

La Pecera

LITERATURA, ARTE, MÚSICA Y SOCIEDAD

Año uno-Número 2- Primavera de 2001

Venta en Argentina \$5, en el resto del mundo U\$S 5



El pintor Mauro Valtorta

Traducciones:

Lorand Gaspar por M. Roffé

Montale por R. Herrera

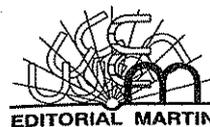
Craig Czury por E. Moore

Dossier Antonio Gamoneda

Alberto Girri por Santiago Sylvester

Con perdón de Newton

*Internet: La nueva idolatría
y mucho más*



EDITORIAL MARTÍN

La Pecera

año 1-Nº 2-primavera 2001
precio del ejemplar \$5

Sumario.

Léxico para un cataclismo.
Por Luisa Futoransky. p.3



Alberto Girri, el extranjero. Por Santiago Sylvester.
Antología poética de Girri.
p.4

Lo que a veces se escucha y no se ve: la pintura de Mauro Valtorta. Notas de un pintor. p.19

Yo soy mi cuerpo. Entrevista a Liliana Lukin por Javier Aduriz. p.28

Con el perdón de Newton.
Por Claudio Archubi. p.34

Paisajes de película. Por Pablo Francescutti. p.42

DOSSIER: *Antonio Gamoneda.* Artículos de Ildefonso Rodríguez y Osvaldo Picardo. Antología poética. p.51



TRADUCCIONES:

Lorand Gaspar. Craig Czury. Eugenio Montale.
p.80

Internet: La nueva idolatría. Por Héctor Freire. p.99

Roberto Arlt: Una historia de bandidos. Por Edgardo Berg. p.106

El poeta que encontró al dramaturgo. Por Rómulo Pianacci. p.108

Poemas inéditos de Marta M. Ferreyra. p.115

Estantería (Bibliográficas). p.120

El modernismo porteño de Julián García. Por Horacio J. Spinetto. p.130

Cuentos inéditos de Leonardo Huebe y Carlos Serra. 142

Staff

Editor: Ricardo Martín
Director: Osvaldo Picardo
Consejo Editorial: Esteban Moore (Bs.As.), Santiago Sylvester (Bs.As.), Javier Aduriz (Bs.As.), Analía Velez de Villa (Bs.As.), Héctor Freire (Bs.As.), Leonardo Martínez (Catamarca), Pablo Francescuti (Madrid), Mercedes Roffé (New York), Evelia Romano (Olimpia), Craig Czury (Pennsylvania), Heather Thomas (Pennsylvania), Horacio Verzi (Maldonado), Abel Robino (París), Marta Ferrari (Mar del Plata), Marcela Romano (Mar del Plata), Leopoldo Alas (Madrid), Daniel Fara (Bs.As.), Leopoldo Teuco Castilla (Salta), Saúl Ibargoyen (México).
Asistentes de Edición: Olga Ferrari, Fernando Scelzo, Nicolás Di Rago
Producción editorial y comercialización: Gonzalo Bartha.
Director de Arte: Eduardo Minardi
Comunicación e Imagen: María Eugenia Martín y Marina Walker.
Colaboraciones: Ildefonso Rodríguez, Ricardo Herrera, Susana Ramírez, Horacio Spinetto, Claudio D. Archubi, Marta Ferreyra, Griselda García, Edgardo Berg, Rómulo Pianacci, José Miccio.



Las ilustraciones de este número son de Eduardo Minardi y Mauro Valtorta

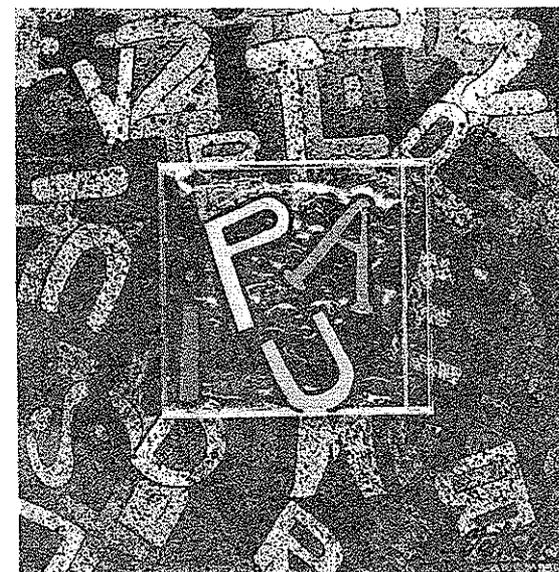
DISTRIBUYEN: Librería García Cambeiro, Cochabamba 244, Buenos Aires.
Email: cambeiro@latbook.com.ar - www.poesia.com, kiosko virtual - Librería Hernández, Av. Corrientes 1436 - Buenos Aires - Argentina
Tel.: 4-372-7845 y líneas rotativas - email: info@libreriahernandez.com

LA PECERA recibe toda su correspondencia y giros en Catamarca 3002, c.p. 7600 Mar del Plata, Bs.As. Argentina. Se aceptan canjes con otras publicaciones, cartas a los autores y al director, emails, colaboraciones, poemas, cuentos, informaciones, sin que ello signifique la aceptación de los mismos ni compromiso de publicación. E-mail con asunto La Pecera a picardo@mdp.edu.ar
ISSN en trámite
Editorial Martín, 2001
Queda expresamente prohibida la total o parcial reproducción por cualquier medio del contenido, sin autorización del Director o los Autores, según lo marca la ley.

LÉXICO PARA UN CATACLISMO

por Luisa Futoransky

El seísmo del 11 de setiembre con epicentros en Nueva York y Washington envió su onda de choque, sus señales roncacas y coléricas a todo el planeta y para tratar de explicarlo los dignatarios de todos los credos se parapetaron cada uno detrás de sus Sagradas Escrituras. No hubo indiferentes y como en las situaciones en las que se carece de



tiempo para inventar palabras adecuadas a sentimientos las más de las veces irracionales, se acudió al inventario de arquetipos existentes. Los más seguros y bien rodados por alcanzar a un máximo denominador común fueron los bíblicos.

Dios estuvo desde el principio, como en las dos primeras palabras del Génesis, a la orden del día y de primer protagonista.

Así, el presidente norteamericano George W. Bush se refirió de inmediato "al combate entablado entre las fuerzas del bien y del mal". Del otro lado del mundo, en el valle del Panshir se refirieron con iguales resonancias a la lucha contra el Gran Satán, dejando claramente entender que existen diabólicos engendros de éste pero en tamaño menor, a quienes ya les llegará

la hora. Tiempo al tiempo.

El último fragmento hallado de los Rollos del Mar muerto se refiere al combate final de los hijos de la luz contra los hijos de las sombras.

Lástima que falte el trozo del final para conocer el resultado y anticipárselo a quienes se toman respectivamente por unos y por otros y a veces cambian de signo, estandarte y montura a medio camino.

Casi inevitable fue luego la referencia al castigo, proporcional a nuestra arrogancia, por haber erigido, una vez más la/s torre/s de Babel.

Los islamistas afganos ruegan sin pausa para que Dios se complazga en continuar permitiéndoles ser "Su instrumento" y así como dicen que abatieron a la Unión Soviética, anegar para siempre a Norteamérica.

De un lado el Comendador de los creyentes parte en guerra y del otro su contraparte inicia una cruzada contra él apoyado en su escudo (antimisiles).

Los editorialistas hablaron del Armagedón y, por supuesto de los inevitables cuatro jinetes del Apocalipsis. Sin olvidar el Ángel exterminador.

Para dirimir la justa se acude al gran consejo de ulemas, al Consejo de seguridad de la ONU, al juego de las sillas musicales. Los responsables se reúnen en cónclave y concilio.

Los líderes del mundo juegan a las visitas con frenesí mientras hablan de crímenes mutuos, de ofensas irreparables, de la ley del talión, que conduce a otro gran título del Pentateuco, el Exodo.

La semana fue pródiga en interpretaciones de los versículos bíblico, el Viejo y el Nuevo Testamento, los suras del Corán. También estuvieron en danza las infaltables profecías de Nostradamus, que todo lo prevén después que los cataclismos ocurren.

Todas las confesiones oficiaron, se cantaron himnos religiosos y patrióticos a más no poder y se dieron consignas a los feligreses para que practiquen las virtudes teologales y cardinales. Se vendieron, se agitaron, se quemaron banderas a granel.

Los hombres representativos del poder asisten a oficios compungidos por las víctimas al mismo tiempo que prometen que la hora de la venganza está cercana. Y será terrible.

Mientras, en América Latina empezó a propagarse por internet un chiste que en su inevitable relación con el inconsciente, relata con pormenores porqué un atentado como el de Estados Unidos no hubiera sido posible en ninguna de nuestras capitales.

Tantos hubieran sido los sinsabores (robo de equipajes, huelga del subte, piquetes y atracos en la calle y dentro de los taxis) que los hipotéticos terroristas hubieran encontrado en el camino que se habrían dado por vencidos que se habrían dado por vencidos y se habrían ido de nuestros "paraísos" a buscar suerte en otras tierras "menos afortunadas".

Por último la operación de represalia que se inicia se llama "Justicia infinita", como si una justicia pura y simple no bastara.

Pd.: El léxico del operativo se hizo apenas algo más modesto, hasta nuevo aviso es "libertad duradera".

ALBERTO GIRRI, EL EXTRANJERO



➤ Santiago Sylvester

Los poemas de Girri plantean (siguen planteando) problemas de lectura. Tal vez habría que decir que ningún otro poeta, en la poesía argentina, produce reacciones tan encontradas en los lectores: desde la adhesión incondicional hasta el rechazo más obstinado, pasando por las zonas intermedias (en alguna de las cuales tal vez esté yo) de los que no elegirían su poesía para esos momentos especiales en los que se necesita leer poesía, y sin embargo están convencidos de que la suya es una de las poesías más importantes del país. Y habría que agregar que, en cualquiera de estos casos, estoy hablando de lectores que tienen muchas horas de lectura especializada, porque ésta es la primera dificultad de la poesía de Girri: está destinada, necesariamente, a quienes están en condiciones de reconocer méritos o, lo contrario, de argumentar objeciones.

Estamos, pues, ante una poesía sobre la que no cabe la opinión reducida del «me gusta» o «no me gusta»; y por eso mismo merece una atención exploratoria que averigüe alguna de las razones de su llegada contradictoria.

Ya he señalado su primera dificultad; la segunda está dada por su ubicación en la época. Girri pertenece a una generación en la que predominaba de distinto modo la poesía lírico-celebratoria: unas veces, heredera del surrealismo (Enrique Molina); otras, de las brumas proféticas y convocantes de un Lubicz Milosz o de un Rilke (Olga Orozco), de la desmesura nerudiana (los grupos que pertenecieron a la literatura de la tierra, como *La Carpa*), o de la variada expresión de vanguardia, cosmopolita y urbana (los reunidos alrededor de algunas revistas porteñas, como «Poesía Buenos Aires»). Si esto es comprobable con la lectura directa de los poemas, tal vez también convenga referirse rápidamente a las intenciones de sus autores.

En un editorial que suscribió Enrique Molina en la revista *A partir de O*, en 1952, se decía: «La exasperación con cabeza de rata, la negación sistemática, la indignación de portería que en ciertos ambientes 'intelectuales' provoca la sola presencia de la poesía, nos resulta halagadora (...) Entre nosotros la poesía se debate entre dos extremos desdichados: el poeta exquisito, 'la gran dignidad de la expresión', el 'mundo interior' del aburrimiento y 'se me pudre el aire', o la vulgaridad versificada hasta sus últimas consecuencias, pedestres, folklóricas, etc.(...) Sólo el automatismo puede liberar plenamente, en los planos más profundos de la personalidad, su contenido poético...» Dejando de lado el hecho de que Molina nunca usó,

estrictamente, el método de creación automática sino, en todo caso, el de la imaginación poderosa pero controlada (es decir, casi lo contrario), queda en pie la intención declarada de apelar a las zonas desconocidas: lo onírico, el delirio lúcido, lo irracional, la extrema exposición del yo omnipresente, etc.; vale decir, una versión fuertemente lírica que justificaría la afirmación de que el surrealismo es el ala romántica de la poesía moderna. Por la misma época, y en el extremo norte del país, el grupo *La Carpa* enunciaba su primer manifiesto, redactado por Raúl Galán. Allí se decía: «Creemos que la Poesía tiene tres dimensiones: belleza, afirmación y vaticinio(...) Creemos que la Poesía es flor de la tierra, en ella se nutre y se presenta como una armoniosa resonancia de las vibraciones telúricas. Creemos que el poeta es la expresión más cabal del hombre, del hombre hijo de la tierra, aunque se yerga como el árbol en aspiración de altura». Tenía, pues, la intención programática de celebrar al hombre en el paisaje: una expresión marcadamente latinoamericana e igualmente lírica de la poesía. En ese contexto, que es un resumen de lo que era el viento de la época no sólo en Argentina sino en Latinoamérica, Girri hace saber desde el comienzo que él no es un poeta lírico, y que no encuentra razones para celebrar. En un momento de lujo idiomático, de alarde vitalista, a veces gestual, y de romanticismo expansivo, crece esta planta seca, sola, austera en su expresión; una poesía que quiere ser más mental que emocional, que tiene la pretensión de ser más lúcida que sensible.

En 1946 publicó su primer libro, *Playa sola*, y desde entonces no hizo otra cosas que dirigirse en una misma dirección que le permitió configurar una voz distinta dentro de su generación. Poesía de pensamiento (si no fuera que toda poesía lo es) o poesía de reflexión, han sido los rótulos para una búsqueda que excluye casi totalmente lo sentimental: sobre todo, los sentimientos explícitos. Pareciera que la investigación de Girri (y me parece atinado hablar de investigación en relación a su trabajo) no tiene por objeto eso que conocemos como realidad, ni tampoco lo que conocemos como irrealidad, sino en todo caso la propia herramienta que le tocó usar, como si analizara los pliegues, las tensiones, las posibilidades que tiene la palabra: sus resonancias secretas. Y digo secretas porque Girri no quiere darle sonoridad sino más bien ofrecerla despojada, casi áspera. Pareciera que está más atento a la etimología que a su uso diario; o, al revés: que, para darle su uso cotidiano, necesita abreviar en la carga que pueda tener, en las adherencias culturales, en el material de arrastre que las palabras juntan al pasar por la cultura y el tiempo (dos cosas que en este caso son más o menos son lo mismo).

Se ha hablado de la influencia que tuvo en su propia poesía el oficio de

traductor, sobre todo el aplicado a la poesía de habla inglesa. Se ha hablado y también se lo ha criticado con el argumento (más un golpe bajo que un argumento) de que la suya parece «poesía traducida». Es cierto que en su obra hay bastante de elocución aparentemente extranjera, con un tipo de extranjería que, en el supuesto de que lo sea, refleja el distanciamiento y cierta imperturbabilidad propios de una poesía que hasta entonces no era nuestra. Pero es necesario agregar que ese trabajo forma parte de su búsqueda y de sus hallazgos, porque su manera algo trabada y trabajosa de hacer avanzar el verso le dio la particularidad que lo caracteriza. Y aquí estoy mencionando una nueva dificultad de su lectura.

En algún momento, da la impresión de que Girri escribe en contra de la fluencia de la lengua (y, desde luego, en contra de las intenciones poéticas vigentes), que ha resuelto no respetar su prosodia ni su sonoridad, que lo que quiere es ir contra el pelo de lo que se entendía por verso, y es entonces cuando más deliberada aparece su tarea. Porque pareciera que Girri, como quien cumple un programa, escribe en contra de la naturalidad del idioma castellano; sólo que esta impresión indica, en realidad, que Girri lo usa de un modo distinto a lo que era habitual. En este punto conviene recordar la propuesta de Huidobro en el prefacio a su *Altazor*: «Se debe escribir en una lengua que no sea materna», para agregar de inmediato que, si alguien la cumplió, ese fue Girri. Porque la propuesta de Huidobro no era, lógicamente, la simpleza de que un poeta de habla castellana escriba en francés, o viceversa: eso hubiera sido ganas de fastidiar; sino que use su lengua como si no le perteneciera del todo, como si sintiera alguna incomodidad que debe trasladarse al lector.

Lo que hace Girri es aplicar recursos de otra lengua a la lengua propia y esto produce una consecuencia: no la transforma en ajena, sino que pone en evidencia posibilidades que no estaban a la vista; que es como decir: muestra un nuevo modo de usarla. Alguna ayuda recibió (como casi todos) de Borges; pero sobre todo utilizó como referencia a algunos poetas ingleses (John Donne, Eliot) y norteamericanos (Wallace Stevens) para escribir en su idioma y para obligar a las palabras, casi violentando la gramática y los propósitos de la lengua, a decir algo distinto, a renovar su expresividad y a incorporar al ámbito del idioma nuevos objetos lingüísticos. Es a partir de estos efectos inarmónicos que consigue algo muy difícil: eso que se suele conocer como «voz propia», un estilo que, para decirlo gráficamente, ocupa un casillero distinguible, imposible de no reconocer, en el tablero general de la poesía de lengua castellana.

Precisamente Wallace Stevens afirma en uno de sus *Adagia*: «la poesía es el tema del poema», y ésta pareciera ser la poética que Girri desarrolla y

analiza a lo largo de su obra. Con ella armó una poesía solitaria y reconocible; y tiene interés hablar de estilo, destacar la voz propia, porque es frecuente encontrar poetas insoslayables, de indudable importancia, cuya voz, no sólo les pertenece a ellos, sino que también pertenece a su grupo; o, al revés, la voz personal está impregnada de las características del conjunto. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el surrealismo y sus derivados: allí los poetas (unos mejores que otros, como en todo grupo) tienen un denominador común, puntos de contacto evidentes, tics que son grupales, y hasta una metodología de creación que los emparenta. Otro tanto suele ocurrir con la herencia de Neruda o Vallejo en la poesía latinoamericana. La poesía de Girri aparece más sola, más difícil; y no se trata de que guste más o menos que otras (el gusto es problema aparte); lo que estoy señalando es su conformación más individual, menos grupal, y por lo tanto con menos referentes entre los poetas que lo acompañaron en su época.

Volvamos al comienzo, a las reacciones a veces dogmáticas que esta poesía produce. No se puede negar que, en parte, estas provienen de las dificultades que ofrece; y en parte, lógicamente, de la sensibilidad de cada lector. Pero es una poesía que, una vez pasado el eventual debate, continúa en pie. Entonces uno recuerda aquella observación de Northrop Frye que, aunque no estaba referida a la poesía, sirve para el caso: «El filósofo irrefutable no es aquel al que no se puede refutar, sino el que sigue estando ahí después de haber sido refutado».



ANTOLOGÍA POÉTICA DE A.GIRRI

SOY LO QUE HAGO

Soy lo que hago,
lo que hago me cambia
y adviene entonces
un reverbero, una descarga,
desde alguien presente en mí,
alerta y llamado
del mismo hombre que soy,
de la misma gravitación
que hacia lo bajo tira.

No reniega,
no frena el alma ese caudal,
y aspirándolo
fija un instante mi contorno.
(1956)

EPÍSTOLA A HIERONYMUS BOSCH

Qué bien supiste
cuanto nosotros, hijos de ira,
no comprendimos,
el principio del mal
deformador de nuestra materia,
mal inmaterial que examinaste
como quien apila cuerpos
y con frías incisiones
extrae de sus cabezas la locura,
y de sus organismos
la confusión de los tres reinos:
árboles con rostros,
piedras que también son plantas,
metales animados, venenosos,
el insecto cabalgando al pájaro,

el pájaro afilando su cuchillo;
pues de eso hablaste y gritaste,
y bajo formas de visión
establecías que juntos propiamente
componemos un solo cuerpo,
privados del gran beneficio,
sustraídos al amor de la semilla
que cayó en el suelo y murió
para no perderse, perdernos.
Mas siempre el hombre,
yo, cualquiera, tú mismo,
el hombre y su desnudez
correteando atontado
por jardines de delicias
y planicies infernales
y detrás y arriba
del carro de heno del mundo
en el que cada cual arrebató lo que puede;
su desnudez, no el sexo,
añorando la totalidad de la desnudez,
la primitiva unidad hermafrodita,
el completo ser adán-eva.
Vagabundo de lo extraño,
mano que aspiró a ser conciencia,
que la oración de tu oficio
haya subido derecha,
como un perfume.
(1956)

RETRATO DE UN ACTOR

Como precaria concesión
Dios te otorga su poder,
y tu rostro versátil
que según antiguas normas
por azar y por accidente
debe excitar pasiones,
absorber tinieblas
y dar luz y vida activa

a nuestro caos secreto,
nada retendrá consigo
dialogando con un libro que no lee,
con una calavera, escuchando
las brujas que anticipan el final;
qué podría llevarse esa máscara
si todo lo que anima es presente
y queda en nosotros, nos implica,
y habrá de serlo, presente ya
en la mímica de tus viejos hermanos.

