahora. Tomá un taxi, yo te lo pago.

-Si me lo pedís así. Prepará el mate, que si no no razono.

Ni con una copita de anís me esperaba. Estaba espiando por la puerta de calle, pero esperó que pagara el taxi antes de abalanzarse sobre mí y arrastrarme adentro de la casa y enfrente del caballete.

-¿Qué ves de nuevo?

-Nada. Seguís ahí.

-Mirá bien, carajo.

-Qué feo color que tomaste, amarillo verdoso estás.

-¿Qué más?

-Mirá, no te sale más sangre. Está como dura en las heridas. Es negra más que roja, esa sangre en el piso.

-¿Qué más?

-¿Qué sé yo, ¿para esto me llamaste? ¿Qué, soy adivino yo? Antes estabas parado, ahora parece que estás tirado. No sé, ¿qué más querés que vea?

-Eso ahí, ¿lo habías visto ayer?

-No sé, no presté atención. La firma del pintor, parece.

-La firma es un garabato que no dice nada, pero leé bien la fecha.

-Es... este año, este mes, pero el día todavía no pasó... Pasado mañana.

Se me tiró en los brazos. Le di unas palmadas y lo dejé caer en el sillón. Te voy a preparar un mate, le dije, y me escurrí para la cocina.

Calentar el agua y encontrar yerba y bombilla en ese chiquero me dieron tiempo para decidirme, tomar fuerzas y entre mate y mate largarle la perorata:

-Yo la veo así la cosa; escucháme que para eso están los amigos. ¿Para qué voy a insistir en consolarte si vos sabés mejor que yo que este pentimento no viene de abajo sino de arriba? Yo que vos no me resistiría a lo que te ordena el destino. Tenés familia en el Más Allá que olvidaron los rencores y se ve que te relojean y quieren lo mejor para vos. En tu condición de artista incomprendido no sé para qué te empecinás en seguir un tiempito más pintando cuadros que nadie mira. El artista se tiene que morir para trascender, y la mejor manera de llamar la atención es hacer lo que te están aconsejando. Dejá tus pinturas a buen resguardo y hacé lo que te dicte la conciencia. Seamos realistas, ¿cuánto más podemos vivir, nosotros? ¿Tres años, diez, veinte? Esta historia, a mí por lo menos, me despertó la lucidez, y te confieso que ya ando pensando en seguirte lo más rápido posible.

Yo hablaba desbocado, mirando fijo la pintura plantada en el caballete. De golpe me quedé mudo. ¿Cómo no había descubierto antes la figurita allá atrás que había tendido una bandeja de navajas al suicida? En ese muestrario había un espacio vacío con el molde

igualito a la forma del cuchillo que el rigor mortis amarraba a una de las manos sanguinolentas. Estaba claro que la figurita se echaba para atrás, escapándose. Era chiquita, pero nítida, con mi cara y hasta con mi ropa.

Me indigné. Si este idiota se quería matar, vaya y pase, del suicidio no es culpable más que quien lo comete, a mí no me iban a endilgar la rúbrica de cómplice. Lo miré, a Orlandito, tirado en el sillón. Él también miraba la pintura, aunque el egocéntrico no tenía atención más que para su soberana presencia. Pero en cualquier momento me descubría paseándome por su pintura y podía pensar mal.

Me levanté de un salto, de un saque bajé la tela y la di vuelta: - Queda una última esperanza. Que vos seas sonámbulo y estés pintando esta cosa en tus horas de inconsciencia. Dejáme llevar el cuadro a mi casa y que lo observe detenidamente. Mañana, antes de que te llegue la hora señalada, te digo si hubo algún cambio. Si no hubo ningún cambio quiere decir que vas a tener que adoptar el biorritmo de pintar cuando dormís y descansar cuando estás despierto. Ahora, si hay algún cambio, vos sabrás si conviene resignarte ante lo inevitable o morir sacudiéndote como un rabioso.

Salí a la calle, metí el cuadro en la parte de atrás de un taxi y me vine de nuevo a la cucha. Al principio barajé la idea de tirar el adefesio en la costanera, pero a la larga pensé bien en respetarle la vocación de cortarse las venas en privado en vez de arrojarse del puente. Al cuadro lo encajé sin resquicio entre el ropero y la pared, y me aboqué a vivir mi vida.

Al otro día lo llamé y fui al grano directamente, le dije que lo sentía mucho pero que el cuadro se había transformado, que ahora se veía el olimpo adonde estaban recibiendo su ectoplasma con bombos y platillos, que Rafael Sanzio lo coronaba con laureles y que a mi parecer era hora de que pensara en su gloria y se olvidara del propio cadáver. Lo despedí con virilidad marcial y corté.

A la tardecita me tocan el timbre. Era un gordo en camiseta que me señala el taxi-flete estacionado frente a mi casa: 'Le traigo los cuadros', me dice y me da un sobre.

'He pensado que sos el más indicado para recibir este legado que va a hacerte millonario. Puedes referir al mundo que en un momento de debilidad mi talento fue superado por mi desprecio. Te saludo atte., Orlando Falena'.

Descargar y guardar todos esos trastos en el galponcito nos llevó tres horas. Después me quedé en el molde, y por dos días me encerré sin escuchar radio ni comprar diario. Al tercer día fui al bar y me recibieron con chocolate por la noticia. Querían saber lo que sabía yo, que tan amigablemente había estado charlando con el extinto en la última reunión. Me preguntaban si estaba enfermo, si tenía deudas, si se había mostrado deprimido. Yo guardé digno silencio y les tapé la boca con el sermón de que la ocasión no daba para chismes y que se imponía el respeto, más allá de que el susodicho hubiera sido un ser humano y un artista íntegramente fracasados.

Lógicamente la tertulia versó sobre la muerte y sobre la conveniencia o no de convocarla en alguna ocasión puntual. Arredondo brindó una chispa de esperanza: -La ciencia se opone hasta a esa básica verdad que hoy nos parece insoslayable: que habemos de morir. Cualquiera día nos depara una sorpresa y nos encontraremos por toda la eternidad concurriendo los jueves a este bar, en carne y hueso.

A los cuadros de Orlandito los vendí a un ropavejero, por nada, por su interés en los bastidores de madera, pero por lo menos me dejó otra vez libre el galponcito. Al cuadro en cuestión estuve tentado durante meses de sacarlo de atrás del ropero y echarle un vistazo. Por suerte me resistí y ahora casi me olvidé de que existe. Esa pared da con las humedades del baño y no tengo interés de andar haciéndome el test de Rorschach con las manchas que lo seguirán carcomiendo.

Enrique Butti, nació en 1949. Es de Santa Fe, Argentina. Estudió y trabajó en el campo cinematográfico, en la Argentina, y en el Centro Sperimentale di Cinematografia, en Roma. Publicó su primera novela a los 37 años: *Aiaia* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1986), merced a un premio otorgado por un jurado que integraba José Bianco, uno de los grandes escritores argentinos. Luego escribió y publicó varios libros de cuentos, poemas, novelas y teatro. Publicó las novelas *Aiaia* (1986), *Carnavalito* (1996), *Indí* (1998, Premio Internacional de Novela Mario de Andrade, editado primero en italiano) y los libros de cuentos *Solfeo* (1993), *La daga latente* (Primer Premio en el género Cuento del certamen Fondo Nacional de las Artes 2005) y *El novio*. Trabaja como editor del suplemento de cultura del diario *El Litoral*, de Santa Fe.

Breve catálogo ilustrado de libros perdidos

**Historias contadas por el bibliófilo Hans Stauffenberg
en sus visitas a la Librería Bau (del Aire)**

Leonardo Huebe

Debo confesar que la presencia del señor Stauffenberg en mi librería me provoca una repulsión que nunca antes había sentido por otro ser vivo.

En realidad, aun hoy, tras ocho meses de verlo asomarse entre los libros de la vidriera al menos dos veces por mes, no puedo reprimir un gesto de desprecio ante sus ojos de reptil con cataratas, ante las serpientes labradas en su bastón, ante la lujuria con que, al entrar, su cuerpo envolverá los viejos ejemplares en busca de esas señas que los hacen únicos.

Hay noches en que lo sueño en su biblioteca, sudando azufre y riéndose de mi ignorancia, acariciando un volumen codiciado por todos los bibliófilos del mundo y adquirido aquí, en mi librería, a precio de oferta. Pero lo soporto. Apenas me dedica su entrecortado “Buenas tardes” escondo la verdad detrás de una máscara de fría cortesía y, a veces, hasta le sonrío.