Es un destino, lo conoces,
y no cuentas los días
ni ves los resultados;
lo conocerás mejor
cuando tu grandeza inconsistente
sea una certidumbre fúnebre,
y estirando las piernas, parándonos,
te pidamos tu imagen, la concreta,
pidiendo que versos y gestos
te estrangulen: quien es mucho en uno
ha de ser también el cadáver de esos muchos.

Solamente quedará el viento,
la limpieza del viento arrastrando
veladas de incestos y venganzas,
y un espantapájaros
—ojos vidriosos, lengua dorada—
que se aterra, loco, a su palo.
(1957)

DEBAJO DEL CIELO

está el fuego,
lo circunscribe, casi lo lame,
está muy cerca y sin embargo
el cielo nunca sufre el fuego.

El fuego son imágenes,

pequeños demonios negros
vistos en Jerusalén, en Babel,
en el respaldo de los tronos,
en la extensión de los cetros,
en la nuca de los arrodillados,
en las epístolas áureas del docto,
en el que tiende a lo perfecto,
en el que se ofrece como mucho,
en los que crían para nada,
en el que adquiere y pone precio,
en los que se sientan a la mesa,
en los que se niegan a servir,
en los que escriben de este fuego
escribiendo de consuelos y castigos.

Debajo del cielo está el fuego;
somos la madera, la sequedad,
el soplo que mantiene el fuego.
(1957)

POEMA

Ustedes, todos
han visto alguna vez
cómo, súbitamente,
un niño cae por tierra,
abierto y rota
la unidad con el árbol,
y se vuelve barro:
la materia prima de su nobleza
degradándolo;

así,
la comprensión,
fascinante alegría
en el vasto dominio de lo amargo,
fascinante
en las tentativas de comunidad,
era en nosotros

el arma por excelencia,
una cualidad
que aplicada a lo civilizado
nos enseñaría bellas actitudes,
nos ayudaría
a eliminar la pugna
de la flor carnífera y la mosca,
y el desorden a que nos mueve,
pero en un segundo, sin pestañear,
sin el aviso de una lágrima,
cae también ella,
extraña ya
a los lazos que pudieron ser casi de amor.

Esta comparación, alegoría,
pretende que el barro
ha de tener la última palabra
en los refugios que intentamos
a partir de la inocencia perdida,
como una réplica
a lo torvamente finito que nos rodea,
contra la paradoja que afirma
que ninguna decadencia es regresión,
que toda caída es una regeneración.
(1960)

CUANDO LA IDEA DEL YO SE ALEJA

de lo que va adelante
y de lo que sigue atrás,
de lo que dura y de lo que cae,
me deshago,
abandonado quedo
del fuerte soplo,
del suave viento,
y quieto, las espaldas
apoyo en el suelo,
vueltas las manos hacia arriba,
corazón

abjurando de armas, faltas,
de oraciones donde borrar las faltas,
blando organismo, entidad
que ignora cómo decir: "Yo soy",
y en la que enfermedad y muerte,
vejez y nacimiento,
ya no encontrarán lugar,
como no lo encontraría el tigre
para meter su garra,
el rinoceronte el cuerno,
la espada su filo.

Antes hacía, ahora comprendo.
(1964)

A LA POESÍA ENTENDIDA COMO UNA MA- NERA DE ORGANIZAR LA REALIDAD, NO DE REPRESENTARLA

Lo que en ella place
place a la índole de las cosas,
inicialmente sin ir dirigidas a nadie,
y en esencia visiones,
y la reflexión
determinando que impulsos, ideas oscuras,
cobren análogo peso, homologadas
en sentencias que otras
sentencias transforman,
apremiadas
por lo que la poesía exige,
lo que el poema
ha de ofrecer a la vista,
afectar a los sentidos,
lo que tendrá
de móvil ofrenda
en un mundo estático,
y lo que el paisaje, los millones
de universales gestos piden,
ser formulados

en tejidos de perenne duración, claros
de diseño, voces modificando
hábitos de conceptos y categorías,
y atendiendo

a que más allá de la verdad
está el estilo,
perfeccionador de la verdad
porque en sí lleva
la prueba de su existencia.

Escríbela,

extrae de ese orden

tus objetos reales,
mayor miseria
que morir o la nada
es lo irreal, lo real sin objetos.
(1966)

DURANTE LA MAREA BAJA

Mejor que el antílope
de cuernos rectos, supremos
y gentiles en el combate,
y el crótalo
accionando con el mortífero
rayo de los ojos,
sabe el cangrejo
que en el acto del amor
la gratificación es precedida
por la dificultad.

Conoce,

mejor que la polilla
experta en vuelos evasivos,
y la araña
que arma trampas, enlaza víctimas,
y las abejas
condenadas a una suerte
de danza invariable,

que la urgencia del que elige
supera a la del elegido.

Mejor que ninguno
procura imponer
los méritos que lo hacen deseable,
y furiosamente lustra su blanca pinza
alzándola para atraer a la hembra, la dama
que se pasea entre las rocas,
su condesa de Castiglione,
cisne del mar, mañoso y cruel,
algo devorador y algo inasible
sobre quien el cangrejo porfia
y queda exhausto.
(1968)

ELEGIA EN VIDA

Intenta dibujar un león
y logra un perro,

cuando siente hambre cree
calmarla dibujando pasteles,

si dibuja una serpiente
le agrega patas,

al concentrarse
en un grano de mostaza, cabeza
de alfiler que crece en arbusto,
dibuja una higuera, lo estéril,
leño seco destinado al fuego.

De preguntársele por qué,
hallaría que son confesiones, desajustes
documentando sus fallas,

un orden visual

para simbolizarlas,

primero la imagen
de su débil fuerza en las ambiciones,
luego la de su vocación por lo ilusorio,
luego la de su placer de deformar,
y en conjunto la imagen
de su extravío, incapacidad
de ofrecer frutos legítimos,
tal un árbol que no los da
así haya estado siempre junto al agua.
(1983)



LO QUE A VECES SE ESCUCHA Y NO SE VE.

Los cuadros de Mauro Valtorta.

John Berger escribe que “uno se siente tentado a decir que los cuadros preservan un momento. Pero si lo pensamos más detenidamente, nos damos cuenta de que no es así. Porque el momento de un cuadro, a diferencia del momento fotografiado, nunca ha existido como tal”. Bien podríamos decir lo mismo ante un cuadro del italiano Mauro Valtorta. El instante no se perpetúa ni se congela porque no existe como temporalidad o como momento. Su naturaleza en fuga lo acerca a la música. Música de lo que no se ve y a veces se escucha.

Tal vez sea esta la razón para cuadros en que la caja vacía de un CD se incrusta en la obra, como una referencia auditiva y como alegato a lo que se desecha y obtiene otro valor: el de una elección al revés.

Aunque menos evidente, a esa música responden los trazos que vemos estrellarse en reverberaciones acuáticas o rupestres. Tanto el agua con sus habitan-

tes como la pared prehistórica hablan de interioridades sonoras, de eco y de resonancia. La disposición en el espacio de los peces adquiere como los dibujos en la pared, una sintaxis salpicada en que está implícito el repiqueteo de la gota y del pincel puntilloso.

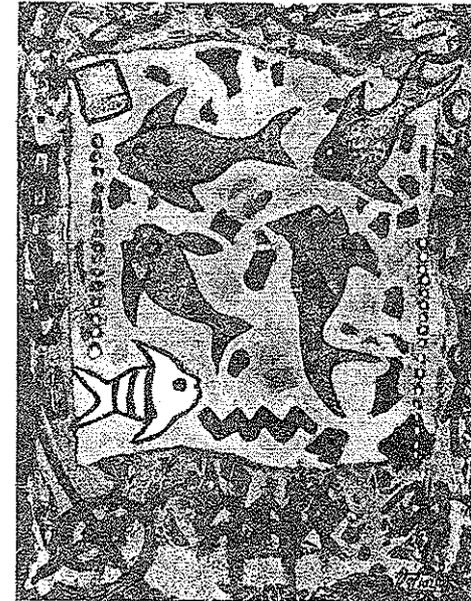
Otros cuadros han abocetado el movimiento de muñecos con cabezas cuadradas que refieren al CD, y cuerpos contorsionados que registran las vibraciones de un baile secreto. Son cuadros que abren un espacio doble: el exterior clownesco que se refleja en un interior complejo e inapresable.

Otras veces, las ilusiones ópticas, a las que recurre con laminaciones y transparencias sorprendentes por los materiales usados, vuelven a plantear el problema entre lo estático y lo dinámico de un arte nacido en las cuevas y, ahora, reposando en su mesa de trabajo, bajo la luz artificial y las fosforescencias.

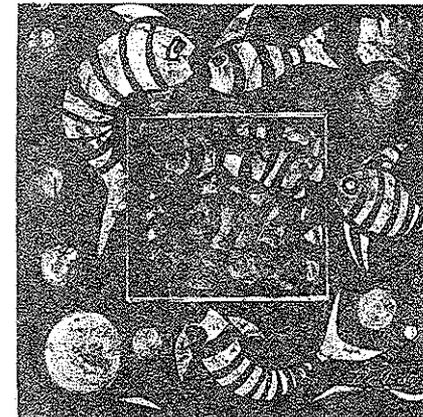
El silencio tan aparente como la quietud de lo pintado en el cuadro se transforma poco a poco en música no convencional, hecha de ruidos, burbujas, agua, ladridos, cristales, voces, trotes de caballos, el silbido de una flecha y sobre todo movimiento y color.

La pintura de Mauro Valtorta es una experiencia sonora que nos devuelve al simbolismo poético. No porque sean símbolos los elementos representados sino por el efecto integral que redescubre el objeto mirado ante el asombro de un observador. Sus capas de color puro y la exploración de técnicas mixtas son inquietudes inevitables de una búsqueda. La búsqueda de lo que no se ve y a veces se escucha.

➤ Osvaldo Picardo



sin títulos



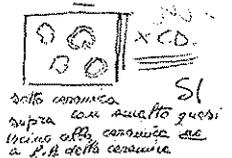
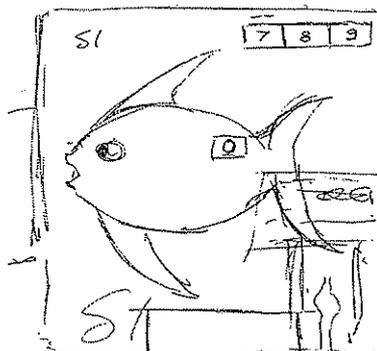
NOTAS PERSONALES DE UN PINTOR.

Mauro Valtorta.

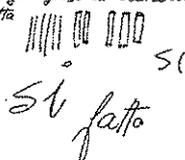
Nací en Pinerolo, provincia de Torino, el 12 de julio de 1960. En realidad, viví por 12 años en un pueblo de 3000 habitantes a tres km., Riva de Pinerolo. Mis padres, ahí, tenían restaurante.

Mi primera exposición en forma colectiva la realicé en Pinerolo en 1981 en la galería de arte Losano. La primera exposición personal fue en 1983 en la ciudad de Forlì en «Abecedario», hoy en día, tengo 75 muestras desarrolladas aquí y en Italia, con algo como 1600 obras.

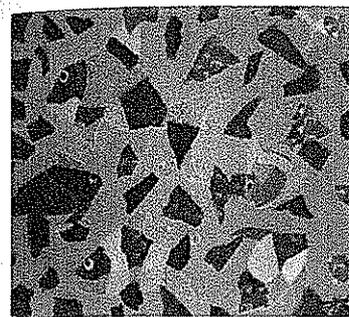
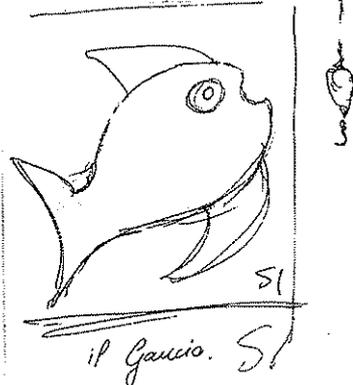
No pude seguir estudios superiores y



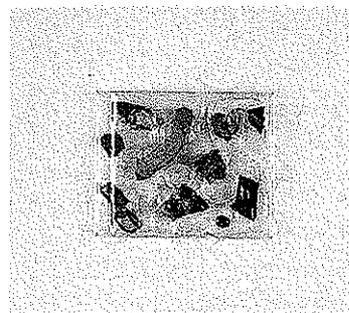
perché le sbarrette si muovono d'acqua e si giustò al centro sotto la sbarretta



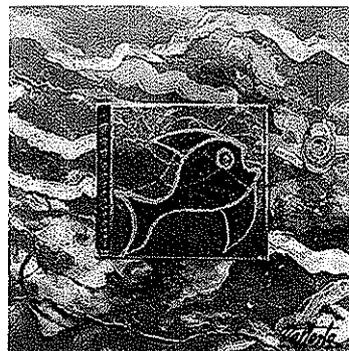
el anzuelo



Rapsodia azul



sin título



el anzuelo

a los 28 viajé a Ibiza donde me quedé 2 años...

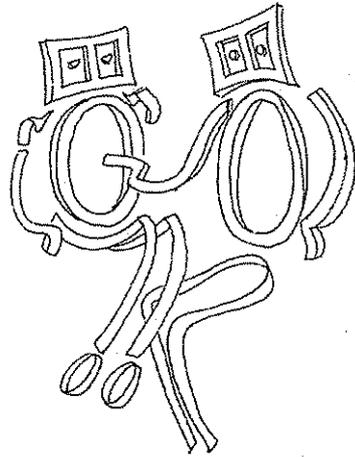
Mi camino a través de la pintura empezó cuando mi padre a la edad de siete años me regaló mi primera caja de colores al óleo. Vengo de una familia «embadurnada de color»: mi abuelo Cosmino pintaba los techo de las iglesias. En aquel entonces, los pintores de pared eran verdaderos artistas. Mi papá siguió esta senda decorando departamentos. Pienso que es una cuestión genética, la de tener el color en la sangre...

Los colores lo tengo incorporados dentro de mí, sin que nadie nunca me haya explicado cómo se hacía. El don. Sí, pero hay que cultivarlo.

Fui afortunado que en mi ciudad natal, Pinerolo, estuvieran los dos maes-

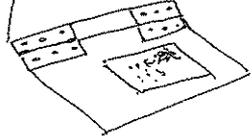
tros que me ayudaron a desarrollar el oficio: Lorenzo Prato y Mario Borgna.

El primero con el que compartí muchas horas lindas de mi vida, fue Lorenzo Prato, un gran pintor naif. Prefiero recordarlo como un gran hombre que me dio más clases de vida que de pintura. En su atelier aprendí lo que es «armar un cuadro». A veces se piensa que la pintura naif es un juego de chicos. Bueno, no es así, sino aprender a tener una gran paciencia y a ser muy detallista con esa inocencia que se exige más que se busca ...



Per lo poesia di Juany si
posso incidere direttamente
nell'acrilico e il quale si
possono anche accendere.

per il libro di Boic con
fibrafacil o acrilico misto con
le viti ad i baffoni.

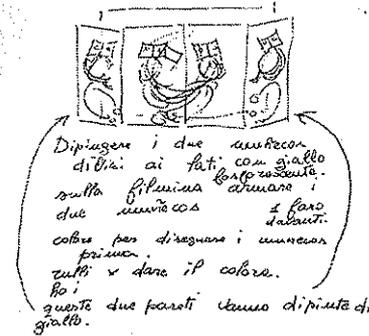


Lorenzo me dijo más de una vez :
«aprenderás también a ser exigente
con vos mismo».

Mientras que Prato me enseñó a caminar, Mario Borgna, de claro estilo surrealista, me guió a los trucos y a la frescura de la obra. Él pinta un muñeco clown que hace «vivir» las situaciones del ser humano. Emulándolo y homenajeándolo, creé mi muñeco aquí en Argentina, ocho años atrás. El personaje se reitera en una serie de mi obra, y recupera una experiencia

vó de lo material a lo inmaterial; sigo buscando los colores del más allá, intentando representar lo que a veces se escucha y no se ve, todo lo que está alrededor de nosotros y sólo podemos percibirlo...

Las etapas de un pintor comienzan

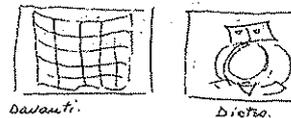


o percepción de la misma que intenta contemplar las relaciones humanas e interiores.

Mi pintura es una rara mezcla entre lo figurativo y lo cósmico, entre lo que se puede ver y lo que se puede percibir de lo que no vemos. Seguramente lo que cambió mucho mi pintura fue la experiencia *pre-mortis* que tuve a los 25 años. Me ele-

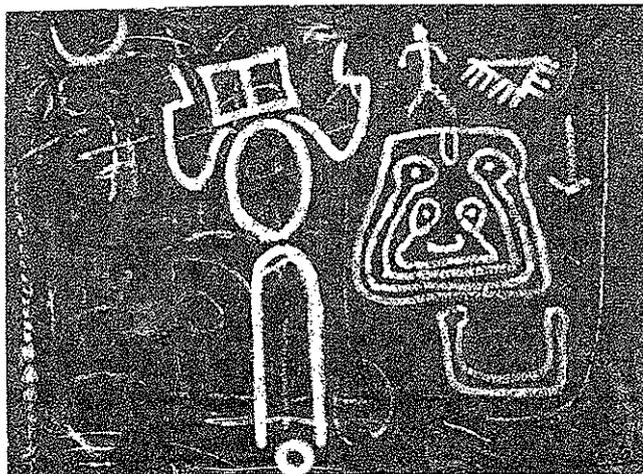


Per Poemas de Triana
per una vetrina di questi
che sono una rocca Pietra
affascinante.
sarebbe interessante registrare un co
Risi e chi non ha tempo di sedersi
a leggere o per chi non è vero bene
"El amigo invisible" libro de
saciedad.
Provare a dare il vero liquido confort e
spirare con questi...
ATRAS DE LA CORTINA



por distintas razones. Las más se concentran en momentos experimentados con gran fuerza e intensidad.

La etapa de los peces fue fuertemente inspirada por los paisajes marinos vividos en el período de Ibiza, el entorno y los colores verde-azulado del

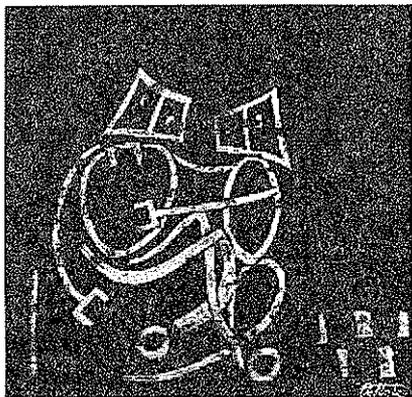


la caverna

agua y los peces que daban vuelta alrededor de mis pies a la 5 de la mañana, cuando juntaba caracoles en la playa de Figueretas.

El muñeco nació aquí en Argentina, encontrándome con gente cálida y «llena adentro».

Mi muñeco, por el contrario, representa al hombre vacío, típico de una civilización que cambió el sentimiento de «ser» por el de «tener». Representa mi cultura europea, dejando de lado los principios humanos.



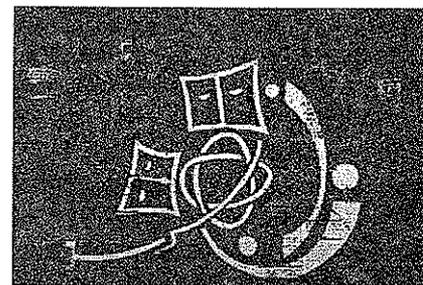
el arlequín



el perro

El CD como testigo de mi propio tiempo...Una cosa importante que aprendí de Mario Borgna fue que tenés que vivir tu propio tiempo, saber dónde uno está ubicado. El contenedor casi como un cuerpo, encierra su alma haciéndola, y es parte de lo que está alrededor de la caja misma. Es un tema que voy desarrollando desde hace dos años...