Porque cuando el señor Staunfferberg llega con ganas de hablar, deja en mi recuerdo historias como esta:

Aquí, en las sagas oficiales de los vikingos, se cuenta que en el año 1001 una expedición al mando de Leif Ericsson llegó a la costa norte canadiense, a la que llamaron Vinland.

475 años después de aquella travesía, un presunto genovés flotaba entre los restos de un barco frente a la ciudad portuguesa de Lagos. El hombre al que los libros de historia presentan como Cristóbal Colón, la noche del día en que fue rescatado escucha la historia de la familia Muñiz, quienes descendían de un marino vikingo llamado Enrik Jorgenson, el que se asentó en la isla de Puerto Santo entre el año 1100 y el 1150.

Enrik llevaba en su memoria la historia familiar que pasó oralmente a sus hijos y nietos, y de estos, ya en portugués, a las

generaciones siguientes, hasta que a algún desmemoriado se le ocurrió escribirla.

Yo sé que un hombre que vive de lo que usted vive está obligado a creer que la vileza es parte de la naturaleza del hombre, pero no piense nada extraño si yo le digo que antes de 1480 Colón ya se había casado con Felipa Muñiz, era vecino de Puerto Santo, había convertido el manuscrito en su Biblia y había viajado a Tule donde lejanos parientes políticos le confirmaron lo escrito: Un ascendiente de Enrik Jorgenson no sólo había estado en Vinland con Leif Ericsson, sino que había navegado hacia el sur hasta, presumiblemente, lo que hoy conocemos como los cayos de la Florida.

En 1485 murió Felipa Muñiz. Colón abandonó el archipiélago para ser él. Del manuscrito sólo le puedo decir que naufragó en una de esas terribles tormentas con las que tan a menudo nos sorprende la historia.

O como esta:

Entre los últimos meses de 1909 y los primeros de 1910, presumiblemente en alguna ciudad europea, el psicólogo suizo Carl Jung se entrevistó con el ilustre Alexis Kandantzakis, el rastreador de libros más eficaz de la historia.

Kandantzakis contaba con un equipo de expertos en arte e impresión que le marcaban posibles senderos, y él, el cazador solitario, sin preocuparse por los kilómetros a recorrer, ni por los peligros que lo esperaban, ni por las reglas de la decencia, finalmente atrapaba a sus presas. Luego, con la más absoluta de las falsas modestias, el griego las entregaba personalmente a sus clientes en una caja de hierro magnetizada.

Carl Jung, en aquel encuentro misterioso, le encargó a Kandantzakis “De Umbris Idearum” y “Cantus Circaeus”, ambos del gran Giordano Bruno, pero no de cualquier edición, sino de la de 1582, y no cualquier ejemplar de la edición de 1582, sino los dos con anotaciones manuscritas del autor y dedicados a Enrique III, rey de Francia.

Intuyendo que usted es incapaz de encontrar la conexión entre Jung y Bruno, le diré que en estos libros se revelaban las técnicas de memorización utilizadas por los monjes de la orden de Santo Domingo. Jung soñaba, si se me permite en el suizo un verbo tan freudiano, con esas anotaciones extras.

Se desconoce si Kandantzakis halló esos ejemplares. Se sabe que en abril de 1912 Jung estuvo dando una serie de conferencias en la ciudad de New York. También se sabe que, lamentablemente,

Alexis Kandantzakis fue el pasajero del camarote 33, cubierta A, del buque vapor de la compañía Estrella Blanca, RMS Titanic, en su viaje inaugural entre Southampton y New York.

O como esta:

Del mismo modo que usted tiene al dinero, un objeto material, como a su deidad suprema, a principios del siglo XIX se formó una extraña secta denominada la “Cofradía de Johan Gensfleisch”, secreta en su funcionamiento y selectiva en su admisión, integrada por escritores europeos que también entronaron como a su único dios a un objeto, a la más extraordinaria de las máquinas: la imprenta.

No es mucho lo que se sabe de la secta, sólo que aún en la actualidad perdura, que tiene como Hermano Mayor al italiano Umberto Eco y que su doctrina está basada en una compleja relación de hechos históricos y cambios sociales que comenzaron con la aparición del dios egipcio Thoth y culminaron un día de 1454 con la presentación de su invento por el irascible Gutenberg.

Parece ser que una de las máximas de la cofradía, en realidad, la única que se conoce, es que todos sus miembros, en cada uno de sus textos, deben veladamente referirse al dios. Por ejemplo, Victor Hugo, en “Notre-Dame de Paris”, hace que un personaje, con su primer libro impreso en sus manos, mire una catedral y diga: “Esto matará aquello”. Claves así se han descubierto en Kavafis, Ungaretti, Henry James, el norteamericano que se nacionalizó inglés para ser aceptado en la secta, Stevenson, Verne y mis compatriotas Wassermann y Klingens, entre los que ahora recuerdo.

Se sospecha que hace seis o siete años, ya con el papado de Eco, tuvieron su peor crisis. Ocurrió un cisma entre quienes querían conservar los límites europeos y los que querían abrirse al mundo literario.

Globalizarse, diría cualquier otro que no fuera yo.

Se cree que un grupo minoritario liderado por el comunista portugués José Saramago y el cronista de guerra español Pérez-Reverte se escindió, que adoptaron el nombre de “Los seguidores del Maestro de los Naipes” y que dieron lugar a los escritores de América, Asia y África. También se cree que para ellos editaron un catálogo con las claves europeas escondidas hasta esa fecha.

Se sabe que a quienes se lo entregan les informan que deben memorizarlo y devolverlo, que perderlo o repetirlo en público puede ser causal de calamidades. Por eso, entre los bibliófilos, cuando se habla de ese catálogo sagrado, se lo hace en voz baja y

añorando algún día entrar a un lugar como este y encontrar uno mezclado entre las revistas “Selecciones”, que, quizá, es donde usted lo pondría.

O como esta:

Una mañana de 1835, el corsario al servicio de la República de Río Grande, Giuseppe Garibaldi, desembarcó en un paraje inhóspito de la que hoy conocemos como la costa uruguaya, con la intención de comprar un buey con el que alimentar a sus marinos.

Cuenta Garibaldi en sus memorias que se alejó bastante de la costa y que penetró en un bosque oscuro en el que se encontró con una mujer hermosa a la que en un principio confundió con un hada. Después de presentarse, sin dejar de admirar la belleza de la dama, el corsario, con cierto pudor, le dijo lo que estaba buscando. Ella lo invitó a su casa para que allí esperasen a su marido, quien seguramente no tendría reparos en satisfacer su demanda.

El corsario nos dice que la mujer comenzó a hacerle preguntas sobre Europa, mezclando en su castellano perfectas frases en italiano que lo sorprendieron, pero que más lo sorprendió que ella recitara a Dante y Petrarca con unos matices tan peninsulares que lo emocionaron hasta lagrimear.

No cuenta Garibaldi lo que sucedió entre el fin del repertorio y la llegada del esposo de la dama. Si se sabe que el hombre le vendió el buey al corsario, que un peón lo descuartizó y que lo enviaron rápidamente al barco. En la despedida, la mujer le obsequió a Garibaldi una primera edición, año 1620, del Diccionario de la Lengua Italiana realizado por la Academia della Crusca, el primer diccionario de una sola lengua de la historia.

En el año de 1857, el incomparable Alejandro Dumas recibió como legado aquel diccionario. En la carta que lo acompañaba Garibaldi le afirmaba que, para él, ese trabajo de compilación había sido tan importante como las ideas de Mazzini o sus propias batallas para corporizar el sueño de la República de Italia.

Leonardo Huebe nació en Mar del Plata en 1968. Trabaja como librero en su ciudad natal y ha publicado hasta ahora el libro de cuentos *Relatos Agónicos* (Editorial Martín, 2002).



www.lapeceralibros.galeon.com
http://lapecerarevista.blogspot.com/

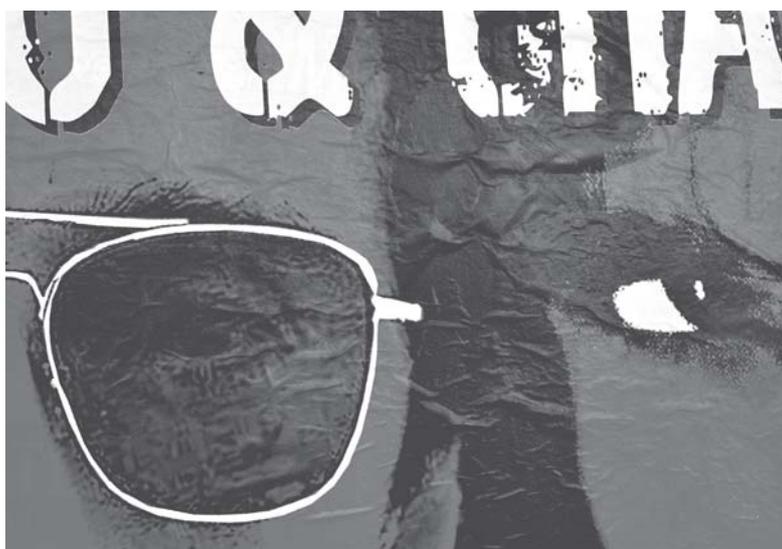


EDITORIAL



MARTIN

ENCUESTA
a la poesía argentina
(3ra entrega)



Alejandro Schmidt
Javier Cófreces

La Pecera lleva adelante un proyecto editorial que se inicia con los primeros números e intenta reconstruir un mapa de la poesía argentina contemporánea, que abarque el interior del país así como el exterior, en que residen los argentinos exiliados y trasterrados de los últimos años.

Esta Encuesta a la Poesía Argentina es parte de este proyecto y se irá publicando parcialmente número a número con la intención de hacer una antología de poesía que además reúna la totalidad de las opiniones de los autores consultados así como a los poetas recomendados o más leídos.



El espejo astillado de lo cotidiano

Alejandro Schmidt

Alejandro Schmidt nació en Villa María (Córdoba, Arg.) en 1955. Publicó los siguientes textos de poesía: Clave menor (1983), Las Bienaventuranzas (1983), Tajo en la piedra (1984), Elegías y epitafios (1985), Serie americana (1988), El muerto (1991), Arder (1991), Dormida, muerta o hechizada (1993), Notas de una biografía perdida (en edición colectiva, Desfile de monstruos) (1993), El diablo entra las rosas (1996), Escuela industrial (1996), En un puño oscuro (1998), Como una palabra que pudiste decir (1998), El patronato (2000). Codirigió las revistas Luna Quemada (1982-1983) y Huérfanos (1984-1985). Director de la revista El gran dragón rojo y la mujer vestida de sol (1987-1991). Desde 1991 dirige la editorial de poesía Radamanto.

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?

Una opinión muy precaria ya que no acudo regularmente a los suplementos culturales y tengo escasa relación con la academia, cuando leo crítica por lo general es en libros, memorias, reportajes...de cualquier manera el aparato crítico se dedica a la política de las relaciones en la ciudad Autónoma de Buenos Aires y a las sucesivas modas culturales impulsadas por Puán; lo que se

entiende por autor en argentina es lo que impone Buenos Aires más desde la ignorancia o la negligencia que desde la mala fe o lo corporativo.

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

Los poetas norteamericanos e ingleses del siglo pasado, Rimbaud, Vallejo, Gelman, Molinari, Mastronardi, Bayley, Olga Orozco, Juanele, Eduardo D'Anna. En cuanto a los autores que más releo son los de la Biblia, Gracián, Marco Aurelio, Sun Tzu, Hölderlin, Novalis, Shopenhauer... En los '70 comencé a leer a los beatniks y a los franceses, en lo '80 derivé fuertemente hacia la aprehensión de la poesía argentina contemporánea.

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

Síntesis, sinceridad, silencio, ritmo. Me interesa la cuestión más básica de la escritura, palabra por palabra, idea por idea, todo lo demás me aburre y me parece insignificante en cuanto al hecho en sí de escribir, de bajar algunas palabras de la nada, o el silencio, o lo que sea... La poesía debe poseer el lenguaje que cada poeta necesite; a mí me basta con las palabras de todos los días, a veces recreo la suntuosidad de la poesía lírica pero sólo en ocasiones para escuchar otra música.

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.

En un puño oscuro, Esquina del universo, Silencio al fondo, Oscuras ramas, son los libros que contienen las ideas y sentimientos más persistentes; podría citar un centenar de poemas que considero logrados (y contradecir esta opinión al instante). Las bienaventuranzas porque fue el primero y todavía lo puedo leer, Serie Americana por la libertad y el goce que sentí al hacerlo, Esquina del universo porque cierra un problema (el espejo

astillado de lo cotidiano) que me llevó más de diez años de escritura y borrador.

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

En mi ciudad me encuentro regularmente con el poeta y narrador Marcelo Dughetti, nunca pertenecí a instituciones culturales ni realicé lo que suele llamarse vida cultural...con el resto de los poetas a quienes considero amigos me encuentro en lecturas públicas por los distintos puntos del país, a veces voy expresamente a visitarlos o vienen a mi casa. Considero a todos los poetas cualquiera sea su color o pelaje como miembros de una familia espiritual.

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

Todos los de los poetas citados.

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

Sí, tengo una colección de aproximadamente 3000 libros de poesía argentina contemporánea y por mi tarea como difusor de poesía del país –durante los últimos 20 años sin interrupción- leo y releo lo que se está escribiendo hoy en Argentina. Puntualmente sigo el trabajo de poetas cordobeses como Silvio Matonni, Alejandro Nicotra, Alejo Carbonell, María Teresa Andruetto, y lo que va apareciendo de Horacio Castillo, Bustriazo Ortiz, Leónidas Escudero, Edgar Morisoli, Lamborghini, Arturo Carrera; he tratado de leer todo lo que importa en nuestra poesía desde el siglo XIX hasta la fecha.



Tono y ritmo.

Javier Cófreces

Javier Cófreces, nació en Buenos Aires en 1957. En 1981 fundó la revista de poesía La Danza del Ratón, publicación que dirigió durante veinte años. En 2001 fundó el sello editorial Ediciones en Danza. Sus últimos libros de poesía publicados son: Ropa íntima (Tierra firme 1997) y El ojo de agua (Ediciones en Danza, 2001) y Tránsito (íd., 2008). Sus últimos trabajos en colaboración son: Venecia negra, de Cófreces & Muñoz (Ediciones en Danza 2003) y Canción de amor vegetal, de Cófreces & Muñoz (Ediciones en Danza 2006). Sus últimas obras como compilador son: 7 Surrealistas argentinos (Leviatán 2001), Poesía Buenos Aires X 10 (Leviatán, 2002), Los V latinos (Ediciones en Danza 2005) y Primera poesía argentina (Ediciones en Danza 2006).

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 el país?

Respeto la crítica literaria honesta, ejercida con seriedad, sin los amaños o remilgos propios de chapuceros vinculados a las mezquindades del ambiente; ya porque pertenecen a capillas o cenáculos poéticos, ya porque representan intereses de los medios a los que responden.

Ahora bien, mi opinión personal acerca de la crítica poética no goza de reivindicación automática, más bien todo lo contrario. Sin perjuicio de la importancia que pueda merecer la lírica en sus planos analíticos o de investigación, aún considerando que hay excelentes especialistas en el tema, instalo a la poesía en un plano de significación demasiado personal como para rendirme ante juicios ajenos. Inmediatamente me inclino a la experiencia particular como sitio apropiado de acceso a la lectura poética. El hecho de que un especialista al comentar un texto detecte influencias, recursos, técnicas, no aporta más rasgos que los de una aproximación noticiosa. Un crítico literario, un comentarista especializado, sólo agregará datos aleatorios que al lector le servirán de poco a la hora de leer poesía. El verdadero poema exige

un vínculo mucho más que informativo por parte del lector sensible que busca un estímulo no académico, sí humano, sensorial y espiritual. Ése vínculo en poesía se obtiene en soledad. Es sabido que cada texto le habla en forma particular a cada lector, si ese encuentro es genuino no hay forma posible de que una opinión ajena le agregue o quite propiedades. Cada poema establece un circuito íntimo e intransferible ante “el estado de alerta e inocencia” (al decir de Bayley) que propondrá cada lector al instalarse frente al texto.

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

Creo que casi todos los autores que los poetas leen con entusiasmo, devoción y convicción, de alguna manera ejercen influencias que luego se trasladarán a sus trabajos. Hay veces que los vínculos de adhesión son muy intensos y dinámicos, ello eso se traduce en reivindicaciones inconscientes que pasan a la obra propia, de forma explícita o solapada. En esos casos se recurren a los famosos epígrafes o citas, o a mecanismos internos del poema que se vinculan con aquella expresión que ejerció fascinación o contagio.