Me preguntás cual es la relación entre un cuadro y la comida: también un cuadro es como un plato que te tiene que atraer por su colores y darte ganas de «comerlo». Como un plato, donde se puede decir «el color está servido». Sugerirte sensaciones y hasta olores. Si un cuadro no crea sensaciones, pienso que no lograste nada: ¡Igual que una buena comida en un plato roto, sobre una mesa con el mantel sucio!



sexo al día

YO SOY MI CUERPO

Entrevista a Liliana Lukin

 Javier Aduriz

Liliana Lukin nació en Banfield, provincia de Buenos Aires. Es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos. Publicó Abracadabra (Plus Ultra, 1978), Malasartes (Galerna, 1981), Descomposición (De la Flor, 1986), Cortar por lo sano (Ediciones Culturales Argentinas, 1987), Carne de tesoro (Sudamericana 1990), Cartas (De la Flor, 1992), Construcción comparativa (plaqueta, Ediciones Delanada, 1998) y Las preguntas (De la Flor, 1998).

Autorretrato

La escritura en mí marca las pasiones: hobbies y preferencias de coleccionista. Toda la cuestión de papeles, plumas caligráficas, libros de fotografías antiguas, colecciones de fotos que voy armando con herencias familiares y búsquedas de feria... También, la pasión por las muñecas. Supongo que tiene que ver, en algún punto, con un hilo que lleva a la infancia,... a la pluma cucharita. Se me ocurre ahora que ella me marcó... Y armo mis propios papeles de carta con figuras, viñetas. Guardo las figuritas de brillantes para mis hijos, piedritas de colores, como los indios... Y libros, libros. Distintas ediciones, inhallables. Muero por conseguir libros que no hay aquí y no hay allá; que por ahí encuentro en una solapa, en un catálogo, en una edición española y rastreo, y me los hago mandar... Una pasión con algo de obsesividad, que definitivamente tiene que ver con la Biblioteca, con el concepto mismo de Biblioteca como ordenador, como lugar de acumulación, un reservorio de la memoria adonde acudir a la búsqueda de aquella frase o aquella imagen. Lo que tiene que estar siempre en algún lugar a la mano y no en la computadora, sino en algún estante, o en alguna caja, o algún cajón, o en alguna estantería visible y adornada o como adorno. Supongo que eso... Y la danza. La danza así, como se en-

tienda... Yo bailo, no soy bailarina.
Generación del 70, lo que supe para siempre

No me gusta pensar el tema de las generaciones dado que es una polémica ya tan discutida y tan leída, por el riesgo de repetir conceptos. Algo que además no trabajé desde un punto de vista teórico y son intuiciones. Así que no quisiera opinar sobre la existencia o no de generaciones. Me reconozco habiendo aprendido, en esa época, todo lo que supe para siempre. Me reconozco marcada por la lectura emocionada de Vallejo, corolario de la lectura de todos los poetas revolucionarios latinoamericanos y "comprometidos", aunque él fue el único que me conmovió cuando ya había dejado de conmoverme la poesía "social". Del mismo modo, después pasé a Gelman y lo empecé a compartir con Vallejo y superpuse a Alejandra Pizarnik. Sería como la trilogía. Me reconozco ahí, haciendo mi escritura – la primera "cosa" que me animé a publicar – con retazos de todo eso. También en algo que solía llamar mi diálogo con la Historia, con mayúscula, donde tenía claro que trataba de reescribir y de encontrar una forma diferente para esas cuestiones de las que estábamos todos tan impregnados y que yo, particularmente, sentía como un destino.

La pregunta era cómo hacerlo después de haber leído a Vallejo y a Gelman. Todavía no había leído, por supuesto, a Paul Celan. Todavía no había leído a Edmond Jabès. Todavía no había leído la filosofía que me marcó en los 80/90, digamos.

Para diferenciarlos de alguna manera, para mí los 80 son Saer. Es decir, paso de la deuda con la poesía a la deuda con la narrativa... Saer, Barthes y un principio de Foucault. Y el aprendizaje de cómo pensar leyendo psicoanálisis, leyendo la poesía y la narrativa desde un concepto lacaniano, freudiano pasados por la filosofía. Los 90, en cambio, para mí son Benjamin, Karl Krauss y ahí sí, Paul Celan, René Char, Marina Tsvietáieva, Rilke curiosamente... No porque no lo hubiera leído antes ("Los cuadernos de Malte Laurids Brigge"), sino porque me empieza a interesar la relación con Marina Tsvietáieva; el tema de las cartas de amor. Es una de las cuestiones que decide mi vida de coleccionista de libros. Y eso después de haber escrito los poemas de Cartas, por ejemplo, que se publica en el 92. Y finalmente, la literatura epistolar y la lectura de John Berger, Klossowski y todo Thomas Bernhard: un festín.

Hacia otro lado

Yo no siento que tenga una formación académica. Justamente me ocupé de

una manera más o menos consciente de no encajar. Mi vida entera ha sido de alguna manera un recorrido que no encaja en los moldes. Lo digo más allá de calificaciones, en el sentido de que no importa si esto es bueno o es malo para la vida... para la escritura es lo que es. Cuando terminé la carrera de Letras, donde tuve la suerte de agarrar el período del 73, sólo esa época me dio ya los elementos teóricos para una ruptura con la escritura que venía haciendo antes y con el interés de lecturas que tenía hasta ese momento. Que eran, no más clásicas, en el sentido de las literaturas clásicas, sino más clásicas en el sentido de las lecturas de una época nuestra: lo que se leía en la facultad y lo que se leía por las relaciones personales. En el 73, con las Iberoamericanas, Teoría literaria y el ingreso a la Universidad del estructuralismo, la crítica marxista, el psicoanálisis... ya está, lo dije todo. A partir de ahí una lista de textos, a los que podías o no acceder, pero parece me abrieron un campo que me permitió irme hacia otro lado. De hecho, cuando terminé la carrera, en lugar de trabajar hacia la lingüística o hacia la crítica o hacia la teoría literaria, con gente que estaba dando posgrados, yo me dediqué a escribir y después me metí en un grupo de estudio con Oscar Traversa, donde había gente de Historia del Arte, sociólogos, algunos compañeros de Letras y donde trabajábamos una especie de introducción al pensamiento semiótico, leyendo todo aquello de lo que te hablé antes. Entonces, esa es de algún modo mi más fuerte formación académica. Después, hice dos seminarios de posgrado que también me marcaron mucho. Uno, con Josefina Ludmer y otro con Nicolás Rosa, que me abrieron el campo teórico que terminé usando o que ya usaba y que acabó por alentar un modo de escribir. Supongo que la importancia del tema del cuerpo aparece ya totalmente definida en esa época.

Mala conciencia

Creo que se vincula con esto que dije. ¿Dónde dije que estuve? ¿Mal ubicada? ¿Al sesgo? ¿Fuera de lugar? Tal vez son las formas espaciales de una mala conciencia, en el sentido de lo políticamente incorrecto. Creo que lo políticamente incorrecto es lo que políticamente me interesa. No creo en lo políticamente correcto. Creo que si hay una búsqueda de cierta verdad, que está más atrás de lo que ideológicamente se construye desde el poder, siempre es "impolíticamente" incorrecto.

Surreal

A mí no se me hubiera ocurrido inscribirme bajo ese nombre. Si tomamos

al pie de la letra y hacemos un juego con tu adscripción a mí y a mi escritura: "sur real", yo diría que mi esfuerzo es consciente, porque hay obviamente un trabajo de elección permanente. Ya no podemos hablar,... creo que no hay nada a esta altura de la construcción de un discurso que sea inconsciente, en el sentido de que uno contruye todo antes. Se escribe lo que ya estaba, en uno, escrito, y eso de una manera absolutamente elaborada.

Creo que hay un trabajo donde la búsqueda se puede ejercer sobre el papel y en la torsión de las palabras y las frases, que está trazando algo que yo ya sé qué es, aunque no lo explicito y aunque el trabajo sea justamente borrar lo explícito. Entonces, bueno, a mí me encanta esto de su-realista, porque si hay algo que me encanta trabajar es "lo real", sobre lo real, teniendo en cuenta que trato de destruir siempre un imaginario, que es el imaginario que hay en mí sobre mi propia escritura; y sobre los conceptos de escritura femenina; y también lo que hay en el imaginario social sobre eso. Lo tengo consciente y lo trato de romper cuando escribo. Siempre trato de apuntar a una escritura de "lo mujer" como decía en algún lado, para irrumpir sobre-lo-real de "lo femenino". Y ese movimiento es, además, el del diálogo con la Historia, con mayúscula, hacia algo que aparece cuando comienzo a trabajar con los cuerpos privados: empieza un diálogo con la historia, con minúscula. Después del trabajo con los cadáveres, con las madres, con los cuerpos de los desaparecidos, con los cuerpos de los muertos en Malvinas, con los cuerpos de la Historia nuestra, es como si me hubiera deslizado, como si la maternidad —también en mi historia personal— me hubiera deslizado a una mirada hacia otras zonas de lo ideológico, del modo de estar en el mundo, que es esta cosa más intimista, más personal, más comprometida con el ser individual que, bueno, es siempre más universal.

Poesía hoy

Creo que estamos en un momento de enorme vitalidad y tristeza. Estoy escuchando y leyendo por aquí, por allá y por todas partes voces que me resultan muy interesantes, así como también la absoluta repetición de lo mismo. En los conocidos y en los nuevos. Pero esto fue así siempre. Lo que sí puedo decirte es que detecté, y me impresionó un poco, como un nuevo diálogo con la Historia marcado por las voces muy nuevas que en algún punto me hace sentir fuera de la Historia. Si a mí me importa, y claro que me importa, cómo los jóvenes pueden leer lo que uno hace... este es un punto de la historia de mi escritura que me empieza a preocupar mucho: sentir que los jóvenes están haciendo lo que nosotros hacíamos en los 70,

pero sin habernos leído. Este me parece un corte dramático. Nosotros no podíamos compartir nunca una mesa con aquellos que leíamos, por una cuestión política. Pero eran las lecturas que sí obligadamente hacíamos, las necesitábamos y de ahí partíamos. Ellos, en cambio, comparten mesas de lectura con nosotros y no sólo no les importa lo que hacemos: no nos leen, y no escriben, entonces, ni nutridos, ni rozados siquiera por lo que hicimos o pensamos durante tanto tiempo.

Me parece un fenómeno que me hizo perder un poco de pie. Empecé a sentir que tal vez la escritura que tengo que hacer tiene que volver hacia atrás, a sentir que esta búsqueda que yo siento muy expuesta y muy política, y muy vinculada con riesgos personales, y que es la misma del siglo XIX (no soy una mujer del siglo XXI, soy una mujer del siglo XIX que vive los problemas del siglo XXI, que son los problemas del siglo XIX para las mujeres), no es reconocida así. Creo que los escritores jóvenes, (las escritoras jóvenes) tienen una iconografía, un sistema de objetos y valores del siglo XXI en un mundo en el que no registran los problemas del siglo XIX, como si para ellos no existieran. Creo que no se dan cuenta de que ese mundo los sigue marcando, es un real que pasan por encima. Y me preocupa, porque quisiera producir una escritura que incida en la escritura de los que nos deberían leer.

Cuestión de la forma

Estoy segura que sabés, porque la cita la sacaste de un libro del año 81, (La irregularidad, lo inesperado, la sorpresa, lo asombroso, constituye una parte esencial y característica de la belleza. Ch. Baudelaire) que toda mi escritura se deslizó hacia otra manera de concebir lo bello. De hecho, el libro inédito retórica erótica, con fotografías de mujeres desnudas que van de 1858 a 1930, instala un concepto de belleza que al ser absoluta y literalmente iconográfico, obliga. En un sentido, es como una cita de lo que es la belleza. Después, está la escritura de esos textos, donde creo que justamente dejo de buscar para siempre la belleza en lo inesperado y empiezo – o por lo menos termino de lograr– que la belleza esté en el concepto y en el ritmo. Creo que la forma es eso. Más que nunca, como decía Gerald Manley Hopkins, el nunca bien ponderado de 1800: “el sonido es un eco del sentido”. A eso uno llega tarde siempre, pero llega. Por lo menos es la escritura que a mí me interesa hacer y descubro que, en todo lo que me interesa leer, está esa belleza. Cada vez soy más musical, el ritmo está más presente en todo lo que escribo. Y cada vez escribo cosas menos bellas en sí mismas, salvo que sean la torsión de un concepto. Porque el trabajo es ese: cómo

lograr un concepto que se pueda decir, que sea fuerte, duro, inteligente y que calcine una neurona o un prejuicio o alguna metáfora vieja y que la vuelva a instalar nueva,... pero que además se escuche bien.

El territorio

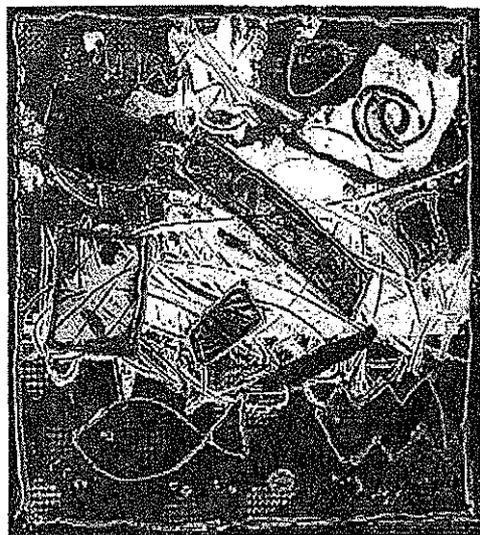
Voy a tomar tu pregunta para cambiártela. No es un “desde dónde”, sino un “hacia dónde”. El desde dónde está dado por quien soy. Eso, más claro que nunca, es mi cuerpo como unidad absoluta de sentido. Yo soy mi cuerpo. Me cito, de una línea de retórica erótica: “Dice dolor/ y no puede soportarlo/ y amor dice y se le hace/ agua la boca”. Un recorrido. Una carne marcada de una determinada manera y una letra que elige escribirse manuscrita, con tinta que se escurre y, para cerrarlo con una frase hecha, con sangre. Pero también por aquello, probablemente, de que la-letra-con-sangre-entra (esto es una ironía, por supuesto.) Pero sí, hay todo un juego que yo pongo en escena, que es este yo soy mi cuerpo. Y eso es lo que escribo.

Erotismo

Es que yo no escribo si no lo hago... Bueno, mi propuesta es cómo se habla de eso de otra manera. Con ironía, con mordacidad y con una comprensión o con un intento de comprensión del Asunto, que pretendo decir de una manera que no fue dicha, o que yo no he leído hasta ahora. Si no, no lo haría. Apunto a que la llegada, eso que se lee, o el resultado, sea alguna clase de verdad. Si es una verdad para mí, es porque creo que no lo he leído.

De todos modos, ya estoy trabajando en otra cosa. Así como este libro se llama retórica erótica, el próximo se llama retórica herética y, tal vez, ese es el chiste. Si hay una sospecha mínima de que el trabajo de retórica entraña un gesto antiguo y no se percibe del todo lo “oblicuo” que puede haber detrás, además del intento de una nueva forma de la belleza, ¿no?, que siempre está; si hubiera una duda, la retórica herética intentará laburar eso desde un lugar más expuesto, más ideológico, más todavía políticamente incorrecto, incluso sardónico. No sé si lo logro, nunca lo sabemos, pero esa es mi apuesta.





museum de vitraux

CON EL PERDÓN DE NEWTON

 Claudio Dario Archubi

En una reunión de la Sociedad Alemana de Física en 1900, Max Planck leyó su escrito "Sobre la Teoría de la Ley de la Distribución de la Energía del Espectro Normal". Era el comienzo de una nueva revolución en la física y tuvo que pasar un cuarto de siglo para que se desarrollara la teoría moderna de la mecánica cuántica, base de nuestro conocimiento actual. Paralelamente, Einstein iniciaba su propia cruzada... El nacimiento de la física moderna se podría nuclear alrededor de dos teorías revolucionarias básicas: la teoría de la relatividad y la teoría cuántica. Muchas sendas convergieron en esta nueva visión: cada una mostraba otro aspecto del derrumbamiento de la física clásica. Durante el transcurso del siglo XX, que ha sido para los físicos el siglo de las sorpresas, se ha entendido que la ciencia no es algo dado sino -siguiendo las palabras del conocido científico Ilya Prigogine- una obra que conjuga, como toda obra creadora, la libertad de la imaginación y la exploración rigurosa y exigente del mundo de nuevas posibilidades que supone la invención. Prigogine agrega acertadamente que, procedente de la alianza entre

invención teórica y experimento, la física lleva a un grado extremo la libertad y la necesidad: su capacidad de invención se manifiesta en la creación de lenguajes nuevos, en particular de lenguajes matemáticos que permiten introducir distinciones inaccesibles al lenguaje natural. Y es relanzada sin cesar por el descubrimiento de fenómenos inesperados que desafían a la imaginación e imponen a las teorías y a las predicciones de los científicos el descubrimiento de sus límites. Es en este sentido que en sus notas autobiográficas, Albert Einstein escribió: "*Basta, Newton, perdóname! Tu encontraste el único camino que en tu época fuera jamás posible a un hombre de la más alta inteligencia y poder creativo. Los conceptos que tú creaste, sirven aún hoy para guiar el pensamiento en física, aunque ahora sabemos que tendrán que reemplazarse por otros que están mucho más apartados de la experiencia inmediata, si queremos entender más a fondo las relaciones*". En esta perspectiva que hace de la ciencia no un modelo sino una interfase inventiva entre los hombres y el mundo de los fenómenos es donde este artículo tiene intención de situarnos.

Cultura y física

Bertrand Russell afirma que -erróneamente- la física no suele ser considerada como parte integrante de

la cultura. Mientras que la ignorancia en cuestiones humanísticas generalmente es calificada como "incultura", la ignorancia de la física no es catalogada como tal.

Sin embargo, es un hecho claro que las revoluciones en la física han sido un hito fundamental en el siglo XX y han sido responsables, en ciertos aspectos, de ese cambio en la visión del mundo que ahora conduce a ciertos intelectuales a preguntar por el sentido de la física. Entonces una primer respuesta podría estar ya contenida en la misma pregunta: el sentido de la física, hasta para los más escépticos, está enraizado en el hecho histórico de que la física misma ha construido el marco cultural facilitando el camino que nos permite preguntar ahora por su sentido. La física es una parte insustituible de la cultura.

A tal punto la física y su discurso son esenciales a la cultura que escritores de la talla de Octavio Paz han llegado a afirmar:

"Vivimos el fin del humanismo histórico: el sentido no está en la historia ni en el hombre sino en los sistemas de relaciones, permutaciones y significaciones. El hombre traduce esas significaciones al lenguaje humano pero él mismo es una traducción más, un símbolo entre los símbolos. Al mismo tiempo, las antiguas filosofías idealistas y materialistas se desvanecen. Las primeras porque el pensamiento es un conjunto de relaciones análogas a

las de las cosas: el espíritu, dice Levi-Strauss, es un aparato de relaciones físico-químicas, una cosa entre las cosas. Pero hay que añadir que por su parte, las cosas son lenguajes. La diferencia entre una célula y un átomo no es de orden material sino estructural: su organización, su complejidad, sus funciones, sus mensajes. La línea de separación entre la edad moderna y la que apenas comienza se dibuja con toda claridad: para la primera, las cosas eran silencio o ruido, no significación: para la segunda las cosas hablan. Nuestro mundo es un universo de ecuaciones, símbolos y metáforas. El hombre de ciencia es el traductor universal: transforma las equivalencias matemáticas e intelectuales en símbolos sensibles y asegura de este modo la comunicación entre el mundo y la palabra. Si las cosas son símbolos para la ciencia, los símbolos son cosas, objetos sensibles, para el poeta...

Pilotes en el pantano

En 1982 aparece la primera versión de una colección de ensayos escritos por el filósofo Paul Feyerabend y que se tradujo posteriormente al español bajo el título *Adiós a la razón*. Feyerabend rechaza la idea de que pueda haber un argumento decisivo en favor de la superioridad de la ciencia frente a otras formas de conocimiento. Se basa en el he-

cho de que cada disciplina de estudio se maneja con un conjunto de signos y significados que le son exclusivos y concluye que es imposible una comparación de las teorías que surgen de la misma con teorías generadas en otras disciplinas. Por ejemplo, no se puede analizar desde el discurso de la física el valor del psicoanálisis o las afirmaciones de la astrología. Y aún va más lejos al afirmar que ni siquiera se puede establecer un criterio de selección entre dos teorías de la misma disciplina si éstas se sustentan en visiones filosóficas distintas.

Pueden interpretarse las afirmaciones de este pensador como el resultado de un proceso gradual de debilitamiento de la confianza que el hombre tuvo en el conocimiento de la física durante el siglo XIX. Y conjuntamente con esta desconfianza se ha producido un escepticismo generalizado sobre cualquier forma de conocimiento a medida que epistemólogos y lingüistas han ido advirtiendo las limitaciones del lenguaje como intento humano para abordar "lo real". Con las últimas revoluciones en la física se ha comprendido que la ciencia no descansa sobre una sólida roca. La estructura audaz de sus teorías -para decirlo con una célebre metáfora de Popper- se levanta encima de un pantano. Es como un edificio construido sobre pilotes. Los pilotes son hincados desde arriba en el pantano y si no hincamos los pilotes más

profundamente no es porque hayamos alcanzado suelo firme. Simplemente paramos cuando consideramos que por el momento la firmeza es suficiente para evitar que la estructura se hunda. Pero ¿Significa que al percibir este tembladeral debemos renunciar a la razón? No es éste el camino que transita Feyerabend ya que para justificarse utiliza una argumentación bastante racional. El título de su libro, está claro, no es otra cosa que una provocativa metáfora. Su principal exhortación es, sin embargo, a abandonar todo intento de construir una teoría sistemática del método científico. Su famosa frase *todo vale* tampoco debe ser interpretada en forma literal. Significa que los instrumentos que utiliza el investigador durante una investigación científica no obedecen a priori a una receta pre-establecida sino que deben adecuarse al problema concreto abordado en la investigación. El investigador podrá echar mano a cualquier recurso disponible (lógica, intuición, observación casual, etc) pero en el momento de elaborar la teoría deberá ser coherente con las exigencias del lenguaje que maneja su propia disciplina. Fue así como procedió Albert Einstein, por ej, bien conocido por los procedimientos no ortodoxos que maneja en sus investigaciones. Sin embargo, se les puede reprochar tanto a Feyerabend como a Kuhn, su antecesor, que sus reflexiones

carecen de precisión (puesto que manejan terminología bastante ambigua) y que ponen demasiado énfasis en los aspectos sociológicos e históricos ignorando por momentos los aspectos formales del discurso científico. Los cambios de 'paradigma' (palabra preferida por estos epistemólogos relativistas) no son abruptos ni absolutos puesto que se dan a través de un proceso histórico que involucra discusiones, experimentos, etc. Además existe una relación entre un paradigma y su sucesor. Hay aspectos que se conservan. Esto los hace comparables. Por ej: en la visión einsteniana del universo se recurre estrictamente a la lógica matemática clásica al igual que en la visión newtoneana. Si bien los conceptos de espacio y tiempo varían, sus propiedades, cuando se aplican a un determinado ámbito fenoménico (velocidades pequeñas) predicen resultados equivalentes. Por último el nuevo paradigma dará cuenta de un espectro más amplio de fenómenos y en este sentido se puede decir que ha superado al anterior. Así puede resucitar la pesadilla de los pensadores relativistas: el vituperado concepto de 'progreso'. Al menos, en lo que respecta a un mayor control predictivo del mundo fenoménico, hay progreso en el discurso científico. No sucede esto en la astrología o en el psicoanálisis, por ej.

Volviendo al tema de la creciente

fobia, desarrollada por algunos pensadores, hacia el pensamiento sistemático, son interesantes algunos comentarios de Umberto Eco quien interpreta algunas formas del pensamiento asistemático como características de nuestro tiempo. El hombre actual, dominado por el exceso de información, por la velocidad y la falta de tiempo para procesar lo que recibe se ha acostumbrado al collage. No es ya capaz de manejar una sucesión lineal de argumentos sino que le es más familiar recibir una especie de totalidad inconexa de datos simultáneos, empaquetados con un moñito que crea la ilusión de coherencia o simplemente dispersos para que él los arme como le plazca. A esta forma de asimilar la información, Umberto Eco ha dado en denominar *cogito interruptus* y para explicarla nos da varios ejemplos divertidos:

a) Existen libros cuya explicación o comentario crítico resulta más fácil que la simple lectura: -La Metafísica de Aristóteles y La Crítica de la razón pura de Kant.

b) Hay, en cambio, libros muy agradables de leer pero imposibles de comentar. Se niegan a entrar en la proposición *este libro dice que...* El lector crítico, indignado, comprueba que no puede conectar una afirmación con otra. Busca en vano la conclusión que sigue a los *por consiguiente...* y no la encuentra. Estos últimos libros son claros ejemplos de *cogito interruptus*.

En sus propias palabras: "*Dado que el cogito interruptus es común tanto a los locos como a los autores de una 'ilógica' razonada, deberemos discernir en qué casos es un defecto y en cuáles es una virtud...*"

Otro ejemplo: alguien fija los ojos en nosotros y nos dice *mirá, hay siete fósforos...* No sabemos cómo explicar a los demás el alcance de este signo pero cuando el interlocutor agrega: *Y considerá, además, si querés eliminar cualquier duda, que hoy han pasado cuatro golondrinas...* entonces desde el punto de vista de nuestras posibilidades críticas quedamos francamente anulados. Este último ejemplo no es tan inocente como parece: El *cogito interruptus* es característico de muchos grupos apocalípticos que tantas vidas humanas se han llevado en Estados Unidos y en otros países de Latinoamérica.

Un último ejemplo: Son propias de las últimas décadas las revistas de divulgación que guiadas por un excesivo optimismo se ubican en la línea opuesta de estos movimientos apocalípticos. Siguiendo a Eco, la posición de estas revistas podría resumirse como sigue:

"El mañana ya ha comenzado, se va delineando una situación planetaria que ha superado ahora las barreras de la ciencia y de la política tradicionales; el mundo del futuro, que se está diseñando en las propuestas y empresas de la ciencia actual, será más vasto, impre-

visible, rico y poético de cuanto podamos pensar; territorios insospechados serán conquistados por el ser humano, los reinos ficticios que nos hacen entrever la magia o la cábala, la astrología o la literatura de anticipación, podrán coexistir con los territorios descubiertos por la ciencia; preparémonos, adaptémonos a esta nueva época, aprendamos a leer en los fragmentos del presente el más completo diseño de un mañana distinto. Y, sobre todo, no renunciemos a ninguna sospecha, a ninguna hipótesis. La tarea de la imaginación hoy es precisamente instaurar una valiente tolerancia de todo lo fantástico".

Y no pocas de estas publicaciones esconden bajo la propuesta (que cualquier intelectual crítico está dispuesto a aceptar) *todo podría ser posible* otra levemente distinta: *todo es posible*.

No es poca la diferencia. Sospechar que todo puede ser posible significa no renunciar a ninguna pista de investigación pero también dudar y saber descartar luego del correspondiente análisis, aquellos caminos que no conducen a nada. Pero decir que *todo es posible* significa afirmar que todo es cierto y es cierto todo junto, tanto la categoría científica de la astrología como la de la física nuclear. Y aquí llegamos, otra vez, a la mirada del collage. No se malinterprete. No es cuestión de

asumir el roll del refutador de leyendas. No se trata de descartar a priori la astrología o el pensamiento zen porque no cumplen con las características del discurso de la física.

Permítase esta digresión. Al respecto puedo contar una anécdota personal. Tengo un amigo que es astrólogo. Cuando deseo irritarlo bromeo reprochándole que está un poco desactualizado. Ptolomeo fue refutado por Copérnico: la tierra no es el centro del universo. A mi reproche fingido él responde devolviéndome la generosidad: *ustedes, los científicos, son los que se han adelantado injustamente. Han abandonado la verdad para seguir tanteando ciegamente por un camino que no existe. Para mí la tierra está quieta y es el centro del universo*". Ambos sabemos que cuando yo digo *tierra* estoy dando el significado que otorga la física a tal palabra: un cuerpo ovoidal de superficie irregular, heterogénea, con una atmósfera determinada y que obedece, salvo pequeñas correcciones relativistas, las leyes de Newton del movimiento planetario. Cuando él dice *tierra* está significando otra cosa: la imagen derivada de una sensación correspondiente al tacto y a la vista: algo duro que se extiende indefinidamente bajo sus pies y que a veces ofrece porciones cubiertas de agua. *Yo estoy parado y no siento que la tierra se mueve. Al con-*

trario, veo que el sol y las estrellas se desplazan en el cielo... me dice fingiendo un gesto de horror mientras sonrío. La astrología es un discurso que parte de la experiencia individual, concreta, fenomenológica en el sentido más primitivo de la palabra. Un discurso hecho de analogías y metáforas, anclado en el pensamiento mágico, un discurso que rescata el valor emocional de los símbolos y que se acerca en este sentido al discurso de los poetas. No se puede decir que sea verdadera o falsa una metáfora. Lo mismo sucede con las afirmaciones de la astrología. *Por supuesto que la astrología no se degradaría hasta rebajarse a lo que ustedes llaman ciencia...* me ha dicho, alguna vez, mi amigo.

En síntesis, se trata de ver si en una nueva situación cultural es posible de algún modo reconstruir en forma crítica cierta totalidad del saber. Es decir, la diferencia entre 'estar atento a todo y conectarlo críticamente' y 'aceptar todo' es, en palabras de Eco, "*la misma diferencia que existe entre una suma algebraica y un puro amontonamiento adicional de términos heterogéneos: en álgebra la expresión $(a+b)(a-b)$ es transformada en (a^2-b^2) . Es una nueva forma construida críticamente traduciendo los datos de la primera. Pero si sumo tres caballos, ocho conceptos, una máquina de escribir y una pildora*

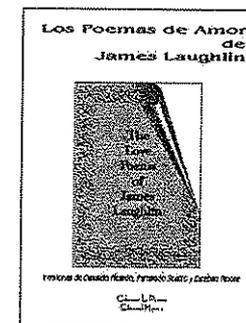
EDITORIAL MARTIN :
NOVEDADES

LOS POEMAS DE AMOR DE JAMES LAUGHLIN

Versiones de Osvaldo Picardo, Fernando Scelzo y Esteban Moore
James Laughlin, editor, traductor y poeta, nació en Pittsburgh, Pennsylvania, el 30 de octubre de 1914 y murió el 12 de noviembre de 1997. Fundó la editorial New Directions destinada a sobrevivirlo y a marcar la literatura contemporánea, al apostar a la edición de escritores experimentales como Elizabeth Bishop, e.e.cummings, Marianne Moore, Gertrude Stein, Ezra Pound, Wallace Stevens, William Carlos Williams... Poco o nada conocida por el lector en lengua castellana, la poesía de James Laughlin, obtuvo un considerable respaldo por parte de los círculos poéticos en los Estados Unidos y, principalmente, por sus poemas de amor. Las versiones al castellano que aquí se publican son parte del trabajo en equipo que realizan los poetas Osvaldo Picardo, Fernando Scelzo y Esteban Moore para la Colección La Pecera, de esta editorial, en el marco del Proyecto Poesía. Tamaño: 15X21, Tapa color, 131 págs, Precio de venta: \$16

anticonceptiva, seguimos obteniendo tres caballos, ocho conceptos, una máquina de escribir y una pildora anticonceptiva. No ha sucedido nada nuevo. Sólo ha ocurrido que ahora creo haber comprendido el mecanismo de lo real: en cambio, no lo he comprendido, porque he asumido en bloque las cosas como estaban, las he hipostasiado en una noción fabulosa de 'realidad' y no he movido un dedo para operar sobre ellas".

En mi opinión existen dos tipos de estupidez: la de aquel presto a reducir todo con un esfuerzo mínimo a una sola idea simple y la de aquel otro presto a aceptar un montón de ideas inconexas sin preocuparse por conectarlas críticamente. Fuera de esas dos tendencias, se levanta la complejidad del discurso de la física del siglo XX, una de cuyas funciones debería ser asombrar en el desengaño.





la lavandera

PAISAJES DE PELICULA

✦ Pablo Francescutti

España es tierra de cine. Dos factores lo acreditan: su pujante cinematografía y sobre todo sus paisajes, protagonistas de primera línea del cine internacional. De estos últimos vamos a hablar, haciendo la crónica de cómo la geografía española sirvió de decorado a centenares de películas, travestida de desierto libio, frontera mejicana, Lejano Oeste, Tierra Santa, campiña inglesa, arenal arábigo o lo que el guión mandara. Esta historia poco conocida arranca en 1955, cuando «Ojo por Ojo», un filme francés, descubrió a técnicos y productores del mundo entero las virtudes del paisaje español, especialmente de los parajes de Almería, cuyo clima benigno permitía rodar casi todo el año sin interrupciones. Un aspecto de gran valor práctico, ya que filmar al norte de los Pirineos entraña

grandes pérdidas de tiempo. En esos pagos, cuando no llueve está nublado. Las escenas soleadas de París, Londres o Berlín vistas en la pantalla son el fruto de largas y costosas esperas; de ahí el atractivo de una tierra mimada por el sol. ¡Y qué atractivos! «España resume el paisaje del mundo», sentenciaba por entonces Joseph Kohn, un productor de la UFA fascinado por la variedad de su geografía, donde el bosque se alterna con la salina, la montaña con la playa, la meseta con la ría, la estepa con el bañado. De a poco, se fue corriendo la voz y llegaron los primeros equipos de filmación. Al principio, los visitantes no mostraron predilección por un lugar en particular. Los exteriores de «Salomón y la Reina de Saba» (1959) se repartieron entre Aragón y Almería. El «Cid» de Anthony Mann (1961) se rodó en Valencia, con el castillo de Peñíscola interpretándose a sí mismo, mientras la cámara cuidaba de dejar fuera de cuadro los monoblocks agolpados a su derecha. Más tarde, el establecimiento en Madrid de un emporio cinematográfico por el productor estadounidense Samuel Bronston hizo de la capital española el centro de los rodajes extranjeros en los primeros años de los '60. Aunque de Bronston no disponemos fotografías, no cuesta imaginarlo corpulento, despótico, con el habano firmemente enclavado en sus quijadas y ávido por cerrar tra-

tos ventajosos. No había venido a España tentado únicamente por sus encantos naturales. La crisis desatada a mediados de los '50 en el Sistema de Estudios -el modo de producción clásico de Hollywood-, planteó la acuciante necesidad de rodajes más ágiles y económicos. Tal circunstancia abrió resquicias a productoras independientes como la suya, cuya supervivencia dependía de su flexibilidad (y ello incluía la búsqueda de los exteriores más convenientes en cualquier punto del planeta). España, aparte de localizaciones, ofrecía mano de obra barata fuera del alcance de los sindicatos de Hollywood, lo que permitía contratar personal fuera de convenio. La Fábrica de Sueños se desterritorializaba, y le tocaba a Bronston tender sus hilos en la Península. «Rey de Reyes» (1960) y «55 días en Pekín» (1963) se cuentan entre las superproducciones rodadas en los suburbios madrileños, disfrazados de Judea y Ciudad Prohibida respectivamente. En paralelo se filmaron algunas películas en Almería, como «Ursus» (1960), obra del género peplum (nombre despectivo dado a las «películas de romanos», recreaciones de episodios de la Antigüedad a cargo de héroes musculosos). En esa circunstancia la plaza de toros de Berja simuló ser un coliseo donde el urso debía salvar a la cautiva previa lucha con un toro (aunque en el combate fue doblado por un almeriense

ducho en lidiar con bestias astadas). La aparición de un foco cinematográfico en Almería planteó a los estudios de Madrid una pulseada por arrebatar los rodajes. Mientras se mantuvo la competencia, los campos de Castilla obtuvieron sus cinco minutos de gloria: en «La Caída del Imperio Romano» (1964) acogieron a una Roma de cartón piedra asediada por los bárbaros; en «Dr. Zhivago» (1965) representaron las estepas rusas; y en «Campanadas a medianoche» (1966) las murallas de Ávila se hicieron pasar por fortificaciones inglesas. Mas el esplendor filmico castellano fue efímero. Por esos avatares que tiene el negocio cinematográfico, «La Caída del Imperio Romano» supuso también la del imperio de Bronston. Su fiasco en taquilla aparejó la bancarrota de los estudios madrileños. Los norteamericanos se marcharon. Pronto les sustituirían los productores europeos, atraídos por Almería y su récord imbatible de 3.000 horas anuales de luz solar. Los equipos que aterrizaron a principios de los '60 en la antigua colonia fenicia del sureste peninsular se toparon con una comarca de mujeres de negro, secas y arrugadas, y pastores de cabras hambrientas, con el telón de fondo de una pobreza inmemorial rigurosamente vigilada por guardias civiles de tricorno charolado y rifle terciado en la espalda. Por su parte, el paisaje físico

evocaba intensamente al norte africano: médanos, matorrales de esparto, arroyos de piedras y casas blancas friéndose al sol, bajo el azul imperturbable del cielo. Las semejanzas sugirieron a productores y escenógrafos la conveniencia de hacer de Almería el Desierto cinematográfico por antonomasia. Por esa razón la eligieron para «doblar» al campo de batalla libio de la II Guerra Mundial en «Un Taxi para Tobruk» (1960); y al desierto saudita en «Lawrence de Arabia» (1962), la primera superproducción filmada en su territorio. El filme de David Lean lanzó a Almería al estrellato. El director inglés no escatimó gastos y efectuó un gran despliegue de medios, con implicación de los lugareños. Los soldados turcos combatidos por Lawrence y sus beduinos eran extras almerienses (todo el pueblo de Carboneras fue contratado). Del Sahara Español, la colonia al sur de Marruecos, se trajeron 128 dromedarios y siete Hombres Azules (tuaregs), que velaron por ellos con la ayuda de una cuadrilla de gitanos del lugar. Para el encuentro en un oasis de Lawrence con el cabecilla árabe interpretado por Omar Shariff, Lean ordenó plantar un palmeral en un erial a la salida del pueblo de Tabernas, con palmas compradas en Valencia. Milagrosamente, el singular oasis sin agua sobrevivió al rodaje y las inclemencias del entorno, y hoy funge de atracción turística a un costado

de la ruta a Almería (peor suerte corrió el fortín turco de Akaba, a orillas del Mar Rojo, un imponente decorado levantado en la playa del Algarrobo que no se conservó). A las dunas de Cabo de Gata se les reservó un papel en el episodio del descarrilamiento del tren turco. Su fotogenia, los cromatismos del calor, la calima -la bruma creada por la evaporación-, sus páramos agrietados y el reverbero del sol resultaron particularmente eficaces para al espectador que esperaba ver la península arábiga.

Hay que decir que el lucimiento del paisaje español debe mucho a la renovación de las técnicas de proyección a fines de los años '50. La introducción de la pantalla ancha con el Technirama, el Cinemascope, la Panavision, la SuperPanavision y el SuperScope impactó decisivamente en la puesta en escena. La frontalidad extendida cambió la dinámica de fuerzas en el interior del cuadro, tornándolo casi circular, el espacio ideal de las grandes dramaturgias (Barthes dixit). Entonces la butaca de la sala de cine se convirtió en balcón, la luminosidad se potenció, ganando un volumen total. Una nueva dialéctica se entabló entre actor, horizonte y objetos. El primer plano ya no acaparaba la pantalla, el cielo se filtraba por los cuatro costados y el paisaje envolvía a actores y espectadores de forma avasalladora. La nueva tecnología alteró las jerarquías del reparto.