Mi formación poética comenzó con la lectura de poetas traducidos (en verdad, hoy día son escasos los que leo en esa condición). Fueron aquellos inolvidables monstruos franceses, Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Lautremaunt. Por esa vía llegué a los surrealistas, Eluard, Breton, Soupault, Desnos, Char, Arp. Por entonces (tendría 15 años) creía que la poesía sólo se instalaba allí. Luego llegaron los beatniks norteamericanos, Corso, Ferlinghetti, Ginsberg. Tras ellos, los españoles, Hernández, Antonio Machado, León Felipe. Recién después arribé a los grandes poetas argentinos que, en rigor fue de quienes más abrevé, Gelman, Madariaga, Molina, Bayley, Latorre, Gironde, Juanele, Orozco y el inalcanzable Borges.

A todos estos autores podría considerarlos influyentes en el devenir de mi poesía. Pasados los años, cada poeta supone que halló su propia voz, pero de algún modo siento que todos estos nombres, más decenas que no tengo tan individualizados, circulan por mi obra.

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

A mi juicio, y esto es un punto de vista personal y tal vez poco académico, un poema deberá contar con dos atributos básicos que lo reivindicarán como tal: tono y ritmo.

Daré mis definiciones: El tono es el propio estímulo que ejerce sobre la palabra el lenguaje poético, a instancias de una tensión particular que la poesía genera desde sí misma. De allí surgirá la crispación que modulará la carga activa del poema. El tono genera determinada intensidad articulatoria dentro del texto que transparenta un esquema, en correspondencia con la naturaleza fonemática.

El ritmo interno del poema es el que permite un acceso dinámico y de interacción entre poeta y lector, ya que constituye el principio organizador del lenguaje poético. Será el que marque el camino y la secuencia de la revelación de las palabras y los sentidos. Ese ritmo determinará el pulso expresivo del autor al manifestarse y a la vez le otorgará una clave, una cadencia apropiada al lector, para que acceda a una determinada estructura semántica y formal.

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?

En general no releo mis libros anteriores y peor que eso, los tolero poco. Pero hay algunas excepciones y las citaré. Le guardo un especial cariño a Grupo Onofrio de poesía descarnada (1979). Se trata de poemas escritos durante la dictadura y recitados casi clandestinamente. Hace unos meses lo reedité en el sello que dirijo. También aprecio Pasaje Renacimiento (1983), que según la encuesta que por entonces organizaba "Diario de Poesía" resultó uno de los mejores libros del año. Por otra parte, fue un trabajo muy ponderado por Joaquín Giannuzzi (quien escribió una reseña entrañable) y por varios amigos de aquella época. De todos modos, considero más ese libro por lo que generó en los lectores que por mi valoración personal.

Ahora bien, acercándonos en el tiempo y de acuerdo a mi criterio (actual) mis títulos más logrados son los que escribí junto a Alberto

Muñoz, *Venecia negra* (2003) y *Canción de amor vegetal* (2006). Éste último es un capítulo de un mamotreto de 600 páginas dedicado al delta del Paraná que algún día editaremos.

Además, mencionaría *Tránsito*; no lo podría considerar un libro antiguo (de los que tolero poco) ya que acaba de aparecer. En esta obra reuní los poemas escritos durante los últimos 7 años y lo compuse en completo acuerdo conmigo mismo, tal vez por el tiempo que dispuse para conformarlo.

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

No me encuentro con otros escritores, salvo ocasionalmente en presentaciones literarias a las que asisto muy poco y en las que sólo hablamos de fútbol y recordamos anécdotas mientras bebemos vino. Con los únicos escritores que converso de literatura son mis socios en la editorial, Alberto Muñoz y Eduardo Mileo y con los autores que se acercan al sello para publicar. También lo hago, pensándolo bien, con mis viejos socios del grupo “Onofrio”, Jonio González (en Buenos Aires o en Barcelona) y Miguel Gaya (en Tigre o en Barracas) y con un entrañable amigo librero y poeta, Sandro Barrella. En cuanto a dónde nos encontramos, si soy yo el que elige, donde se pueda comer pescado, beber buen vino y fumar. También, casi lo olvido, una vez al año, aproximadamente y lo disfruto en grande, converso con el poeta Rogelio Ramos Signes (en Buenos Aires o en Tucumán) y con Graciela Cros (en Melipal o en Barracas).

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

Hay infinidad de libros que me hubiera gustado escribir. Obviamente, la variedad responde a distintas épocas de la vida y el correspondiente vínculo literario. No dudo que hace 30 años me hubiera gustado haber escrito *Gotán*, de Gelman. Haciendo un repaso rápido y de memoria citaríá: *En la masmédula*, de Girondo; *El asaltante veraniego*, de Madariaga; *Pasiones terrestres*, de Molina; *Mate cocido*, de Bellessi; *Mujeres*, de Mileo; *Pianoforte*, de Muñoz; *Unca Bermeja*, de Bustriazo Ortiz; *Andanzas mineras*, de Escudero y, por supuesto, *El otro*, el mismo, de Borges.

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

Con respecto a los autores argentinos de mi generación, o próximos a ella, sigo con interés la obra de Graciela Cros, Rogelio Ramos Signes, Diana Bellessi, Alejandro Pidello, Osvaldo Picardo (desde hace poco), Cristian Aliaga, Miguel Gaya, Jonio González, Eduardo Mileo y Alberto Muñoz. Por múltiples y variados motivos necesito estar próximo a sus escrituras.

Entre los poetas que rondan los treinta o cuarenta años, me entusiasman: Cecilia Romana, Joaquín Valenzuela, Osvaldo Aguirre, Gabriela Franco, Sandro Barrella y Lisandro González.

Entre los novísimos, a quienes acabo de recorrer a instancias de la edición de Última poesía argentina que recientemente lanzó nuestro sello, mencionaría a Juan Linares, Gonzalo Quevedo, Mariana Suozzo, Germán Weissi, Guillermo Bravo, Josefina Safiotti, Griselda García y seguiría la lista. En la mencionada antología seleccionamos con mucha dificultad treinta autores entre 300 candidatos con muy buen nivel que remitieron trabajos. Esto estaría hablando muy bien de la salud de la nueva poesía argentina.

Nota: soy consciente de haber corrido un riesgo extremo (de amnesia e injusticia) por haber abordado este cuestionario durante mi residencia isleña, lejos de mis apuntes y mi biblioteca barraqueña. Por lo tanto, es más que probable que haya olvidado citar nombres y autores cuya omisión (me) resultará imperdonable.





Juan Pablo Bertazza

Nació el 8 de enero de 1983. Es colaborador habitual del suplemento Radar del diario Página12 y coguionista del espectáculo Los Animados diálogos del Espacio y el Tiempo, presentado en el Planetario "Galileo Galilei". En el 2006 organizó el ciclo Boris Vian Revisitado en la Alianza Francesa, en el cual participaron destacadas personalidades literarias. En el 2007 su poema "Hay un fantasma en la mesa" fue seleccionado en el Festival Ahora! de la Ciudad de Buenos Aires. Otros poemas suyos fueron publicados en diversas revistas de poesía como Barataria y la publicación dominicana Ping-Pong (<http://www.revistapingpong.com>). También ha recitado parte de su obra poética en diversas emisiones del programa Lectorio de Canal 8.

Decepción poética

Creí que con sólo tararearla
ibas a saber
de qué canción estaba hablando

Pensé que al ponerlo por escrito
ibas a leer
lo que yo quería decir

Toda locura es ingenua
y hasta esta máscara desconfiada
sueña con ser transparente

Todas mis palabras
tienen puertas que se abren hacia afuera
son migas de pan desorientado

Todas las cosas

Todas las cosas tienen
su límite concreto
los brazos de un abismo
bordeando lo que fueron

Todas las cosas tienen
su aire auténtico
apócrifos, discípulos
un mártir

Todas las cosas tienen
su tragedia, su parodia
fragmentos en otra dimensión
el resto en el tintero

Todas las cosas tienen
su cumbre y su descenso
algo idéntico
y algo inigualable

Todas las cosas tienen
toda clase de números
un lugar común
y un escondite

Todas las cosas tienen
lágrimas de alguien
gritos de un amor
pañuelos con sangre

Glaciar Perito Moreno

El frío prende velas a escondidas
el calor lo admira en cierta forma
se va formando la muchedumbre ansiosa
violeta azul y verde

El agua juega a ser inútil
prueban los hombres quién soporta más tiempo sin respirar
el cielo delira
rojos naranjas amarillos

No se puede esperar más de dos horas
seguidas el mismo río
sin dar pasos al costado

Hay quien sufre el miedo atávico
de esperar despierto
el primer estruendo del día

El verdadero castigo
no es tener que cargar siempre la blancura caída
sino el infarto probable de la expectativa

Diego Colomba

San Nicolás (1972). Desde 1990 reside en Rosario. Es licenciado en Letras y doctorando en Humanidades y Artes. Ha colaborado con reseñas en el periódico El Eslabón y en el diario El ciudadano & la región; actualmente lo hace en el suplemento de cultura (Señales) del diario La Capital, en el sitio web Bazaramericano.com y en “Diario de poesía”. Estos poemas pertenecen a “Baja tensión”, un libro inédito.