De igual modo que el Technicolor había dado al vestuario un papel de primer orden en la imagen filmica, la pantalla ancha, con su don de presentación de panorámicas, confirió al paisaje un relieve inédito; y del mismo golpe propició el despliegue en su superficie de grandes masas de extras. Las innovaciones significaban la reacción defensiva de una industria en aprietos: a la competencia de la pantalla chica el cine replicaba expandiéndose para ofrecerse como un palco a la Historia, pues los temas bíblicos o históricos eran idóneos para explotar la espectacularidad insuflada a las imágenes. Con ese gesto el cine retornaba a sus orígenes, a las películas consagradas a narrar la Pasión o la grandiosidad de la Ciudad Eterna, y volvía a ellos para generar vistas épicas con medios que conjugaban la vastedad del territorio y la geometría de las multitudes. Una aplicación típica de la fórmula la tenemos en «Cleopatra» (1963), cuya pantalla apaisada nos enseñó a Julio César y sus legiones acampando en las mismas colinas de arena antes frecuentadas por Lawrence de Arabia. Con el correr de las panorámicas, Almería se estampó en los ojos de la gente del cine como un trozo de África en Europa. Sin embargo, el paisaje autóctono se resistió al encasillamiento. Pronto tendría ocasión de hacer valer su versatilidad; la eclosión del Spaguetti Western le permitiría realizar la hazaña inau-

dita de eclipsar los escenarios originales del Oeste estadounidense. Sí, de los filmes extranjeros rodados en España, los Spaguetti Western son los que más contribuyeron a la consagración cinematográfica del paisaje autóctono. Gracias a ellos Almería vivió una era apoteósica entre mediados de los años 60 y principios de los 70, al convertirse en La Meca del cine europeo en lo que a localizaciones se refiere. Como es sabido, la denominación Spaguetti Western se refiere a las películas del Oeste hechas por italianos, si bien la categoría acabó englobando a todos los Westerns de factura no estadounidense. Tales obras se ganaron un sitio en los anales del Séptimo Arte al osar combatir al imperio en su feudo, el género más idiosincrático del cine estadounidense y, lo más increíble, con notable éxito durante unos años. En su victoria tuvo un peso estratégico el paisaje. En el Western la escenografía constituye un elemento capital. Ya lo admitió John Ford: «la verdadera estrella de mis Westerns ha sido siempre el lugar». La naturaleza es la correa motriz de su acción, sostiene dinámicamente su trama. En este tipo de relato épico que pivota en las relaciones del cowboy con el vasto medio, el espacio abierto debe darse de conjunto. De ahí la preferencia de los directores por las panorámicas y «travellings» laterales. Estas premisas nos hacen una idea del formidable reto asumi-

do por los italianos: ofrecer un sucedáneo verosímil del Oeste. A las audiencias acostumbradas a ver las figuras de John Wayne y Henry Fonda recortándose contra el Gran Cañón del Colorado, las laderas de las Rocallosas o las formaciones rocosas de Monument Valley, a esos espectadores expertos no se les podía engañar tan fácilmente, aunque de lo que se trataba era precisamente de darles gato por liebre. El éxito del engaño dependía de la destreza de los cineastas. Y ellos demostraron estar a la altura del desafío. «Por un puñado de dólares» (1965), el primer gran impacto del sub-género, era una consumada mentira. En la película todo era falso, todo estaba camuflado. Quien firmaba de director bajo el nombre Bob Robertson era en realidad Sergio Leone. John Welles, el segundo actor, ocultaba la identidad de Gian María Volonté. El compositor de la banda sonora, un tal Don Savio, no era otro que Ennio Morricone. El guión plagia-ba con descaro a «Yojimbo», la película de Akira Kurosawa; y Golden City, el pueblo del Oeste donde se desenvolvía la acción, era un decorado alzado en La Pedriza (Madrid). Pese al cúmulo de falsedades la puesta en escena convenció. Había logrado infundir a los personajes, a sus motivaciones y al ambiente una autenticidad independiente de la fidelidad geográfica e histórica. Las versiones italianas apelaban a una verosimilitud más

general y más verídica, al realismo mítico de un Oeste quintaesencial, un precipitado de convenciones grabadas en la retina del espectador. Alentados por el éxito en taquilla, los italianos explotaron la fórmula a fondo. El gran número de rodajes disparó la demanda de exteriores en Almería e hizo imprescindible disponer de sets permanentes, condensados escenográficos de Tombstone, Abilene, Lincoln County, Tucson y otros topónimos legendarios. Por ese motivo, a mediados de los '60, Sergio Leone hizo construir Poblado Leone en la localidad de La Calahorra, incorporando al escenario la vía férrea de la mina abandonada, crucial en el argumento de «Érase una vez en el Oeste» (1969). Más tarde, los tramoyistas edificaron El Fraile, otro decorado con caballos, carromatos y un anexo mexicano con su misión fortificada. Es preciso subrayar que el papel crítico del paisaje almeriense trascendió la mera imitación de las planicies de Texas y las mesetas de Arizona. Cópia creativa, el Spaguetti Western innovó en el esquema legado por Hollywood. Los italianos recrearon el género a través del tamiz de una tradición imbuída de Commedia dell'Arte y neorrealismo descarnado. En sus películas ya no había buenos y malos; una pátina de roña impedía distinguir al cowboy vestido de blanco del cowboy de negro. La brutalidad anegaba la pantalla. Su

mirada cínica de la política desmascaraba los móviles del sheriff y el vaquero, los héroes tradicionales del género. La banda de maleantes apenas se diferenciaba de un clan mafioso, y la vendetta se volvía el dinamómetro de donde el argumento sacaba su energía. Y, presidiendo estas óperas de la violencia, la idea capital de la Frontera teñida por la presencia mexicana y católica, atributos de un Sur latino en el cual los críticos quisieron ver la transposición de la Italia meridional. Tales retoques afectaron al resorte del drama, el paisaje. El guión exigía su endurecimiento. Y los atributos topográficos de Almería se ajustaban a ello de maravillas. Sus higueras y aldeas enclavadas daban el aire hispánico requerido. Las iglesias de adobe adoptaban con naturalidad el papel de aguantaderos al sur del Río Grande. Los páramos de zarzas y cactus componían un calvario ideal para jinetes que se quedaban sin montura en medio del desierto. De sus nubes de polvo se desprendían pistoleros sin cesar. Y siempre el sol en primer plano, aplastando a los personajes contra el suelo rojizo, trabajando sus rostros con el sudor. El Spaguetti Western presentaba una naturaleza hostil sembrada de signos premonitorios, donde un escorpión o una víbora de cascabel anunciaban la llegada de un personaje igual de mortífero. La aspereza del territorio almeriense encajaba a la perfección con la vi-

sión despiadada que los cineastas querían transmitir, muy alejada de la confianza americana en el dominio del entorno por el hombre, mediante la exhibición de un mundo somnoliento, inmóvil, condenado al subdesarrollo, campo de batalla de pistoleros encallecidos. Y en ese enfrentamiento el medio español hacía sentir su impronta, especialmente el tiroteo final entre sangre y arena, cuando por medio de tomas diestras la cámara tornaba circular el espacio lineal del duelo, homologándolo a una plaza de toros. Con los Westerns all'italiana, los eriales de Almería se prodigaron en la pantalla como una versión veraz del Lejano Oeste. Al mismo tiempo, el paisaje volvió a reafirmar su versatilidad. En «El salvaje Kurdistán» (1965) las cuevas de Almanzora sirvieron de guarida a una banda de kurdos belicosos. Las albuferas de Adra se reconvirtieron en los arrozales vietnamitas de «Los Centuriones» (1965). La alcazaba de Almería, una fortaleza árabe, devino el palacio francés de «Los tres Mosqueteros» (1974). También los ríos de lava reseca y las sierras volcánicas obtuvieron un papel. En «El valle de Gwangi» (1967), esos lugares donde la leyenda sitúa a la madriguera del mitológico basilisco, aparecieron transfigurados en un mundo prehistórico poblado de monstruos antediluvianos. Más tarde, asistieron al nacimiento de la Humanidad en el episodio de los

hombres-monos y el monolito de «2001. Una Odisea del Espacio» (1968). De esos años los vecinos atesoran recuerdos imborrables. José Martínez Moya, un historiador de ese pasado cinematográfico, recuerda de su niñez en la ciudad de Almería cuando él y sus compinches estaban jugando en la calle a vaqueros e indios y, de repente, descubrían a genuinos cowboys de películas y apaches luchando a brazo partido por la posesión del fuerte, es decir, su colegio, el «Francisco Franco». Sin salir del pasmo, los chiquilines daban la vuelta a la esquina y una banda de beduinos les advertía de que ahora se internaban en las callejuelas de Bagdad. De esa memoria popular doy fe. Me ha sucedido, de viaje por el entorno lunar de Taberna, entrar en un bar y, al rato de conversar con el dueño, verle desenfundar un fajo de instantáneas descoloridas donde posa disfrazado de forajido junto a un tano rubicundo caracterizado de ranger de Texas. Y una noche, en la taberna de Uleila del Campo, la posadera me indicó el puente de piedra visible por la ventana, por donde vio pasar en 1967 al general Patton, en el rodaje del filme homónimo. Recuerdos tanto más valiosos en cuanto pertenecen a una Era Dorada extinta. Las vacas flacas llegaron al trote en 1971 y, poco a poco, dejaron de oírse disparos de foguero en toda la región. El declive comercial del Spaguetti Western, el

encarecimiento de la peseta y la falta de estudios donde visionar y montar lo grabado conspiraron para desviar los rodajes a Marruecos y Yugoslavia. Almería no contaba más que con sol y exteriores, y ello resultó insuficiente para convertirla en el Hollywood europeo. Hubo de transcurrir una década de baja actividad hasta que la situación se reanimó un poco. En 1981, los ocre pedregales almerienses proporcionaron el marco de un Oriente de leyenda en «Conan el Bárbaro», una superproducción con el forzado de moda, Arnold Schwarzenegger. Durante unas semanas volvieron los buenos tiempos: miles de extras con túnicas blancas fueron movilizados, y en el cerro de San Cristóbal se alzó la Columna de la Serpiente. Mas tales eventos no tuvieron continuidad y los rodajes se rarificaron, excepción hecha de Steven Spielberg, venido en 1988 a filmar secuencias de «Indiana Jones y la Última Cruzada». Actualmente, a Almería sólo acuden productores de cortos publicitarios. No obstante, el recuerdo de la gloria pasada y de las 600 películas filmadas, más el empuje del cine europeo, han incitado a las autoridades a intentar captar rodajes promoviendo la cantidad y calidad de su luz, sin resultados tangibles, de momento. Cierto, el sol continúa siendo el gran activo provincial, pero ahora no atrae equipos de filmación sino turistas. A ellos se les ofrece un atractivo adicional: la vi-

sita a Poblado Leone y otros decorados de Western donde uno paga por asistir a un rodeo, a un duelo a tiros y al espectáculo patético del paisaje, confinado a un rol nostálgico igual que un viejo actor que ya no consigue papeles importantes.



LA COARTADA METAPOÉTICA.

Marta B. Ferrarí
La Coartada Meta poética
José Hierro
Ángel González
Guillermo Carnero



Guillermo Carnero

JOSÉ HIERRO ÁNGEL GONZÁLEZ
GUILLERMO CARNERO.

Autora: Marta B. Ferrarí
La poesía de José Hierro, Ángel González y Guillermo Carnero es muy poco conocida en nuestro país. Sin embargo estos tres poetas españoles han sabido ganarse uno de los lugares más importantes en la literatura que va de los 40 a los 80. El presente libro aporta una nueva mirada a los estudios realizados sobre el tema, al cuestionar la linealidad usual de las periodizaciones. *Marta Beatriz Ferrarí (Junín, 1960) es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, docente e investigadora en la Cátedra de Literatura Española Contemporánea de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata.*
Tamaño: 15 por 21,
230 págs., \$16

DOSSIER:
ANTONIO GAMONEDA



el cazador

*A*ntonio Gamoneda nace en Oviedo en 1931. Su padre (un modernista, sepultado en la memoria provinciana, cuyos versos de su único libro publicado fueron la primera lectura poética del hijo) muere en 1932 y se traslada a León, con su madre. En esta ciudad, donde sigue residiendo, vivió en un barrio obrero hasta 1940; allí era, en ocasiones, visible en la calle la represión derivada de la guerra del 36. Gamoneda dice que, en estos años de la infancia, «la vida cursó unida a una constante referencia a la muerte»: la desaparición del padre, la guerra civil...En 1941 comien-

za a recibir instrucción gratuita en un colegio religioso, que abandona en 1943. En 1945 es recadero de una oficina bancaria en la que siguió trabajando veinticuatro años. Desde los últimos de la década de los 40 hasta casi mediados los 60, muchos de sus «compañeros de viaje» sufrieron la desaparición física o moral («suicidios, accidentes, locura, envilecimiento o desaparición a secas»). En 1969 le fue encomendada la puesta en marcha y seguimiento de los servicios culturales de la Administración provincial, tarea que hubo de abandonar ocho años después en virtud de una sentencia judicial. En aquellos años creó y dirigió, dentro de su trabajo, la colección «Provincia» de poesía, hasta más o menos, su primer medio centenar de títulos. En los años 70 y primera mitad de los 80, practicó con abundancia -y con posterior «abjuración»- la interpretación crítica de las artes plásticas. En la actualidad es gerente de la Fundación Sierra-Pambley, creada en 1887 por Giner de los Ríos, como una proyección de la Institución Libre de Enseñanza, adaptada a las necesidades educativas de campesinos y obreros. En 1985 le fue otorgado el Premio Castilla y León de las letras. Y en 1988, el Premio Nacional de Poesía.

Obra poética publicada

Sublevación inmóvil, col. Adonais, Madrid, Rialp, 1960
Descripción de la mentira, col. Provincia, León, Institución «Fray Bernardino de Sahagún», 1977 y 1986
León de la mirada, León, Espadaña, 1979 y 1990
Blues castellano, col. Aeda, Gijón, Noega, 1982 y 1999
Lapidar, Madrid, Trieste, 1987
Edad, (Obra reunida hasta 1986), Edición de Miguel Casado con notas a la edición y corrección del propio autor, Madrid, Cátedra, 1987 (cuatro ediciones)
Libro del frío, Barcelona, Siruela 1992
Mortal, 1936
El vigilante de la nieve, 1995
El cuerpo de los símbolos, col. La rama dorada, Madrid, Huerga&Fierro, 1997
Libro de los venenos, Barcelona, Siruela, 1997
Frío de Límites, 1998
¿Tú? (en colaboración con Antoni Tàpies) 1999
Sólo luz, (antología 1947-1998) Junta de Castilla y León, 2000

Las siguientes son dos conferencias dictadas durante la Semana de Autor, que organizaba el poeta español José Tono Martínez, a cargo del Instituto de Cooperación Iberoamericana (AECI), del 21 al 23 de noviembre de 2000, en la ciudad de Buenos Aires, donde estuvo presente el autor junto a Arturo Carrera, Jorge Monteleone, María del Carmen Porrúa, Santiago Sylvester, Fernando Noy, Irma Emiliozzi, Ildelfonso Rodríguez y Osvaldo Picardo.



LAS MÚSICAS DE GAMONEDA

 Ildelfonso Rodríguez

Quienes a lo largo del tiempo hemos ido entrando en la escritura de Antonio Gamoneda sentimos que ésta posee, en palabras de George Steiner, «esa múltiple coherencia del proyecto que construye una gran morada en el lenguaje para que la habiten la memoria y la conjetura». Sus lectores entramos y salimos, nos cobijamos en esa gran morada. Allí la intimidad y el espíritu doméstico están abiertos; es decir, toda nueva lectura abre nuevas estancias, la casa crece, sus ventanas se abren a lo ilimitado. Algunos hemos gozado el privilegio de la amistad con el poeta, durante años vimos cómo las cosas de su vida alzaban imágenes en su morada interior y, después, se correspondían con el proyecto, hacían más firme su múltiple coherencia.

Creo que la música es uno de los elementos constitutivos del espacio poético abierto por Gamoneda. Yo soy músico y ahora voy a exponer concep-

tos que manejaría con un colega de la profesión; no me voy a referir a la música como metáfora, un más allá de la palabra poética. Por el contrario, intentaré mantener una especie de diálogo con los textos sintiéndolos, oyéndolos, bajo la especie musical. Es decir, considerando que Gamoneda es, con propiedad, un músico.

La vieja disciplina de la prosodia era una parte de la música: se ocupaba de la música verbal, sabía reunir música y palabras. Ya más cerca, todos sabemos que en laboratorios con grandes afinadores, metrónomos y agujas de medición se estudian los sonidos articulados por el hombre.

Pero yo voy a dar un paso más allá de la vieja prosodia para hablar de escala, instrumento, timbre, audición, blues, tango, Bela Bartok, silencio (todas estas son palabras del propio Gamoneda) en relación a sus poemas.

Que sea legítimo aplicar de un modo tan estricto los conceptos del sonido y sus determinaciones artísticas a una escritura poética, quedaría justificando con los testimonios, no de dos poetas (aunque creo que de algún modo lo son), sino de un músico y de un médico. John Cage ha escrito: «Tal como yo lo veo, la poesía no es prosa, porque está formalizada de algún modo. No en razón de sus contenidos o ambigüedad, sino porque permite introducir elementos musicales (tiempo, sonido) en el mundo de las palabras». Por su parte el doctor Georg Groddeck escribió en su inagotable **Libro del Ello**: «El hombre no sólo está sometido al ritmo en su actividad consciente, en su trabajo, en sus actividades artísticas, en su andar, en su actuar, sino también en el sueño y en la vigilia, en la respiración, la digestión, en el desarrollo y en la decrepitud, en todo. Al parecer, el Ello se manifiesta tanto en el ritmo como en los símbolos».

Con menos autoridad de nombradía, dicen los indios araucanos: «La palabra escrita se pierde, la oída dura para siempre». No sólo le están dando giro copernicano al «verba volant, scripta manent»; vienen a decir que la palabra oída es musical, llega con su música y así engendra memoria.

Finalmente, resulta que el propio Gamoneda ha explicitado esta relación en numerosas ocasiones. Juicios teóricos, del que sólo citaré éste, tomado de su libro **El cuerpo de los símbolos**: «La música es el estado original del pensamiento poético. Sabido es que de toda lectura que importa (y a poesía me refiero en particular) queda al final algo que es como una melodía que condensase el sentido y sentir de la obra completa.

Comprender las palabras a través de su música, experimentar la expresión como una estructura musical es lo que coloca a la escritura y a su autor en la especie poética».

En su escritura poética encontramos una numerosa serie de proposiciones referidas a la música (sin embargo, hay que decir que no es palabra, músi-

ca, tan utilizada; lo es casi más «audición», «la audición del mundo»): «Sangre convertida en música», «lienzo musical», «robles musicales», «música en tus ojos». Otras sentencias lo hacen por alusión indirecta: «Siento las oraciones, su lentitud, como serpientes bellísimas que pasaran sobre mi corazón».

Y en el centro mismo de su escritura, juicios que revelan un verdadero pensamiento musical: «el cuerpo del canto», «la música de los límites», «cantidades de tiempo situando cantidades de sonido permiten sobrepasar la muerte», «sucedió en la inmovilidad, como la música antes de su división» (esta sentencia es decisiva para lo que seguiré exponiendo), «la feroz escala del que canta ante el rostro de la muerte».

El **Libro de los venenos** presenta rituales de música, en sentido arcaico, mágico, curativo, consolador. Así: «Convaleció Harmosis y supo Mitridates que la profecía de los vientos era por música cuyos semitonos se tomaban del temblor de hojas perennes, pasándolas por cítara, para sumar sus intervalos y la declinación de las aves». Uno, como músico, desearía comprobar la eficacia de esa música mezclada, oír esa extraña arpa cólica.

Todos estos son datos que dan idea de un pensamiento musical enraizado. Pero vamos a acercarnos más. Cuando leo en **Descripción de la mentira**: «escuché la rendición de mis huesos depositándose en el descanso», lo que entiendo es muy inferior a lo que oigo. Entiendo algo muy común: alguien cansado, descansa. En un segundo grado, se me incluye una metáfora del lenguaje de uso: estoy rendido, tengo los huesos rendidos. Pero el salto que da el poeta no es sólo retórico (perífrasis, hipóbole), sino prosódico: es amplificación que gana sonoridad, un hecho físico: hacer más audible un significante. Este es un procedimiento genuinamente musical. Y de ahí, se alza un sentido que resulta ser un símbolo inquietante: los huesos se hacen audibles.

En el origen y en final del sonido está el silencio. El silencio es uno de los hechos musicales básicos de esta escritura. No el silencio idealizado, aludido, con carga teológica o metafísica, sino el audible, un silencio que, figurado en los blancos de la escritura, se oye, porque es medible, respirable; es un silencio rítmico, es musical. Gamoneda hace uso constante de ese silencio que, como sabe cualquier músico, alimenta la sonoridad misma, es su matriz y es tan difícil de manejar.

¿Qué instrumento toca este músico hipotético? La respuesta está delante de nosotros: su oralidad, un cuerpo que paladea, se alimenta de palabras. Que antes de llevarlas al blanco del papel goza de su espesor silábico, acentual, sus ritmos, sus colores. Se le hace la boca agua. Son sonidos de su cuerpo, lo mismo que un músico cuando emite su sonido personal. Él

hace de continuo lo que Barthes llamó, en *El placer del texto*, «una estereofonía de la carne profunda», «hipofísica de la palabra»; y sigue diciendo: «lo que se busca, en una perspectiva de goce son los incidentes pulsionales, el lenguaje tapizado de piel, un texto donde se pudiese escuchar el granulado de la garganta, la oxidación de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales». En efecto, las escrituras de Gamoneda yo siempre las oigo en voz alta; se me representa, por necesidad, la imaginación material de su sonido. Dicho de otro modo: «la voz del vientre», de la que nos habló Max Jakob (algo que cualquier músico de viento conoce bien). Una sustancialidad, ese metal de voz que dicen los cantaores flamencos, lo que más identifica, (como hace, por otra parte, la propia voz de cada hablante en el mundo innumerable).

Siendo esto así, en cuanto a la voz, el instrumento, quisiera indagar en la génesis de unas formas musicales que cruzan y sustentan toda su escritura. Creo que esto ha de hacerse, porque hay un gran principio de su tensión poética que podría formularse así: todos sus libros se generaron por la intuición de una necesidad musical nueva y distinta del anterior. En cada uno de ellos obró la dialéctica de la memoria musical y de la existencia: la música es vida. En una entrevista con Miguel Casado, dice Gamoneda: «La palabra, en su función poética, es la implicación de un discurso musical y de un discurso significativo». En otro momento habla de «ritmos ajustados a la existencia; el fraseo es tiempo y sirve para pesar un nuevo efecto físico». Otra vez Barthes, que habló de «cambios de ritmo». En la vida van cambiando los patrones rítmicos personales según cada nueva situación existencial; los viajes, la enfermedad, la amistad y el amor trascocan esos patrones. La muerte clausura todos los ritmos, la muerte ya no baila. Otra vez el doctor Groddeck: «Es llamativo lo que se repite el deseo. En su interior hay un duende que lo obliga a repetirse». Aquí yo leo deseo como vida.

Como estoy hablando de un escritor (que es músico en su lengua), esos cambios de músicas provienen de un primer desplazamiento y sustitución de los patrones heredados, tradicionales. En la música que yo quiero más, conozco un caso semejante: el saxofonista John Coltrane, capaz de hacer dos revoluciones contra sí mismo, contra sus seguridades.

En la primera juventud, la música de cámara. La medición, la armonización de las tensiones: soneto, poema blanco, pero no libre; suites concertadas, tema y variaciones. El libro se llama *Sublevación inmóvil*. Pero ya ahí anidaba un disturbio: la presencia de un músico, Bela Bartok, en algunos poemas, es señal de qué timbres y tonos maneja el poeta en su música

de cámara: politonalidad, sonidos de expresión oscura y densa. Ya en esa etapa juvenil opera el principio aludido: en cada forma musical (en cada situación existencial) anida la tensión de su salida. (Debería poner ejemplos de todo esto, pero prefiero incitar al oyente a convertirse en lector).

En la segunda juventud sucede la emergencia de la coloquialidad, un habla de amistad que narra una historia colectiva. El propio Gamoneda define así su situación existencial: «Un hombre pringado entre los treinta y los cuarenta años, que ha hecho una pasión de lo inmediato, se ha confundido con la historia inmediata y con la gente. Sus sustancias poéticas son relatos coloquiales; su música, aprendida en el blues». Pero no se trata de poesía social al uso militante. Hay una solidaridad, esa «fraternidad sin esperanza», que no es sólo de clase, sino de especie, y eso explica la vigencia del libro aquel, *Blues castellano*, ahora que ya han desaparecido las causas sociales que parecían haberlo motivado; con las nuevas causas (la dictadura del mercado único) crece su eticidad, en el sentido de Wittgenstein: «La ética no trata del mundo. La ética ha de ser una condición del mundo, como la lógica». Y lo decisivo ahí es la creación de una nueva forma musical, el blues. Voz y música juntas que traen protesta y consuelo, alegría y pena, todo inseparable, en la intimidad colectiva. Los blues de ese libro son auténticos, pueden cantarse; tan auténticos como antes lo era el soneto de cámara. El desplazamiento ha sido un paso de gigante (Giant steps): una forma negroamericana, de la tradición oral, queda naturalizada en nuestra lengua. Pido a Gamoneda que nos lea más tarde el Blues de la casa, por ejemplo. Yo ahora recuerdo un blues de Boy Williamson:

*Hace tanto tiempo que no duermo por las noches,
hace tanto que no duermo de noche
que no puedo tragar el desayuno,
los dientes y la lengua se pelean en mi boca;
sí hace tanto tiempo que la alfombra está de cara al suelo,
hace tanto que la alfombra está pegada al suelo...
como ella vuelva, nunca más la dejaré irse.*

En *Blues castellano* suenan instrumentos domésticos, como la tabla de lavar de los bluesman primitivos. Así, el poema *Cuestión de instrumento* empieza: «Ustedes saben ya que una sartén da un sonido a madre por el hierro...».

Descripción de la mentira, escrito entre 1975-1976, es un libro de plena madurez. De trama muy compleja, su música es una sola, salmódica, una monodía y genera una música especial, ajustada con eficacia a las necesi-

dades de su discurso poético. Música detenida que, sin embargo, avanza en la lentitud y no se determina en cadencias o modulaciones, pues persiste el mismo modo. No es una sonoridad tonal, sino modal, ya que su punto grave (su referencia para el oído) no cambia, permanece en la sucesión. Un sistema económico de repeticiones y la persistencia de la voz apoyándose en los signos recurrentes. A partir de tal supuesto van apareciendo las otras voces del discurso, el tú masculino y femenino, el nosotros y vosotros, ellos y ellas. Pero todas las demás voces son una mediante un procedimiento no jerárquico y en ello consiste la virtud de la música modal, pues no hay acordes dominantes para el cambio. No hay armonización, sino simultaneidad de las voces. Todos los tramos de la escala elegida tienen el mismo valor y todos son capaces de crear tensión y relajación. Se eleva un atmósfera repetitiva, matizada en inflexiones leves y ésta es una música gótica, una cantilena eclesial, resonante en bóvedas, como un gregoriano. La respiración de las voces está en los neumas que el lector va encontrando y asocia a los soplos de un cuerpo sumido colectivamente en el canto, reflujos de la tensión: esos «ah» donde inhala y respira la voz, empleados por Gamoneda más allá de la función expresiva; y también las preguntas y los silencios constantes que abren vanos en el texto.

Esta sería aquella «la música antes de su división», (en compases y tonos). Como en el gregoriano, su ritmo es libre, lo que ha llamado Miguel Casado «una sintaxis de acordeón». Su forma estrófica sería el versículo, pero no es el versículo sagrado o sapiencial. Es un fraseo de la interioridad exacerbada hacia el exterior (la confesión). Son funciones melódicas del fraseo en ritmo libre, como la comba del canto gregoriano. Con el versículo de ese libro absoluto sucede como con el blues: no lo inventa Gamoneda, pero lo naturaliza en nuestra lengua actual.

En cuanto a su timbre, aquí está «la feroz escala del que canta ante el rostro de la muerte» (valdría decir la memoria). Son los timbres exacerbados de la verdad y la mentira. Pero esa sonoridad espesa y estremecedora, había sido ya paladeada antes de llegar el libro nuevo. En un poema anterior ya se lee: «No penetra los ácidos hurmientes / como en las telas de mi corazón mete sus manos la desgracia».

La situación existencial nueva que suena en el libro, la define así Gamoneda: «Hay una memoria refrenada que, de repente, empieza a manifestarse con urgencia y sale a borbotones, atropellada».

En la primera visión de la vejez hay otro comportamiento musical. Si en el libro *Lápidas*, de 1986, se remansaba la memoria y lo hacía en la politonalidad de unas prosas deslumbradoras, en su último capítulo se anun-

ciaba ya el *Libro del frío*. El *Libro del frío*, de 1992, está escrito con piezas, bloques de sonoridad, cuyo sentido musical queda delimitado por un sistema de simetrías, en ritmo binario o ternario. En expresión de Gamoneda: «una precisa pero indeterminada cantidad de palabras» decide la composición musical de las piezas (longitud del fraseo, silencios) y de ello resulta un relato hablado con música de simetrías. Es la energía seca y percutiva de la yuxtaposición: se suceden dos o tres frases de una melodía circular y en medio hay una respiración silenciosa. Lo omitido, lo no revelado, difunde así más luz. «He oído la campana de la nieve, he visto el hongo de la pureza, he creado el olvido». La monodía de la etapa anterior se ha transformado: aquí se habla o respira unos fragmentos de melodías persistentes, obsesivas; la voz espera con paciencia y silencio la llegada del próximo fragmento, lo toca y vuelve a esperar. En la entrevista con Miguel Casado, decía Gamoneda: «Agregándose la respiración de los fragmentos, se llega a una prosa estrófica».

La eficacia de esta música junto, claro está, con la belleza estremecedora del libro, ha hecho que sea, de todos los suyos, el más traducido hasta el momento. Esa música es abierta, además de libre.

Creo que estas formas tienen mucho que ver con otras, definidas y con nombre, que aparecen en la última parte de *Lápidas*, el libro anterior. Son los dos tangos, *Tango de la Misericordia* y *Tango de la eternidad*. El *Tango de la misericordia* comienza con una variante de un tango célebre (tan oído en las fiestas de pradera que Gamoneda y yo compartimos en la memoria): «Es la última copa de mi vida», que se transforma en «Es la última lana de mi vida». Pero se sabe que el tango tiene parentesco con el blues, porque es una apretada y negra monorritmia, canto de la intimidad compartida, consolador también, existencial. Ernesto Sábato, en *Tango, discusión y clave*, escribe: «El hombre del tango es un ser profundo que medita en el paso del tiempo y en lo que finalmente ese paso le trae». Hay un expresionismo en el tango cuando se dice: «Un chamullo misterioso me acorrala el corazón». En su tango de la eternidad, uno de los más estremecedores que conozco, canta Gamoneda. «Ávida vena, dame tu cordel, quien tiene miedo quiere entrar en ti». La fatiga existencial cantaba ya en ese libro.

Así que yo oigo en esos tangos y en todo el *Libro del frío* una intimidad cantada. También, una especie de americanización musical, pues en América se habla la música en sus dos formas más decisivas: el tango y el bolero. Por puro placer (y no es otra cosa lo que me ha guiado en esta indagación que tengo el gusto de compartir con vosotros), he leído a veces el *Libro del frío* como oyendo dentro un bolero extraño, con semejanza a

aquellos enormes donde se dicen cosas como: «llanto, espuma y una sonrisa contra las horas negras».

Aventuro otra hipótesis, otro exceso: también ahí está el recuerdo de los grandes guitarreros, Atahualpa, Mercedes Sosa; leo: «Ahora vendrán los días de las grandes milongas», y se cita una de ellas: «No vale nada la vida, la vida no vale nada».

La fatiga existencial, dije antes. Pero ocurre que en el último libro de Gamoneda, inclasificable en géneros, **Libro de los venenos**, de 1995, aparece una música musculada por la coralidad, la conducción de voces, polifonía y orquestación compleja. En un concierto barroco (a pesar de su absoluta postmodernidad) van conducidas las voces del relato: Dioscórides, el doctor Laguna, Gamoneda y su alter ego, el griego Kratevas.

Sobreabundancia y coloratura tímbrica, subordinaciones polifónicas, modulantes en la politonalidad. La correspondencia entre la nueva forma musical de este libro y la implicación de vida da imagen de un poder: un poeta en la plenitud de sus potencias.

Es también la música de los diccionarios y los grandes catálogos. Que un catálogo es musical, lo han demostrado Borges y Wallace Stevens. En su poema *Asfodelo, esa flor verdecita*, escribe el norteamericano: «Es como el catálogo de las naves de Homero/llena el tiempo».

Así queda pleno el tiempo de un poeta grande: por mediación de la música. También el nuestro, pues de nada vale la música, como decían los pitagóricos, si es mantenida en secreto. La música de Gamoneda, misteriosa, pero no secreta, la comparte con nosotros, los lectores. Con el privilegio de que lo pueda hacer aquí y ahora. Yo pido disculpas por haber retrasado la llegada y disfrute de ese privilegio. Muchas gracias por vuestra atención.



EL ABRAZO DE ORFEO

 Osvaldo Picardo

La obra de Antonio Gamoneda me deja la sensación de que cada libro en particular constituye, bajo la forma de una especie de apartado o *exento*, un único Libro ¹. Y este Libro no termina; está en pleno desarrollo, más allá de convenciones de género o de clasificaciones generacionales, de las cuales el autor ha escapado, tanto en lo social (definiéndose, muy a gusto en León, “poeta provinciano”), como también en la construcción de una voz solitaria y personal, que convive con el, que Claudio Rodríguez llamara *archipiélago* de la generación del 50.

Podríamos decir, refiriéndonos al mito clásico de Orfeo, que, para no ahuyentar de nuestras espaldas a Eurídice, hay que dar vuelta las páginas, poema a poema, hacia adelante en busca de una salida, pero, una y otra vez, la lectura abarcativa nos reclama y nos obliga a volver la mirada, como en los misterios órficos. Esta mitografía propia de la época alejandrina, está en el libro IV de las Geórgicas de Virgilio: Ahí vemos a Proteo, el transformista múltiple, atrapado por Aristeo, el apicultor desventurado. Proteo le revela la razón de sus males: “*La cólera de un numen te persigue; grande crimen expías*”. Resumiendo: Aristeo había intentado violar a Eurídice, quien, al huir, es mordida, de manera fatal, por una serpiente. Con el relato dentro del relato, asistimos a la escena donde se nos cuenta otro mito: Orfeo descendiendo a los infiernos en busca de Eurídice, mientras los acentos de su lira de nueve cuerdas van hechizando no sólo a los monstruos del Tártaro, sino incluso a los dioses infernales. Tal es el canto que Plutón y Proserpina, los reyes de aquella región de sombras y muerte, acceden a restituir a Eurídice a un amor tan increíble como el de Orfeo. Pero imponen una condición, la que ha dado origen a esta larga argumentación y que a esta altura les hará preguntarse: ¿qué tiene esto que ver con la poesía de Antonio Gamoneda? Es muy buena la pregunta, pero, considerando cierta curiosidad y paciencia por parte del público, mi respuesta por ahora, quedará suspendida por el prestigioso relato de Virgilio...

Veamos, entonces, cuál es la condición que Proserpina le impone a Orfeo: regresar a la luz del día, seguido de su esposa, a su espalda, en silencio, sin mirarla antes de haber salido. No volver los ojos atrás para no perder lo amado: extraña forma de la alienación y dura condena en el corazón de Orfeo; imposible de cumplir, ante la simple duda por la realidad: ¿a

mis espaldas aún está Eurídice? Orfeo se da vuelta, no puede hacer otra cosa. Y Eurídice, que está ahí, se desvanece de ahí. Virgilio lo describe así, según la clásica traducción de Lorenzo Riber (Aguilar, 1941): "*súbitamente, como el tenue humo que en las auras se disuelve, desvaneciéndose a los ojos de él...*".

La mirada de Orfeo, es un ver lo que se pierde. Una segunda muerte de lo amado, ante el deseo ineludible de conocer, o mejor dicho, de re-conocer lo que, aunque conocido, se oculta, sin rescate. Conocer cobra un precio doloroso, la conciencia se despierta y sólo se desea el olvido. Descansar de ser hombres. Callar.

Como se verá, he vuelto a Antonio Gamoneda, para tranquilidad del público. La mirada órfica nos habla de una escritura, en que se entran los pasos y las huellas, unos a otros, hasta ir formando el Libro. En "*La Tierra y los labios*" (1947-1953), leemos: "*Ha venido de noche. Atravesó el silencio./Más allá de las ramas invisibles, ajeno/ al rumor de la sangre, él estaba./No nos dice qué llanto, qué palabra, qué viento;/en qué día, qué nieve, qué lejanas montañas,/ha cruzado a los muertos*". Estas imágenes se borron, se desarrollan y se corrigen a lo largo de los años y de los libros. Gamoneda practica como Flaubert la corrección infinita, aún después de las publicaciones. Basta comparar algunos poemas publicados y corregidos en *Edad* (1987) con los iguales re-correctos de *Sólo Luz* (2000), para darse cuenta de esta persistencia.

De ahí que podamos señalar, al menos, dos cosas que, en mi pobre matemática, son una: a) Que esta poesía reconstruye, perseverante y meditadamente, un discurso único (el sólo y redundante que se hace, según dice Gamoneda). Como la sombra de Eurídice, éste se desvanece entre nuestros brazos y, sin embargo, la energía de su deseo lo restablece como una conjunción ilógica entre el aquí y el entonces. b) La experiencia jeroglífica de la palabra, ese límite oscuro de un placer sin esperanza, provoca pensamiento poético, un irse conociendo sobre la amplia simbología de la muerte y del silencio, donde subsiste el abrazo de Orfeo como nudo de la existencia y la pérdida.

En cuanto a lo primero, Gamoneda me recordó, entre los nuestros, a Juan L. Ortiz. También aislado en la provincia, construye con severidad autocrítica, a través de más de cincuenta años, una obra homogénea, autónoma -*idiotoma dentro del idioma*- , en que el verso de *El agua y la noche*, libro de 1933, se amplía musicalmente hasta lo orquestal (por ej. en *La brisa profunda*, 1954). Complejo y extenso, desatando un fluir narrativo, entre lo puramente lírico y el tono épico, el verso de Juanele da lugar a los matices

de la memoria, y ante la muerte dice: *Ráfaga del vacío, del abismo,/que hace temblar como húmedos cirios a las plantas con luna/ y vuelve los caminos arroyos helados hacia la nada./ Ráfaga del vacío, del abismo.// Visos, todo, visos sobre la gran sombra*². La estructura de estos poemas, como bien afirma Hugo Gola, nace de un silencio anterior a la palabra, crece apoyada sobre él y su desarrollo origina una particular forma y ritmo. La reiteración de los temas cumple en Ortiz una "*ley formal de fantasía*", en que hay siempre un intento renovado por abrazar la imagen que lo reclama desde lo huidizo y lo obliga a la palabra, "*al áspero sabor de la ceniza*". Acuden a este mismo lugar otros poetas argentinos: Juan José Saer con su *Arte de Narrar*, Olga Orozco evocando a su madre, Ricardo Molinari con su no saber de la muerte, Raúl G. Aguirre con sus *Señales de vida...*

En la obra de Antonio Gamoneda, se descubre progresivamente una conciencia que vigila los límites entre realidad y símbolo, entre los hechos interiorizados por la palabra desde la vida y eso que nos aclara en el Preámbulo de *Sólo Luz*: su poesía es el "*relato de cómo avanzo hacia la muerte*". En este sentido, podríamos hablar de una poesía del conocimiento. Y ha sido José Ángel Valente el que ha explicado la teoría, opuesta a la de la comunicación, en el largo debate que iniciara, en España, Vicente Aleixandre³. "*El poeta -dice Valente- no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador ...*" "*El acto de su expresión es el acto de su conocimiento*"⁴.