Laburo

Destinado a un mundo
sin imaginación,
el coche de la línea cientoce
podría ser el móvil que conduce
a un inocente,

pero no es así.

Son veinticinco años
de una labor
que se cobra cara.

Ya es tarde,
hasta para hacerse ilusiones
con las horas extras.

Y no hay caso.

Una vida robada
para garabatear una frase
que ya escribió otro:

trabajar cansa.

Carne y hueso

I

Cachafaz evade
los alambrados que limitan
los cementerios de Acevedo,
para llegar a la banquina
donde el camino se confunde
con las piedras y el barro.

Mientras el cuzco escruta
la ruta que sigue
como un señuelo inacabable,
no se siente menos
que los peones que cruzan
las tranqueras
de unos pocos gringos
explotadores y avaros.

Sucede simplemente
que hasta acá llegó
y punto:

nada que ladrar a ese necio
que se pone a tocar la bocina
como un animal.

Cachafaz siente que sólo
es un dejarse llevar...

II

Mientras los mamelucos anaranjados
hormigean sobre el asfalto caliente
días más tarde
el cuerpo de Cachafaz sigue
inmóvil a la vera del camino
duro como el macadam.

Los operarios sólo
se encargan de los restos de caucho
que abandonan los camioneros.

En otro tiempo blando
se apoderará de Cachafaz
ese olor a podrido que hierde
el estómago y la moral
del trabajador mal pago.

III

Cachafaz se ha ido esfumando
con los días,
no es más que un recuerdo para mí
casi perdido.

Pronto
el viento y la lluvia
lo terminarán de borrar.

Carolina Contino

Nació en 1975, es profesora en Letras. Ejerce la docencia y coordina talleres literarios. Ha publicado sus poemas en la plaquette Países inocentes, editada por la Universidad Nacional de Mar del Plata (1999), y en diversas revistas (digitales e impresas) de Argentina, Chile, Perú, México y España. Escribió los libros Hierro de madera (Ed. Melusina, 2001) y cambuj real (inédito, 2006). Participó del poemario colectivo Gira poema (proyecto internacional, 2008).

Post scriptum

Dime ahora todo será sellado después
volcarás tu luz de única luciérnaga en el borde de la noche
tejerán tus manos canciones de cuna y ninguna plegaria
Lo que ha de venir
Lo que vendrá tendrá también manos para asir
será dócil manso obediente
y aún en la más terca de las tardes
ostentará corazón fuerte para perdurar
y amplia sonrisa encantadora no de serpientes.
Habla ahora todo habrá sido escrito después
Será tarde para volver
para decir yo no puedo no quiero anochece me esperan
para huir
 llagando
hacia el fondo perentorio de la noche
 donde unos cuantos perros ladran, muertos de sed.

Hoy por ejemplo

Amanecí sin dientes

Tres cosas malas por cada tres cosas buenas, dicen:

la vida continua y construida a base de objetos pequeños
que todo lo transforman
como las agujas de coser, moneditas de cinco
o unos cuantos granos de soja
que jamás te metiste
de una vez y para siempre hasta el fondo de la boca o la
nariz

dormir sin ayuda, como los grandes

y la palabrita mía azul de no gritar, de no salir corriendo
entre redes
en medio de la noche y de las fiestas...

Las mejores visitas no se anuncian,
una vez más se equivocó Madre al decirme
que soñar con que se te caen los dientes es desgracia
es desgracia

Del Lat. Experimentum

Lo dotaron de demasiado realismo, sí.
La boca abierta y los ojos grandes como lelo de feria
frente a los ramalazos de cotidianeidad
(ilas cosas que le fue dado ver en esos días de terrícola!)
los pellejos de las uñas al rojo vivo
por acción de sus propios dientes
también de un realismo escalofriante
sobre todo a la hora del bruxismo del miedo.
La lengua, excitable por demás
su ápice de cuerpo más avispado para babear el descontento
como quien grita esto no puede quedar así frente a todas las
puertas de la ley.
Miraba todo, pero no entendía nada.
Pasaba por todo, pero no se quedaba en nada.
Incluso a la hora del amor, lo hubieran visto
el más candoroso ser desacoplado
(buscar, buscar bajo todas las alfombras olfateando y el sexo
ardiente).
Y para completarla, señores, su corazón
la parte corazón no el de la sangre
gordo, doblado por el peso
tuvo más entidad que la piel misma en esos días malos.
Sí, lo dotaron de un realismo excesivo, pobrecito
con todas las partes exteriores
que lo hacían confundirse con la multitud inútilmente.
Imposible asirse a algo que no fuera su propio
pasma. Imposible de verdad.
Hay trabajos mal hechos a veces.
Hay trabajos por los que nadie responde.
Yo, que ahora vengo a dar la queja humildemente
estimo que me iré también con las manos vacías.

ESTANTERÍAS



Poesía reunida
Arnaldo Calveyra
Ed. Adriana Hidalgo, Bs.As. 2008

por Augusto Munaro

Resultaría una hipérbole afirmar de modo categórico, que el panorama actual de las letras nacionales se encuentra atravesando la etapa más crítica de su historia. Como se sabe, en la última década, el deterioro de la calidad literaria de las publicaciones, revelan grosso modo, un ligero y sostenido declive. Este cuadro desalentador, por cierto, se deba a la banalización con que las leyes mercantiles se han impuesto en la industria editorial local, dictaminando políticas que tienden, a través de sus pautas erradas, a desplazar la literatura, por una prosa light, henchida de convención.

Surge así una escritura normativa que se ramifica tanto en la prosa como en la poesía. Los géneros tienden a diluirse de modo convencional, monocorde y chato. Todo pareciera ser lo mismo. En la era de sociedades de consumo, prevalecen los autores sin estilo. El tono pasteurizado, invisible, demasiado correcto; no corre ningún riesgo más que el de yacer saturado de convención. Se jacta sí, de ufanarse siempre por agradar al lector. Un lector cada vez más permisivo y hedónico. Este conformismo cultural no hace más que poner en crisis el lenguaje, puesto que esta fabricación estética superficial, puramente pasiva, conlleva irremediablemente a la muerte de la verdadera literatura.

Por eso, la publicación de Poesía reunida (Adriana Hidalgo), resulta un acontecimiento destacable y oportuno. Este libro que reúne el trabajo de seis décadas del poeta entrerriano, radicado en París desde 1961, Arnaldo Calveyra (1929); constituye el resultado de toda una vida de morosa dedicación a la palabra. Un ejemplo de obrar que pareciera ir a contracorriente de las modas imperantes, ya que subvierte los factores perniciosos como la inmediatez y la producción masiva, por la tozuda extenuación de la reescritura. Calveyra es antes que nada, vale recordarlo, un lírico moroso; no se preocupó jamás en apresurarse a publicar. Tampoco formó parte de ningún cenáculo o grupo de pertenencia. Fue y es, un solitario. La presente edición revela de qué modo este singular autor ha puesto en juego los límites de la escritura. Reúne nueve libros que siguen un orden cronológico, desde 1947 hasta 2008, facilitando los paisajes de un lenguaje sumamente original e íntimo. Una muestra cabal de lo que no es escritura normativa.

Las ideas y conceptos inmanentes de su poética están dictaminadas por un afán de sentir la poesía como una ética del lenguaje. La poesía entendida no como una mera ejercitación espiritual, un estado de ánimo deliberado, sino como la extrañeza de un lenguaje proveniente de un mundo lejano y vedado. La palabra como un ente vivo, que a su vez, se hunde en la mitología personal y secreta del autor, aludiendo memorias soñadas de su infancia en Mansilla, el campo, las noches estrelladas, elaboradas a través de ritmos, aliteraciones melódicas y repeticiones propias. Conformando una expresión legítima, una pulsión personal de sentir el mundo.

Con el transcurso de años de paciente búsqueda, Calveyra construye su espacio, su colección de objetos y mitos; su identidad. Imágenes, elocución, léxico propio que "nacieron del cuerpo y pasado del escritor", como afirmaría Roland Barthes, en El grado cero de la escritura. De este modo, los textos medulares como Libro de las

mariposas, Diario de Eleusis y Apuntes para una reencarnación; se revelan a través de una prosa poética autárquica. Una respiración inventiva análoga a la de José Antonio Ramos Sucre, quien asociaba en cada palabra, sentimientos tan complejos y ambiguos como soledad, pasión y esplendor; para así hilvanarlos y crear textos poéticos breves, de una página de extensión. Toda su poética entraña un destino, el de dialogar lúcidamente con la autonomía de su propio lenguaje.