La relectura y reescritura, que hace Gamoneda, primero con la publicación de *Edad* (poesía reunida del 47 al 86) y más recientemente, con *Sólo Luz* (Antología personal hasta 1998), nos habla de esa intención: "*Conlleva una experiencia apasionante de diálogo entre las diversas etapas de un mismo poeta...y simultáneamente, [subyace] esa comunidad misteriosa (...) [que] nos permite leerlo todo como un solo texto...*"⁵ Esa "*comunidad misteriosa*" se puede vislumbrar, formalmente, en la autocita intertextual, en que unos y otros poemas se tejen con símbolos emblemáticos, imágenes irracionales e ideas de un existencialismo escéptico. Valga como uno de los ejemplos de este proceso, el primer poema de la III parte, con el título *Pueblo*, de *Sublevación Inmóvil*, que concluye así: "*Hace un momento estaba/ pensando en la belleza./ He aquí la tierra construida./ silencio edificado, corazones/ amontonados por el amor.// (Hay que pensar en esta/ comunal, fuerte belleza)*"⁶ Ese "*hace un momento estaba...*" alude a las otras partes anteriores, donde la preocupación por el logro de la belleza

adquiere la forma de una exploración en los límites del dolor. En esa dirección apunta la figura de *Prometeo en la frontera*, dos sonetos que inician el libro continuando la imagen del *dios maniatado* del anterior y evocándonos los ecos de esa figura del poeta que en Rimbaud era el que “*verdaderamente roba el fuego*”. La belleza terrible de Rilke en las *Elegías...*, se entremezcla con esto y nos anuncia esa exigencia de Rimbaud por nombrar lo innombrable, experiencia que lo lleva a decir: “*Escribía silencios, noches, anotaba lo inexpresable*”, y luego “*¡Ya no puedo hablar!*” (*Una temporada en el Infierno*). Experiencia última que lleva al poeta francés, en 1875, a iniciar su camino hacia Abisinia. Experiencia que a nuestra Alejandra Pizarnik, en otro infierno, la llevó a decir: “*Palabra por palabra yo escribo la noche*”.

También, deberíamos detenernos en las poquísimas citas que sirven de epígrafe a algunos libros. En este caso, el cuerpo tercero de *Sublevación Inmóvil*, hospeda una frase de André Malraux: “*Ir del signo a la cosa significada, es profundizar en el mundo*”. La cita antecede al poema *Pueblo* y su contigüidad señala la dirección del discurso que nos llevará a estos versos: “*Oír el corazón/ en un silencio nuevo, advertir el destino/ donde estaba el deseo.// Oh verdadero amor, qué sensación de tiempo/ poseído, pensar/ en el mundo y en ti/ en un sólo pensamiento*”. Así comienza *Exentos I* (1959- 1960) que significativamente cierra con este otro poema: “*Yo me callo, yo espero/ hasta que mi pasión/ y mi poesía y mi esperanza/ sean como la que anda por la calle;/ hasta que pueda ver con los ojos cerrados/ el dolor que ya veo con los ojos abiertos*”.

En este trayecto del proceso creativo de Gamonedá, de 1947 a 1960, así como en su relectura posterior en 1987 (*Edad*) y su continuación con *Sólo Luz*, va componiéndose el relato de la muerte. André Malraux, por otro lado, es parte de la educación sentimental de toda una España, que crece durante la guerra. Esa España de provincia que Gamonedá evocará, en su libro más autobiográfico, *Lápidas*: “*Desde los balcones, sobre el portal oscuro, yo miraba con el rostro pegado a las barras frías; oculto tras las begonias, espía el movimiento de hombres cenecios...*” La aparición de la madre, “*con los ojos muy abiertos*”, cierra el balcón a esa visión de los mineros en la calle, visión infernal de la verdad a la que sólo se responde con la señal del silencio. También, desde la distancia doble del balcón y de los años, dirá: “*Eran días atravesados por los símbolos*”.

Estas cifras que arden en los ojos -tal como las define su autor- entran en existencia a escritura y crean un territorio, donde la cita: “*Ir del signo a la cosa significada...*” no es, en Gamonedá, una afirmación de las poéticas

sociales, de las cuales fue uno de los primeros críticos. La diferencia con los poetas del grupo de Barcelona, del cincuenta, también críticos de la poesía social, consistiría en lo que llamaré *ethos* de clase: una pertenencia al mundo del trabajo y del campesinado, frente al *ethos* que Jaime Gil de Biedma señalará como “*resentimiento/ contra la clase en que naci*”.

En el poema *Malos Recuerdos de Blues castellano*, con un epígrafe de Marx sobre la vergüenza como sentimiento revolucionario, Gamonedá recuerda dos episodios crueles de los doce y quince años, respectivamente. El poema concluye con estos versos: “*Mi vergüenza es tan grande como mi cuerpo, / pero aunque tuviese el tamaño de la tierra / no podría volver...*”. La realidad irreversible debe ser asumida para anular la mala fe sartreana. El mismo tema vuelve a resonar años después, con *Descripción de la mentira*, en estos magníficos versículos: *La vergüenza es la paz. Yo acudiré con mi vergüenza.// Pasan los cuerpos hacia la tortura y otros son ágiles en las posturas del amor, pero la sabiduría aumenta en cálices más profundos. / ¿Qué harías tú si tu memoria estuviera llena de olvido? Todas las cosas son transparentes: cesan las escrituras y cae la lluvia dentro de los ojos.// Nuestros labios envejecieron en palabras incomprensibles.*

Ese camino de improbable regreso, del signo a la cosa significada, se ha convertido paradójicamente, en una exploración de los límites de la palabra y su consiguiente problema: su referencia. En unidad contradictoria que no busca solución, la mirada de Gamonedá se sostiene inmutable como un nudo, como el abrazo de Orfeo, el abrazo del vacío. La relación con la realidad se desplaza de la representación referencial del realismo, a una suerte de imposición directa, donde el espacio se vuelve tiempo, queriendo vencer esa última alienación del hombre. Dirá: “*Espacio siempre frente al tiempo. No/ hay mayor lentitud que esa paciencia/ que eterniza los labios, endurece/ las túnicas, habita en la mirada/ de la desolación...*”⁸

Este es el tema del arte y la naturaleza tan extensamente “mirado” por Gamonedá en su poesía. La vieja idea del *ars longa, vita brevis* recobra su valor existencial en el discurso de la totalidad intangible. La música, la escultura, la pintura se dan cita, aquí y ahora, desplegando la emoción de una belleza sin esperanza y abren campos de pensamiento que no parecen tener horizonte inmediato, sino por la energía del deseo y por la búsqueda de un dios que ha abandonado el mundo del hombre, un *deus absconditus*. Ese que en el primer libro hacía decir, en uno de los sonetos: “*Es la boca de Dios. Estremecida, / en la vieja pasión de los desiertos...*” Y luego, en otro del mismo libro: “*Es silencioso Dios. Yo no...*”

El arte, la presencia de la obra de arte, aparece, como el otro silencio complementario de la palabra, desde la pintura rupestre de Altamira, hasta la

música de Bartok y la tauromaquia de Juan Barjola.

En un reportaje que le hace el poeta Juan Carlos Suñén⁹, Gamoneda dice: "quiero ser un poeta provinciano. Por la simple razón de que, en la provincia, aún puede preservarse algún silencio, alguna soledad; circunstancias existenciales que, para mí, resultan necesarias, si de escribir se trata, para entrar en la única pasión que de verdad me importa: la de la hoja en blanco".

Las circunstancias existenciales señaladas, silencio y soledad de las provincias, se convierten por obra de maduración y fermentación, en una ética que anida en la doble gestualidad del lenguaje: esa manera especial del símbolo de esconder y al mismo tiempo dejar que la cosa, lo real, hable con su pesada mano. Recordemos a Paul Celan: "decir verdad, es decir oscuridad". De ahí, que el "Yo me callo" de Gamoneda, no sea mudez sino el sentimiento de que "solo es legible el libro de lo incierto"¹⁰ y, por lo tanto, queda el silencio especial de los escépticos, el que incomoda y desacomoda ante su signo. El "ni esto ni aquello" de Pirró.

En la última poesía de Gamoneda, encuentro esa suspensión del juicio, una *epoché* sartreana también. Pero hay algo más que escepticismo. Es una actitud ética movilizadora de la conciencia, que se abre a la contemplación, como recurso ante la imposición de los límites del lenguaje y de la vida misma. Cerca a estas ideas estaría Simone Weil, la obrera de Renault, cuya cita es el umbral de *Blues Castellano*¹¹. En ese mismo libro, *Blues...*, está ese poema, *Sabor a Legumbres*, que me recuerda el mundo de Weil, cuando ella dice que "el gran dolor del hombre, que comienza ya en su infancia y que prosigue hasta su muerte, lo constituye el hecho de que mirar y comer son dos operaciones diferentes. La beatitud eterna es un estado en el que mirar es comer". Ella acudía a una imagen parecida cuando definía a la belleza: "una fruta que se mira sin alargar la mano". La fruición de la belleza es un acto de atención y es un fin en sí mismo. Por eso se impone la distancia del largo del brazo, esa distancia de la que está dotado el "narrador", cuando en su relato hacia la muerte sentimos que él ya viene de lejos, como Orfeo venía de los infiernos.

En un poema del libro que cierra la antología *Sólo Luz*, Gamoneda me hace sentir esto mismo. Ese narrador/poeta dice desde su sed y su lejanía: "no hay agua en ti. Todas las fuentes manan en otra edad/ y te enloquece la pureza de la copa vacía"¹²

Cuando yo era chico, del lejano e ignorado México, habían traído, a mi casa, unas vainas con semillas. La sepultura fue olvidada hasta que descubrimos, donde nada había, una planta con flor oscura de intenso rojo, que llaman *sensitiva* (la *mimosa púdica* de los botánicos): Nos explicaron que

la planta *cierra sus hojas al tacto impertinente*. Por supuesto, que hubo más de uno que probó la certeza de aquel nombre y su virtud mecánica. Muchos años después, volví a encontrar esta planta, pero esta vez, en dos libros, uno de Alfonso Reyes, metaforizando la lectura de un misterio que se nos escapa. El otro libro es el de Juan L Ortiz cuando nos advierte: "No olvidéis que la poesía/ si la pura sensitiva o la ineludible sensitiva, es asimismo, o acaso sobre todo, la intemperie sin fin."¹³ Ahora, ya no es la mención directa de la planta lo que convoca mi recuerdo, sino la pureza de la copa vacía, esa intemperie sin fin, que Antonio Gamoneda me ha ido contando. He viajado a través de su palabra, buscando mis propias experiencias y he terminado por encontrar las sombras y fulgores de las suyas. Entre sus páginas, el mundo, que ya no volverá a ser el mismo, se ha convertido en la *ineludible sensitiva*.

Gracias.

Notas:

1. Mallarmé, en su conocida carta a Verlaine, confiesa su deseo de escribir el Libro, el libro absoluto que fuera a la vez reflejo e imagen, original y copia, expresión y fundamento del mundo. Esto lo lleva a su Igitur y al cierre de la experiencia en Un Golpe de Dados
2. Ortiz, Juan L.: *Obra Completa*, Univ. Nac del Litoral, Santa Fe, 1996. El texto es de *El Alba Sube...* 1933-1936, poema *Ráfaga del vacío*, pág.204.
3. El tema polémico de la poesía como comunicación o conocimiento dividió a las dos generaciones de postguerra: mientras que en 1952, en la edición de Ribes, varios autores coincidían con la ya famosa definición alexandrina de la poesía como comunicación, otros autores rechazaron la de Boussoñ, defendida en su Teoría de la expresión poética, en donde se presentaba la poesía como comunicación. Frente a esta teoría reaccionaron Barral, Biedma y Valente.
4. Valente, José Angel: *Las Palabras de la Tribu*, Barcelona, 1994
5. Casado, Miguel, en el Prólogo a la edición de Edad, Madrid, Cátedra, 1997.
6. Estos dos versos últimos, aquí entre paréntesis, fueron quitados de la edición posterior de *Sólo luz*
7. *Linterna Sorda de Extracción de la piedra de la locura*, de 1968.
8. Edad, op. cit., pág.231
9. En *Hablar/Falar de Poesía*, Núm.1, 1997, pág 14 y 15.
10. Edad, op. cit., pág 281
11. "la desgracia de los otros entró en mi carne" Simone Weil
12. *Sólo Luz*, pág. 169
13. Op. Cit, Ah, mis amigos, habláis de rimas..., pág. 534

**ANTOLOGÍA POÉTICA
DE ANTONIO GAMONEDA**

(De Primeros Poemas.

La tierra y los labios.

1947-1953)

Hay caminos de amargura
de mi boca a tus mejillas.
La desnudez de tus pechos
pone en mis manos ceniza.

Acaso entre tu mirada
y mi voz los muertos vibran.

1948

Atravesó el silencio;
ya ha cuajado en sus labios el fulgor de una madre
y descubre caminos de azucena y de sombra.

Ha venido de noche. Atravesó el silencio.
Más allá de las ramas invisibles, ajeno
al rumor de la sangre, él estaba..

No nos dice qué llanto, qué palabra, qué viento;
en qué día, qué nieve, qué lejanas montañas,
ha cruzado a los muertos.

1949

Es un hombre. Va solo por el campo.
Oye su corazón, cómo golpea,
y, de pronto, el hombre se detiene
y se pone a llorar sobre la tierra.

Juventud del dolor. Crece la savia
verde y amarga de la primavera.

Hacia el ocaso va. Un pájaro triste
canta entre las ramas negras.

Ya el hombre apenas llora. Se pregunta
por el sabor a muerto de su lengua.

1951

(De Sublevación inmóvil. 1953-1959)

PROMETEO EN LA FRONTERA

II

Y este don de morir, esta potencia
degolladora de dolor, ¿de dónde
viene a nosotros? ¿En qué dios se esconde
esta forma siniestra de clemencia?

Una sola divina descendencia
a esta zona de sombra corresponde.
Si tú hablas a un dios, cuando responde,
viene la muerte por correspondencia.

Si no fuera cobarde, si, más fuerte,
en un rayo pudiera por la boca
expulsar este miedo de la muerte,

Como este inmortal encadenado
sería puro en el dolor. ¡Oh, roca,
mundo mío de sed, mundo olvidado!

ADIÓS

Esta es la tierra, donde el sufrimiento
es la medida de los hombres. Dan
pena los condes con su fiel faisán
y los cobardes con su fiel lamento.

La belleza nos sirve de tormento
y la injusticia nos concede el pan.
Un día brindaréis por los que habrán
convertido el dolor en fundamento.

Los que vivimos para dar alcance
a tan inmensa luz que hoy no podría
un dios mirarla sin quedarse ciego,

aún tendremos que agotar el lance:
arrojar al silencio la agonía
como quien tira el corazón al fuego.

(De Exentos , I, 1959-1960)

Existían tus manos.
Un día el mundo se quedó en silencio;
los árboles, arriba, eran hondos y majestuosos
y nosotros sentíamos bajo nuestra piel
el movimiento de la tierra.

Tus manos fueron suaves en las mías
y sentí al tiempo la gravedad y la luz
y que vivías en mi corazón.

Todo era verdad bajo los árboles,
todo era verdad. Yo comprendía
todas las cosas como se comprende
un fruto con la boca, una luz con los ojos.

(De Blues castellano. 1961-1966)

CUESTIÓN DE INSTRUMENTO

Ustedes saben ya que una sartén
da un sonido a madre por el hierro
y yo sé que una celesta
suena a tierra feliz, pero si ustedes
tienen a su madre en el fregadero,
no toquen, por favor, la celesta.

Yo bien podría. Comprueben
la densidad y transparencia:

«Si pudiera tener su nacimiento
en los ojos la música, sería
en los tuyos. El tiempo sonaría
a tensa oscuridad, a mundo lento.»*

Lo escribí yo con estas mismas manos
pero no lo escribí con la misma conciencia.

Arno las bolsas de las madres.
Veo:
No hay dignidad sobre la tierra
como el cansancio sin pagar,
el rostro
aplastado,
la desesperación que no habla.

Dejen ustedes. Mi canto está mal hecho
como esta verdad, que está mal hecha.

Hagan ustedes la verdad mejor.
Hablaemos después aunque ya es tarde.

*Autocita del libro *Sublefacción inmóvil, Música de Cámara*.

CAIGO SOBRE UNAS MANOS

Cuando no sabía
aún que yo vivía en unas manos,
ellas pasaban sobre mi rostro y mi corazón.

Yo sentía que la noche era dulce
como una leche silenciosa. Y grande.
Mucho más grande que mi vida.

Madre:

era tus manos y la noche juntas.
Por eso aquella oscuridad me amaba.

No lo recuerdo pero está conmigo.
Donde yo existo más, en lo olvidado,
están las manos y la noche.

A veces,

cuando mi cabeza cuelga sobre la tierra
y ya no puedo más y está vacío
el mundo, alguna vez, sube el olvido
aún al corazón.

Y me arrodillo

a respirar sobre tus manos.

Bajo

y tú escondes mi rostro; y soy pequeño;
y tus manos son grandes; y la noche
viene otra vez, viene otra vez.

Descanso

de ser hombre, descanso de ser hombre.

IDA Y VUELTA

Has cruzado despacio la ciudad.
Por una vez, tú no vas a trabajar,
ni a comprar una medicina,
ni a entregar una carta:
has salido a la calle para estar en la noche.

Tienes suerte esta vez;
has sabido, esta vez, que se puede vivir
y sentir reunidas tu existencia y la noche,
y que es justo y es bello y es real respirar
en esta libertad oscura hasta las estrellas.

Y, de pronto,
has pensado en tu especie y en tu privación
y en que, todos los días de la vida,
los que no aman la noche nos ocultan
esta paz que hay entre nosotros y las cosas del mundo.

Es entonces
cuando, más que en la noche, tú vives en la cólera
y en el amor también. Y te detienes.

Desandas la ciudad y te reúnes
a otra profundidad también oscura

SABOR A LEGUMBRES

Las legumbres hervidas, golpeadas
a fuego en las cazuelas, espesaron
una parte del agua, retuvieron
otra parte consigo.

Después que estáis sentados a la mesa
los míos de la sangre -cinco- pienso
que es posible que coman en el mundo
muchas gentes, hoy, esto.

Ahora que tenemos sobre la lengua la misma pasta de la tierra,
puedo olvidar mi corazón y resistir las cucharas.

Yo siento
en el silencio machacado
algo maravilloso:
cinco seres humanos

comprender la vida a través del mismo sabor.
BLUES DE LA CASA

En mi casa están vacías las paredes
y yo sufro mirando la cal fría.
Mi casa tiene puertas y ventanas:
no puedo soportar tanto agujero.

Aquí vive mi madre con sus lentes.
Aquí está mi mujer con sus cabellos.
Aquí viven mis hijas con sus ojos.
¿Por qué sufro mirando las paredes?

El mundo es grande. Dentro de una casa
no cabrá nunca. El mundo es grande.
Dentro de una casa —el mundo es grande—
no es bueno que haya tanto sufrimiento.

**(De Exentos, II. Pasión de la mirada.
1963-1970)**

Aquí la boca, su oquedad eterna,
exhala una palabra, mas no suena
Si no es en forma de justicia: calla.
Sobre el oro veloz, un viento inmóvil
precipita su cuerpo hacia el espanto
de los cabellos y sus huesos sienten
la sustancia mortal, las duras manos
torturando columnas. La palabra
enardece las túnicas, asciende
en la tinieblas, arde en los sepulcros
y construye un espacio. Pero calla.

Espacio siempre frente al tiempo. No
hay mayor lentitud que esta paciencia
que eterniza los labios, endurece
las túnicas, habita en la mirada
de la desolación.

Roja, la estepa,
afuera, lejos, en la mansa gleba,
come su viejo sol.

Gira la tierra
sobre sí misma, musical, y el agua
desciende azul, eternidad herida.

**(De Descripción de la mentira.
1975-1976)**

El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición.
El olvido entró en mi lengua y no tuve otra conducta que el olvido,
y no acepté otro valor que la imposibilidad.
Como un barco calcificado en un país del que se ha retirado el mar,
escuché la rendición de mis huesos depositándose en el descanso;
escuché la huida de los insectos y la retracción de la sombra al ingresar en
lo que quedaba de mí;
escuché hasta que la verdad dejó de existir en el espacio y en mi espíritu,
y no pude resistir la perfección del silencio.

.....
La crueldad nos hizo semejantes a los animales sagrados y nos condujimos
con majestad y concertamos grandes sacrificios y ceremonias dentro de
nuestro espíritu.

Descubríamos líquidos cuya densidad pesaba sobre nuestros deseos y aque-
llos lienzos y las escamas que conservábamos de las madres se desprendie-
ron de nosotros: atravesábamos las creencias.