Este extenso volumen, posibilita un quiebre ante la normativización y serialización chabacana en el que está hundiéndose el panorama poético argentino, proponiendo a cambio, sorprendentes y nunca antes transitadas topografías del lenguaje, un viraje localizado en las antípodas de los lugares comunes, del estilo sumiso que adolece la escritura actual. Por ello, y por esa lucha infatigable por el lenguaje, Calveyra está destinado a ser, al igual que Leónidas Lamborghini, Juan L. Ortiz o Carlos Mastronardi; una de las voces fundamentales de la poesía argentina del siglo XX.

Nada grave
Ángel González
Visor Libros, Madrid, 2008

Laura Scarano
UNMdP- CONICET

Visor publica en su colección “Palabra de honor” los últimos poemas de Angel González, bajo el título elegido por el propio autor en su proyectado libro Nada grave (2008). Sus dos entrañables amigos Luis García Montero y Jesús García Sánchez nos cuentan en el breve prólogo los minúsculos avatares de estos 28 poemas, incluida la dedicatoria. Algunos ya habían sido incluidos en el número de homenaje de la revista Litoral preparado por Susana Rivera en 2002 con el título Nada grave. Poemas recientes; otros se recogieron en una antología artesanal con prólogo de Benjamín Prado titulada ¿Qué sabes tú de mi vida? (Segundo Santos Ediciones, 2006), y “El poema de mis 82 años” fue publicado por El País Semanal el 27 de octubre de 2008. Todos ellos, junto con otros poemas, quedaron agrupados en un proyecto de libro que el mismo González tituló Nada grave. Nunca la noción de work in progress cuajaría tan bien para un libro perfectamente acabado, pero a la vez inconcluso. Sus lectores fieles seguramente encontrarán en este último guiño del asturiano su apuesta por una poética vitalista, integradora, imposible de cerrar. Y por eso experimentarán la refrescante sensación de que él aún está aquí, incorporando textos a este poemario póstumo, aunque el cuerpo que los habita haya partido.

Conocí a Angel con Susana Rivera en una memorable noche de primavera en Buenos Aires hace muchos años, y después volvimos a encontrarnos en Estados Unidos y en España. Conocerlo personalmente mucho tiempo después de leerlo, escribir sobre su obra y dirigir tesis y trabajos académicos fue muy significativo para mí. Mi temor atávico de poner rostro definitivo a los poemas que ya formaban parte de mí (con el dejo casi siempre decepcionante de que la persona de carne y hueso está irremediabilmente distanciada de la figura que construimos al leerlo), en su caso no se dio. Porque el hombre que conocí superó y multiplicó los efectos más elocuentes que su poesía edificaba: la sutil ironía de su sonrisa, la inquietante

lucidez de sus ideas, la contenida y apacible mansedumbre de sus gestos, esa cálida mirada de quien ha atravesado tantas cosas y todo lo comprende. El “ángel de palabras” que mis lecturas construyeron tenía su reflejo acabado en el sencillo hombre “bueno” que me regaló y dedicó sus libros, que me concedió su preciado tiempo para entrevistas y conversaciones de café, con la paciente sabiduría del poeta que se sabe una persona como todos, sin aureolas carismáticas ni poses de superioridad.

Tristísimo Nada grave es la primera frase que me vino a la mente al leerlo. Poética para una despedida anticipada es sin embargo el título más justo para explicar este pequeño universo impreciso e inconcluso al que González arroja al lector. Pero la sentencia Nada grave, que como un padre nos dirige a sus hijos, para tranquilizarnos de las amenazas y terrores del mundo, dibuja en el aire la persistente necesidad del poeta por abrazarse a la vida (y a la muerte próxima) sin dramatismos ni pánico existencial. Sin embargo la sentencia “nada grave” se va transformando a medida que leemos en una “grave nada”, figura que captura el centro de la escena volviendo ingrátido al adelgazado sujeto que pronuncia estos versos.

El epígrafe que encabeza el libro como “dedicatoria” excede la marca biográfica del tú al que va dirigido y permite que el lector se acomode en esa brumosa figura del interlocutor para incorporarse a este diálogo que se abre con un primer gesto: el de donarnos “la única palabra/ que entiendo y que pronuncio” y que “con todo mi amor hoy te dedico:/ nada” (19). El que habla aquí no cuenta historias; cuenta el canto, como su querido maestro Antonio Machado. Y el canto que nos cuenta proyecta este “nada grave” en una grave nada, como un personaje cuya identidad constituye un paso más en ese itinerario de “deixis en fantasma” de su obra anterior. ¿Quién dice yo y qué nos dice de su presente terminal? “Soy el resucitado de la vida,/ el que regresó al reino de la nada”; el que confiesa “el fracaso de la vida” en este pasaje “de la luz a la sombra”, como antesala de la muerte, invirtiendo la figura del Lázaro resucitado al que el título del poema alude: “Orazal” (21). Los versos enhebran una meditada despedida, construyen una poética del adiós que se anticipa al desenlace biográfico; ponen en palabras lo que todos sabemos, nuestro destino final, sin grandilocuencia, con el tono bajo y contenido que identifica la escritura de González desde su acariciado y áspero mundo de los años 50.

En este poemario, González traza el perfil de un sujeto intersticial, asomado a ese borde incongruente de quien ve la muerte próxima y siente la inminencia del pasaje mirando a ambos lados (la vida detrás, la muerte delante), sin pertenecer a ninguno de esos territorios por completo (ya no la vida, aún no la muerte). Por eso este yo se declara “insistente” y “sombrio”; frente a la luz del mundo que sus “ojos abiertos” le devuelven persiste en nombrarse desde sus “ojos cerrados”, que clausuran el mundo. En ese territorio del “interior negro de mi cuerpo” el yo se vuelve un “él”: “ensimismado, mudo, impenetrable”, “obstinado y distante”, “implacable y severo” (“Yo insistente”, 23). Cuando en el poema “A vueltas” se pregunta “Y ahora, ¿dónde estoy?” este pasaje de fronteras le trae aroma de ambos mundos: “en el lugar del que vengo” (la vida), “no en el que lugar al que voy” (la muerte). Es éste el sentido de su viaje; y tiene término.

Aquel poeta que consagró un imaginario durante la larga posguerra con el emblemático título Sin esperanza con convencimiento, ahora reivindica ambas actitudes. Convencimiento nunca le faltó, en una lucha tenaz por dar voz a sus fantasmas en el exacto gozne donde lo íntimo se vuelve social y compartido. Ahora, ante la cercanía de la muerte, ya no la esperanza en la justicia de la historia, sino en la certeza de la humana mortalidad, se le concede este inesperado don de la esperanza que tanto anhelaba. Y ésta de ahora es “la menos peligrosa, en cualquier caso./ La

que no puede defraudarnos nunca" (27). Por eso la grave nada abstracta se alegoriza en un hombre que reconoce que, desde su nacimiento, es "un pedazo de sombra": nació, creció y se hizo "más grande y más oscura/ negra, negra", hasta eclipsar la luz de "cuanto lo rodeaba". Vivir es pues un ejercicio de paulatino oscurecimiento. Y si queda un sentimiento de culpa en esta sombra sin perfiles, "confundida en lo oscuro con lo oscuro", no es autocompasión sino "el dolor de todo lo que había ensombrecido" ("Una sombra", 33). La fragilidad de sus ilusiones es proporcional a los "materiales muy poco convincentes" de los que está hecha su vida ("Por raro que parezca", 31).

A veces percibimos el aire de la vieja ironía gonzaliana, aunque no llega al humor corrosivo de textos anteriores, ya que la elegía es la tonalidad predominante. La naturalista animalización de su cuerpo, antes joven "caballo" "que relincha", hoy devenido "elefante centenario" reincide en esas imágenes terminales: el "vertebrado mamífero" no es "nada más que esto", "poca cosa" camino de "una senda sin regreso" ("Hoy", 35). En "El poema de los 82 años" con fino humorismo se retrata: "soy un señor muy antiguo"; el siglo que lo traspassa es "el río de la vida", que "sigue molliéndome vivo, / hecho polvo/ enamorado" (55). Pero ni los ecos del río medieval ni del polvo barroco, lo apartan de su ética de la vida machadiana, que se aferra "al agua aquella/ cuyo murmullo lejano/ aún oye mi corazón" (55). Es "el cuento claro de la fuente" "que articula el mañana y el ayer" (65).

Los poemas más provocativos desde el punto de vista conceptual son aquellos en que reflexiona sobre el lector. "Leo poemas" logra delinear en apenas seis versos las posturas más renovadoras respecto de una teoría de la lectura. El yo lector que viaja por la literatura se proyecta en ella y vence la soledad. El verso ajeno es "sentido" "en el alma como una caricia" y su virtud terapéutica –especialmente "el verso triste"– sutura el aislamiento: "No es que me alivie la tristeza ajena:/ es que me siento menos solo" (39). Si la poesía es una mentira convincente, construye una verdad a la que llega el lector guiado por los guiños de la página. Pero esta conciencia del artificio no anula la experiencia de verdad que el poema produce en su lectura: "¿Por qué lloras si todo/ en ese libro es de mentira?/ Y él respondió –Lo sé,/ pero lo que yo siento es de verdad." ("La verdad de la mentira", 41).

"Nada, nadie, nada": el yo se desvanece; la muerte es pues la mejor "prestidigitadora", como por arte de magia nos hace desaparecer como el conejo de la galera ("Arte de magia", 57). El tiempo "todo lo convierte al fin en nada" y su acariciada tarde es el preanuncio de "la defunción del día" "que me confirma lo que yo esperaba: / el día/ que tanto me dolía ya se ha muerto./Y la noche es el sueño: al fin, la nada" ("Algunas tardes", 71).

Sus dos versiones de "Vista cansada" (homenaje y diálogo al libro homónimo de Luis García Montero, 2008) parece responderle: "no culpes a tus ojos fatigados" ni "achaques a la vida" ese cansancio. Pues "no está en los ojos que miran, / está en todo lo que ven" (61) o como mejor lo expresa su auto-corrección, esa fatiga reposa "no en lo que los ojos ven,/ sino en los ojos que miran" (63).

¿Por qué hablo de una poética de la despedida? En verdad, no hay adiós que quepa en las palabras. Sólo un memento mori desplegado en la página, acunado por su sabia advertencia que no anula el desasosiego por más que insista en minimizar sus efectos. Es verdad, no hay "nada grave" en el morir, parece decirnos González, excepto la "nada". Será como caer en el "vacío", una "pirueta" graciosa, descenso o vuelo, un cuerpo que al tocarse no se encuentra, el recuerdo del alma dolorida ("Caída", 73). "Ya casi" se despide González, pero el cuento que nos cuenta "es eso: un cuento" ("Ya casi", 65). Y este memento homo que nos deja, se hace eco del

canto de la fuente: "Todo lo que ya fue volverá a ser". Por eso, cuando alguien nos pregunte donde está Angel González nos quedará el consuelo ("todo el mundo lo sabe") de su respuesta: "Quien quiera saber de él, pregunte al viento" (65). Y no será desatinado preguntarnos: "¿En quién vivirá él cuando al fin muera?" (59). Seguro que sabremos la respuesta.

Un arte callado Joaquín Giannuzzi Del Dock, Bs.As., 2008

Por Teresa Ionardi

¿Giannuzzi poeta apocalíptico o integrado? Su obra es de la estirpe de los demolidores radicales, de los "roedores apresurando el deterioro de la fiesta". Sus ejercicios poéticos reniegan de ese Whitman que gime "por aquella remota noción de que todo es adorable en el seno de una especie de redención". A G en cambio le sucede la cruel lucidez de ver "caer el friso demencial del accidente humano sobre una pradera de flautas extinguidas". Misoneísta a su manera, es posible reconocerlo en ese personaje que él tanto amó, Almafuerte: "Usted tomó a su cargo una especie de terrorismo/olió la ropa sucia en aposentos respetables/ y escupió al cielo y a la sopa del progreso"

Ahora que "Un arte callado" (Del Dock, 2008) totaliza la constelación Giannuzzi nos es posible leer su obra como una "edifición hojaldrada donde no hay hilos sueltos, sino materia poética unificada en torno a un eje central: la tragedia del ser humano en tanto finito y "rigurosamente histórico". No se equivoca Murena cuando al prologar su primer libro "Nuestros días mortales" (1958) lo emparenta con Leopardi. Como el vate italiano G, está obsesionado por el sentimiento de la pérdida y la conciencia de habitar el "mundo de la caída absoluta". Pero ese cuasi nihilismo y abominación de la realidad que son notas distintivas tanto en Leopardi como en G, deben ser leídos tal como lo hace Negri en un contexto dialéctico. La pintura negra y amarga que se hace del mundo se corresponde con el momento de la negatividad, pero éste lleva en su carozo el tiempo fulgurante de lo afirmativo, aquel que trae "la chispa de oro que alumbrará la danza de la nueva vida".

Este libro de inéditos se inicia con un enigmático poema "Ni ángel ni rebelde" que recuerda "El ciudadano desconocido" de Auden y funge como un autorretrato en negativo ya que G. "practicó la irreverencia/ padeció la pesadilla de vivir/destruyó su propia fisiología/ telefoneó al otro mundo/ arrojó bocanadas de sangre sobre el orden y el lenguaje". Bajo la máscara de "poeta standard" con que confundió a propios y extraños G. avanza aquí una definición de sí mismo más acorde con el personaje inconformista, irónico, desmitificador, tierno y apasionado que fue.

Este "individuo seco, tabacoso y argentino" que tuvo como maestro al "más grande poeta de occidente", Kafka, padeció como él angustias y terrores. Pero a diferencia del austriaco retrocedió ante el umbral de la total desesperanza y encontró que el arte era salvífico. En numerosas entrevistas manifiesta que la belleza es lo que da sentido a un mundo absurdo y lo reitera a lo largo de su obra y en uno de sus inéditos: "Magnificat." Ven a mi gloria del mundo/ y ocupe tu música en mi corazón

el sitio que Dios ha abandonado". La función sotereológica de la poesía, de la música, se evidencia en este otro poema: "Un acorde de Schumann nos da conocimiento de que hay resurrección y tejido organizado que regresa y otra vez rosas blancas y contemplación"

En las antípodas de "la suprema pasión de la indiferencia" (Aira) que cultivaron varios escritores e intelectuales de la época, en G. es destacable su conmoción ante el genocidio que aconteció en el país. El tema ya está presente en "Violín obligado" (1983) donde leemos: "La cabeza de alguien que está allí reclamado por el agua negra/ una cabeza de desaparecido". En los libros siguientes, en forma explícita o sesgada su poética da cuenta de la tragedia argentina y las fisuras que produjo en el cuerpo social.

En "Un arte callado" tres son los poemas que denuncian y estigmatizan esta temporada en el infierno: La razzia, La paz del torturador y La peste. Sin embargo las terribles marcas de la época no hicieron mella en su oficio de poeta. Como "pesimista jovial," así se autodefinía, continuó entregado a su "malsana ocupación": "Oscuro es todo esto/ pero a veces cantamos en la noche/ para robar la llama a un remoto paraíso".

Más allá de que su obra puede ser leída en algunos tramos como el estallido de una visión puramente fenomenológica cercana a la del "ojo de Leonardo que hizo un corte vertical y apolítico en la pulsante combustión", la escritura de G. conforma un corpus lírico que traza la parábola de una subjetividad: la suya. Por eso fue extraño que se haya querido encorsetarlo en la estética objetivista. . Años después de esta operación de situarlo en esta escuela, el poeta Prieto se autocritica y dice: "Entendimos que G, era sin más, un poeta objetivista y le reclamamos como una falta lo que en verdad era toda la otra mitad de su programa: : una subjetividad machacante , armada alrededor de un personaje llamado J.O.G: "También Freindemberg alude a esto en un reportaje:" A Giannuzzi durante años no hubo forma de leerlo porque no entraba en la poética de los 40, ni de los 50 ni de los 60. Hasta que empiezan a darle bola, pero al poco tiempo le cuelgan el cartel de objetivista que el nunca buscó"

Es posible que todo gran poeta, y Giannuzzi lo es, sea inclasificable y único en su especie como los ángeles en la teología tomista. Inclasificable como aquel que tanto amó "un moribundo muy especial, hermoso como un condenado, quizás con abundantes pruebas acerca de lo secreto", ese Kafka de quien dejó inconclusa la lectura de su biografía al morir(Kafka, de Reiner Stach). Compartió con él el estupor y la náusea ante el mal, el temor y el temblor ante lo que llamó "lo sagrado", un sentimiento de lo numinoso que lo llevó a titular su penúltimo libro: ¿ Hay alguien ahí?

Durante 60 años de ardiente y riguroso oficio G" persiguió como soñando una música que conjeturó eterna" y hoy una vez más su palabra calcinada nos sigue convocando a su recepción gozosa y sostenida.



Lo albergado
María Paula Alzugaray
Edición de la autora, Rosario, 2008

por César Bisso

¿Es el lenguaje un hecho poético? Esta pregunta surge después de haber leído *Lo albergado*, el primer libro de la poeta María Paula Alzugaray.

Un texto largamente consumado en el silencio, escalonado por el tiempo vertical de las emociones, las vivencias, los asombros. Un arduo trabajo con la palabra, concebido por fuera de cualquier tipo de preceptiva, despojado, familiarizado con la belleza, con los sentidos que exaltan lo sensible, lo palpable, lo gozante. Cada poema vibra desde una mirada que conlleva la duración de lo asible o la reiteración del deseo incesante, validando en cada imagen o concepto la plenitud de una escritura siempre alerta, en vigilia, dispuesta a trascender el límite de lo existencial. El libro vislumbra un pasaje laberíntico, que cabalga entre luces y sobre la fresca llanura corondina, orillando el río tutelar, remedando siestas misteriosas y templando el abanico de la memoria. La poeta celebra sueños de verano, a sabiendas que ellos culminan más allá del amor y el desamor, y que el pueblo todo huele a naranja. Que la vida viaja con el corazón hecho un abrazo hasta donde llegue la brisa. Y entre el desamparo y la incertidumbre crece en el texto una atmósfera íntima, alegórica, donde destellan los instantes fugaces de felicidad y los imperecederos del dolor. Y si la noche es el ojo del caballo, tal vez por ella cabalgue el poeta hasta su disolución. Hasta que todo se pierda y nada se olvide.

En verdad, Alzugaray explora una escritura que se arriesga a crear, a buscar por medio de diversas formas expresivas la esencia del ser, a batallar por el destierro de las privaciones, a desafiar la pedrería de las angustias colectivas para acceder a la única dicha que aspira alcanzar el poeta: tomar partido por el otro por medio de la poesía. Allí radican su mérito y su esfuerzo.

Como síntesis, vale la pena buscar a ese Otro (que es buscar la esencia de uno mismo) en el texto de cierre del libro: *atravesados / por el deseo bestial / de lo que falta // pasamos años / esperando momentos // hechizados en la carencia / como lugar de la creación // camino a ser humanos...*

Gracias al lenguaje —y al lugar insustituible que ocupa el lector— la verdad siempre cabe en el poema.

La fuerza de las horas
Ezequiel Ambrustolo
Alcion Ed., Córdoba, 2008

por Daniel Chirom

“Son los poetas quienes dan la medida del hombre. Son, aún sin saberlo, los intermediarios del ser” decía Raúl Gustavo Aguirre. Y de eso se trata *La fuerza de las horas*, el primer libro que publica Ezequiel Ambrustolo. Contiene una poesía

que nos revela, nos transparenta.

Entre la lírica y la ironía, su tono es personal dentro de su generación. Sin miedo a los límites, camina casi todas las corrientes poéticas sin por ello dejar de hacer sentir su presencia en cada verso. Ausencia, silencio, Buenos Aires, abismo, ironía y amor son palabras que se invocan en los poemas de *La fuerza de las horas*. El poeta embiste contra la realidad y trata de atraparla en sus versos. Por supuesto, fracasa, invoca en vano. Todo se reduce a "Aserto/ De luz/ En los silencios/ Que engendra/ La quietud".

Los versos son "Palabras que acompañan al carro del alba" porque la poesía es un relámpago, apenas un vislumbre. No está entre nosotros para dar certezas. "Levantarse esos arduos vitrales/ Que rivalicen, en claridad, con el sol", dice Ambrustolo. Esta poética es consciente de la eterna insatisfacción del hombre. Pero también de que solamente en la insatisfacción somos satisfactorios.

"Y aunque los estigmas de la materia/ Y de la realidad son directamente proporcionales/ A tu no estar, /Yo sigo con mi fe" reza Ezequiel. Y cuando lo escribió, podría haber estado pensando en algún amor. Pero nosotros, los lectores de poesía, somos quienes completamos la tarea del poema, quienes le damos destino a la flecha que lanzó el autor. Y estos poemas, que nos confiesan que "A cada rato me despojo" son una puerta entreabierta al infinito, una manera de acercarnos a la ausencia, al riesgo perpetuo de la fe.

"En/ La doctrina del árbol/ Reconocer/ La consumada dicha" dice Ezequiel en el poema que cierra el libro, un sentido homenaje a Vicente Barbieri. En estos versos vemos a un joven que apuesta por la poesía, por la vida. Y nos hace parte de su desafío.

La Forastera

Estela Figueroa

Ediciones Recovecos, Córdoba, 2007

Por Osvaldo Aguirre

En "A Manuel Inchauspe, en el hospicio", Estela Figueroa dice: "Las nuestras, mi amigo,/ son obras pequeñas./ Escritas en la intimidad/ y como con vergüenza./ Nada de tonos altos./ Nos parecemos a la ciudad donde vivimos". Esos versos definen tanto su poética como el lugar que ocupa en el mapa de la poesía argentina. Autora de *Máscaras sueltas* (1985) y *A capella* (1991), libros de circulación restringida y casi secreta, mantiene un ritmo de producción lento, completamente desentendido de las exigencias editoriales y de los circuitos de difusión del género. La mención de Inchauspe –cuya *Poesía Completa*, por otra parte, editó en 1994– es reveladora también de la experiencia que subyace aquí a la escritura, una confrontación directa y desgarrada ante las preguntas elementales de la existencia. Entre "Principios de febrero", el primer poema, y "Esta noche", el último, La Forastera propone una especie de recorrido autobiográfico. Las memorias y cartas de escritores han sido tema de algunos ensayos de la autora, publicados de modo esporádico en la prensa santafesina, y por momentos el libro parece tramar fragmentos de un diario íntimo. Pero más que un personaje los poemas componen

una voz, la de una mujer que reflexiona sobre su propia vida con términos y metáforas que son simples y que se imponen por su despojamiento y tono medido. El aire de novela familiar es más evidente con las continuidades establecidas en el marco de la propia obra: del cuarto de la niña esbozado en *Máscaras sueltas* se pasa a la despedida de la hija, que abandona la casa familiar; a los notables “Tres poemas a la muerte de su padre” de *A capella* les sigue ahora, en “Los huesos de mi padre”, una historia descarnada, literalmente y en todos los sentidos. “Hace más de veinte años que murió/ y no renovamos el derecho de sus huesos/ a permanecer en el nicho”, dice allí, pero esta situación no provoca ningún lamento, al contrario: “Ojalá un sepulturero los haya vendido/ y haya comido algo especial con su mujer y sus hijos/ o se haya tomado unos vinos/ en rueda de amigos”.

Los versos no sólo muestran un humor particular. También apuntan al modo en que se perciben los dramas domésticos que constituyen la materia de escritura. La afirmación de la soledad y las percepciones de la muerte son constantes en los poemas: una fotografía, un recuerdo, el simple silencio bastan para tomar conciencia de la corrupción inherente a las cosas y las personas. Y aunque hay un sentido del fracaso “que siempre me acompaña”, el relato que el libro articula, de modo fragmentario y disperso, habla de una mujer capaz de preservar detalles y presencias mínimas y vitales. “No me sostengas que no voy a caerme./ Sólo se caen las estrellas fugaces/ y yo –te dije- quiero permanecer”, dice Estela Figueroa. El acto de plantar un gajo de enredadera, la mirada que se desvía hacia una flor que resplandece en una casa abandonada, algodones con sangre y colillas que, en la sala de un hospital, “decían que la vida existe siempre/ donde quiera que se esté”, son los puntos de apoyo.

No hay nostalgia de la infancia: ese pasado es un círculo asfixiante del cual se trata de salir. Tampoco de las viejas pasiones, como muestra la mujer que, al hacer limpieza, rompe las cartas de amor que guardó sin darse cuenta y las saca con la basura. La forastera a que alude el título es ese mismo personaje, que vuelve atrás y, con una mezcla de angustia y de felicidad, se descubre extraña con respecto a lo que creía propio. Fuera de ese espacio, “hice de mi casa un lugar/ donde brindo tierna hospitalidad a las plantas y los/ animales”. Una sensación de alivio no exenta de sobresaltos, y que otorga luz propia, una luz de rara intensidad, a sus palabras.