Todos los gestos anteriores a la deserción están perdidos en el interior de la
edad.

Imaginad un viajero alto en su lucidez y que los caminos se deshiciesen
delante de sus pasos y que las ciudades cambiasen de lugar: el extravío no
está en él, mas sí el furor y la inutilidad del viaje.

Así fue nuestra edad: atravesábamos las creencias.
Los que sabían gemir fueron amordazados por los que resistían la verdad, pero la verdad conducía a la traición.
Algunos aprendieron a viajar con su mordaza y éstos fueron más hábiles y adivinaron un país donde la traición no es necesaria: un país sin verdad.

.....
Mi memoria es maldita y amarilla como el residuo indestructible de la hiél. Yo extendía membranas sobre los gritos de inutilidad y esto era justicia, pero ¿qué ha quedado de mi alma?

No me busques en la justicia. No encontrarás mi cuerpo en iglesias no en profecías insufribles como los tábanos en la lengua de los animales muy enfermos.

Mi amistad está sobre ti y tú estas debajo de mi amistad. No soy yo el despojado: tu hermosura es tenaz, pero mi cansancio es más profundo que tu hermosura.

.....
Tu soledad es ávida. Tu color fluye de ti y se divide en largas médulas. En derredor no ves otra cosa que tú mismo.

Como el animal que ha masticado su placenta y como las gallinas que le rodean con ojos giratorios, de ambas maneras estás sucio en ti y alrededor de ti.

¿Por qué escupes dentro de tu alma? Mientes en la deposición. Yo en tu lugar mentiría más dulcemente.

(De Lápidas. 1977-1986)

SUCIEDAD DEL DESTINO

La mitad está hendida por un lamento; la mitad habla sobre las heridas. Aquí la muerte halla su forma en todos los rostros. ¿Quién viene dando gritos por entre calles blancas? ¿Quién anuncia el verano con campanas horribles? Mi corazón escucha a las hormigas; mi corazón escucha la actividad del gran muerto en su eternidad ensangrentada, mientras entra la sombra en los espejos y los mendigos se ejercitan en la delación. La crueldad se enciende en las bujías y arden los párpados de los últimos durmientes. En otra página, altos, frenéticos escribas hacen las leyes de los derro-

tados. Y vienen días infecundos, láminas sin honor, horas cansadas. Vienten acónito sobre la lengua que saludaba a los crepúsculos y, en este punto, arden banderas entre laureles. Desde este día las ciudades están marcadas con las sentencias de los grandes perjuros. En las aguas más lentas, la suciedad se extiende y esta sustancia entra en el destino.

La enemistad crece en nosotros y la esperanza cohabita con el desprecio. La cobardía es nuestra patria más frecuente, pero ¿quién es, al fin, el verdadero muerto? Su belleza está entregada a los insectos, mas sobrevive entre torrentes. Alimentado en el hastío, alimentado por una flor infecciosa, él es esbelto en la injusticia. Ahora duerme y, de sus labios, oigo el gemido que te nombra, España.

Eran días atravesados por los símbolos. Tuve un cordero negro. He olvidado su mirada y su nombre.

Al confluír cerca de mi casa, las sebes definían sendas que, entrecruzándose sin conducir a ninguna parte, cerraban minúsculos pradeños a los que yo acudía con mi cordero. Jugaba a extraviarme en el pequeño laberinto, pero sólo hasta que el silencio hacía brotar el temor como una gusanera dentro de mi vientre. Sucedió una y otra vez; yo sabía que el miedo iba a entrar en mí, pero yo iba a las praderas.

Finalmente, el cordero fue enviado a la carnicería, y yo aprendí que quienes me amaban también podían decidir sobre la administración de la muerte.

Veo el caballo agonizante junto al pozo de aguas oscuras y las gallinas a su alrededor. El rocío afila su pureza bajo los dientes amarillos y el crepúsculo acude a las desiertas pupilas (sombra de las higueras, serenidad de la hierba, profundidad del aire atravesado por vencejos). Veo la espalda de la indiferencia, los corredores destinados a la contemplación del hastío entre las altas begonias, entre las grandes hojas soñolientas. Siento la curiosidad de los perros y la piedad de las mujeres: es el paisaje de la infancia, el olor incorporado a mi espíritu en los accesos de la edad.

AVISO NEGRO

Nada se esconde al gavián inmóvil; arden sus ojos amarillos
y esta es su narración: aguas enfermas, mendicidad de rostros invisibles.

No hagas incesto en los armarios; guárdate: albergan asma, atribución,
espíritus,
quizá días y alas desesperadas.

Siéntate ya a contemplar la muerte.

(Del Libro del Frío. 1986-1991)

Tu cabello encanece entre mis manos y, como aguas silenciosas, nos abandonan los recuerdos. Siento la frialdad de la existencia pero tu olor se extiende en las habitaciones y tu lascivia vive en mi corazón y entra mi pensamiento en tus heridas.

Mi rostro hierve en las manos del escultor ciego.
En la pureza de los patios inmóviles él piensa dulcemente en los suicidas;
está creando la vejez:

ayer y hoy son ya el mismo día en mi corazón.

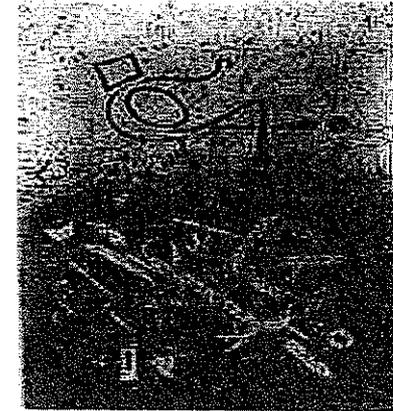
(De Frío de Límites. 1998)

Entra en tu cuerpo y tu cansancio se llena de pétalos. Laten en ti bestias felices: música al borde del abismo.

Es la agonía y la serenidad. Aún sientes como un perfume la existencia.

Este placer sin esperanza, ¿qué significa finalmente en ti?

¿Es que va a cesar también la música?



rasodisea, bel tempo

TRADUCCIONES

Lorand Gaspar

Craig Czury

Eugenio Montale

Lorand Gaspar: *Suelo absoluto*
 *Introducción y traducción*

de Mercedes Roffé

Nacido en Transilvania, Lorand Gaspar es, como Cioran, Ionesco, Kristeva, Camus, Cixous, Derrida, y tantos otros, una de esas figuras claves de la literatura y el pensamiento francés del siglo xx, que no tuvieron en Francia sino una tierra de adopción. En todo caso, y como para dejar en claro que, en lo que toca a Gaspar, esa adopción fue mutua, cincuenta años después de su nacionalización, Francia lo consagra como uno de sus hijos dilectos al otorgarle, en 1998, el Premio Goncourt de Poesía.

Lorand Gaspar había nacido el 28 de febrero de 1925, en Marosvárhely, hoy parte de la provincia rumana de Turgal-Mures. El húngaro fue su primera lengua. En su región natal cursó estudios secundarios y aprendió el francés —idioma en el que más tarde compondría toda su obra poética y ensayística. En 1943 es enviado al frente ruso y, al año siguiente, deportado a Alemania. Dos meses antes de terminar la guerra logra escapar de un campo de concentración y un año más tarde llega a París donde, en 1946, iniciará estudios de medicina. Desde entonces ha sabido repartir su vida, como William Carlos Williams y Gottfried Benn, entre la consulta médica y la escritura. En 1954 se traslada a Belén con el cargo de cirujano en el Hospital Francés. Al poco tiempo acepta una posición similar en el hospital de la Jerusalén transjordana, donde vivirá durante más de 15 años. Así recordará esa etapa en su autobiografía:

¡Ah, las mañanas de Jerusalén! Había tal frescura, tal promesa en ese clarear del día, en esas piedras, que pronto adopté el hábito de levantarme al alba. Me hacía un café, abrevaba al caballo y le daba su primera comida cuando Khalil tardaba, y luego me metía en mis libros, en mis garabatos. Así llegué a disponer, cada día, de dos o tres horas transparentes, milagrosas, antes de emprender la larga jornada del hospital. Lo poco que logré leer y escribir se lo debo a esas ma-

ñanas de Jerusalén, a esas auroras de Judea que en verano empiezan a despuntar a las cuatro.

Es por entonces que desarrolla la afición a viajar por los desiertos del Cercano Oriente. En 1960 empieza a explorar la zona del Egeo. También es en esta época que empieza a dar a conocer sus primeros poemarios. En 1970 lo nombran cirujano en el principal hospital de Túnez. Continúa, desde entonces, explorando los desiertos del Norte de África, del Asia Central y de la América del Norte. También viaja intensamente por Europa, especialmente la Toscana, Umbria, y más tarde Irlanda.

Lorand Gaspar ha traducido obras del húngaro, del griego moderno, del alemán y del inglés. Pilinszky, Seferis, Rilke y D.H. Lawrence, son algunos de los autores que más ha contribuido a difundir. Desde que se jubiló, vive alternativamente en París y en Sidi Bou Saïd, cerca de Cartago.

Entre sus obras destacan los libros de poemas *Le Quatrième État de la matière* (París: Flammarion, 1966), *Gisements* (París: Flammarion, 1968), *Sol absolu* (París: Gallimard, 1972), *Corps corrosifs* (Montpellier: Fata Morgana, 1978), *Egée suivi de Judée* (París: Gallimard, 1980), *Patmos* (Lausanne: Pierre-Allain Pingoud, 1989), *La Maison près de la mer* (Lausanne: Pierre-Allain Pingoud, 1992), *Apprentissages* (París: Deyrolle, 1994). De sus libros en prosa, *Approche de la parole* (París: Gallimard, 1978), *Journaux de voyage* (París: Le Calligraphe, 1985), *Feuilles d'observation*, (París: Gallimard, 1986) y *Carnet de Patmos*, con fotografías del autor (Cognac: Le temps qu'il fait, 1991), son los más reconocidos. También es autor de los ensayos *Histoire de la Palestine* y *Palestine année zéro* (París: Maspero, 1978).

Los poemas que se incluyen a continuación fueron traducidos a partir de la edición *Le Quatrième État de la matière, nouvelle version, Sol absolu, Corps corrosifs, avec un essai d'autobiographie inédit* (París: Poésie / Gallimard, 1982).

De toda su obra, quizás sea un fragmento de *Approche de la parole*, sus reflexiones sobre la poesía, donde su concepción orgánica, material y espiritual del mundo y de la palabra haya quedado mejor expresada —fuera, claro está, de los poemas mismos:

No veo ninguna discontinuidad entre ese lenguaje (o expresión) que es la materia diversamente animada, el discurso humano y el de la sociedad. Hay sólo distintos niveles de emergencia, de composición, de vitalidad y de desecación —hasta de enfermedad, si se quiere—, de una única lengua que se manifiesta en signos discontinuos, atrapada en el juego de

una formidable combinatoria, un juego en el que es, al mismo tiempo, la materia, las reglas y la energía, el texto, la sintaxis, la escritura.

Lo que busca mi palabra constantemente interrumpida, insuficiente siempre, inadecuada, asmática, no es la pertinencia de una demostración, de una ley, sino la desnudación de un fulgor infranqueable, transfixiante, de una fuidez alternativamente benéfica y devastadora. Una respiración.

POEMAS

Aras
estelas
dólmenes
crómlechs
cistas

(pesados bloques de piedra que cubren con sus masas cúbicas antiguas sepulturas)

o simple Montón de piedras en prueba

de un acuerdo
de un accidente
de un crimen
de una muerte

SUPLICIO de LAPIDACION

la tapadura de un pozo
de una boca de cisterna
pared de piedra
torsión de vid

rosadas tumbas de Petra.



Magos
Caravaneros
Bandidos
Traficantes
Onagros de hombre

EN LAS RUTAS ARDIENTES

la mirra
el incienso
el oro
las perlas y las piedras

EN LA RUTA CON VISTAS A LA NADA

el iluminado el clarividente el ciego

«Mis hermanos fueron embusteros como un torrente como el lecho de los ueds de estación cuyo caudal aumenta cuando la nieve se derrite y se seca pronto bajo el calor del sol. Por ellos las caravanas abandonan su camino, se internan en el desierto y se extravían —»





PENINSULA ARABIGA

HEDJAZ

granito
pórfido
caliza
pitón volcánico
ríos de lava

HARRA

pilas de azufre
mineral de hierro
cobre
plata
voz

HAMD

Tebuk
Teima
el Hedjer
el - Ela
Medina
La Meca

HIJRA

de la gran Harran de Haibar a Djebel el Kora

la familiaridad del vacío
bajo los nombres dispersos



EROSION

trabajo de un ardor similar
a la coherencia de la materia
lengua de innumerables ritmos
desplegada pulverizada recompuesta

QUIMICA

de los vientos
de las aguas
de los sueños
de la luz

los mismos movimientos componen y elucidan
la anchura de un camino sin propósito

Buenos días a ti que vienes de la noche.
Buenos días a ti, devenir soberano que hiende la pulpa del
sol.

Buenos días a ti en el polvo.

Todo el día para usarte, para usarlo.

Hasta los huesos de tu cansancio.

Cuando la luz se enarca sobre un pozo —

Paz, los ruidos se acallan.

¡Oh, cómo se serena el oído!

Buenas noches a ti, que vienes de la luz, como el silencio.

Y como un último párpado de color o de sonido
migras a lo profundo, dejando la pálida luz del día
sobre la mesa del embalsamador.



desierto

lo que queda de música
cuando el diseño ya no se ve
como si la luz hubiera erosionado
el tiempo y el lugar propio de las cosas
como si la gramática de la hondura pudiera leerse
en la mano que se ilumina en las dunas

anacoretas

lagartijas

víboras

hienas y chacales

por los barrancos del día
sobre las pendientes de la tarde

las no delineadas rutas del movimiento solidario
el orix salvaje
la gacela de Arabia

el viento sobre los llanos de Sam al sur del Eufrates
plantas de soda
arbustos achaparrados
mesetas de areniscas
greses labrados a pico
vaguadas de riachos
fondo de mar eoceno

la misma desnudez de la vida
una sola

r e s p i r a c i ó n



HAMBRE MAS VASTA QUE EL DESIERTO

«¡Repudia a tu madre, repúdiala!
porque no es más mi mujer ni
yo soy más su marido.
Que borre de su rostro
su deseo prostituido,
de su pecho, el adulterio;
si no, la dejaré
desnuda como cuando nació
haré de ella un desierto
una tierra desolada
la mataré de sed.»

LA SED SIN LIMITE DEL OBTUSO



**CRAIG CZURY:
NUEVA POESÍA NORTEAMERICANA**



Versiones Esteban Moore

Craig Czury (Wilkes-Barre, Pennsylvania, 1951) A partir de los 18 años recorrió gran parte de su país y el Canadá trabajando en festivales populares, depósitos de mercaderías, cocinas de restaurantes, desarmaderos de autos, en la construcción de edificios y en la carga y descarga de buques pesqueros.

Dirigió proyectos de lectura en los estados de Montana e Idaho.

Ha recibido diversas distinciones por su Tatoo Haiku, poemas murales realizados con los internos de la prisión de Luzerne, Wilkes Barre, Pennsylvania.

En la actualidad dicta talleres de poesía en las escuelas y realiza poemas murales para las cárceles y comunidades de su estado donde dirige la editorial Pagoda Press en Reading, ciudad en la que se estableció en 1996. Sus actividades son auspiciadas por: Americorps (Writers corps), AIE Programs of Pennsylvania, Delaware and New Jersey Council of the Arts, Rockefeller Foundation, National Endowment for the Arts, Very Special Arts Delaware, NEIU Living Arts Program, Berks Art Council, Geraldine Dodge Foundation.

En 1998 fue elegido profesor visitante por el gobierno de Irlanda del Norte para trabajar con jóvenes afectados por el terrorismo en la ciudad de Belfast. Es el autor de Except (Foothill Publishing New York, 1990) Shadow, Orphan Shadow (Pine Press, Landisburg, Pa., 1997), Between Prayer and Waking (1998) y más de veinte plaquettes. Sus poemas han aparecido en diversas antologías y colabora con diarios y revistas de su país y del exterior.

POEMAS

AZUL

cuando les dije
que no había hablado en inglés
durante tres días fue

algo como si
el río tuviera

un pedazo de cielo
tan ancho que podría
atravesarlo caminando

vi a todos mis viejos amigos
que abandonaron la ciudad
en la parte trasera de un vagón

les dije
es el aire contenido
en el azul de mis mejillas

y el estilo de braceo australiano

que las piedras que
los peces y toda aquella
hermosa oscuridad
eran
el ojo atento abierto

que aguarda a la bestia oscura

todo lo que debían hacer
era oler mi aliento

cuando les dije que

la diferencia entre
el azul y todo el
azul que podría sostener en mis
brazos era del tamaño

de mi estómago
su interior una manguera de jardín
enroscada
en un sólo nudo

NO EXISTE EL TIEMPO, SOLO RELOJES

pero...

¿ cuando te vuelva a ver
quién de nosotros habrá cambiado?

¿ si he sido yo... mi mente...
la manera en que mis pensamientos se han desarrollado
más allá del haber estado juntos
como me reconocerás?

—¿ está s seguro que todavía soy yo
el mismo ?

¿como te reconoceré
si ya no sos la misma idea de quién eras
cuando nos conocimos por primera vez ?

¿podrás conservar alguna señal
del viejo mundo?

¿ sería de ayuda que yo
guiñara un ojo ?

DE ESTE MODO

había un odio
y golpearon tus dientes hasta deslizarlos
por tu garganta

había un amor
y golpearon tu cerebro de tal manera que
se derramó de tus orejas

¿eso era amor?

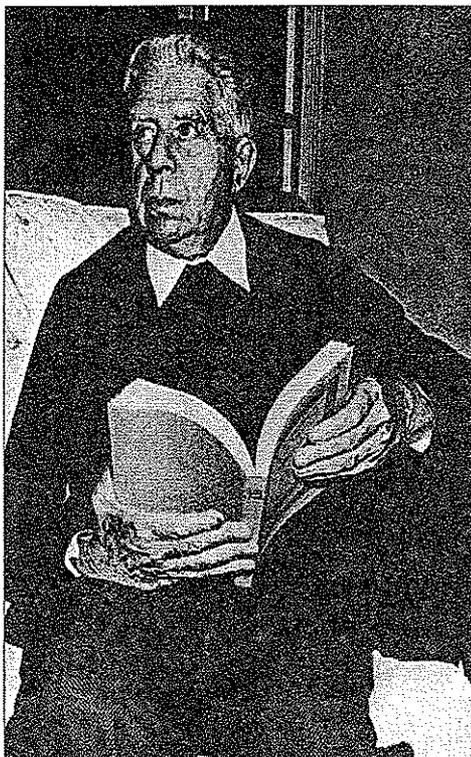
Ahora todo es de este modo:
harás lo que te digan y no dirás ni una palabra



XENIA DE EUGENIO MONTALE

 Ricardo H. Herrera

En el presente artículo, el poeta Ricardo Herrera comenta la experiencia de la traducción de las Xenia de Eugenio Montale, publicadas, este año, en Mar del Plata, en la Editorial Melusina.



Cuando se escribe poesía, la línea reflexiva y la línea rítmica y melódica del verso nacen juntas: la luminosidad de la expresión es absoluta. Cuando se traduce poesía, ese paralelismo desaparece; es prácticamente imposible disimular que la entonación y el significado no se han originado al mismo tiempo; el diamante se fisura. Como todo ser interiormente dividido, el poema traducido no puede sino engendrar disidencia, disconformidad. Cuanto más se obstina el traductor en aproximarse a las figuras musicales del poema que tiene a la vista, cuanto mayor es su fidelidad a la dimensión secreta del significado que alienta tras la estructura formal de la composición, tanto más patente se hace el abismo que separa la copia del original. A la postre, una dolorosa certidumbre se abre paso en la conciencia de quien emprende este tipo de trabajos: la luz refleja de lo que ha nacido dividido nunca podrá alcanzar el esplendor de la expresión sintética.

Más allá de la atracción que puede ejercer el sentido filológico del texto que se vierte de una lengua a otra, lo usual es que la sensibilidad del poeta-traductor se sienta fascinada por las inflexiones de la voz, por la magia de los giros verbales del poema que tiene entre manos: su presa, más que en el significado explícito, reside en el tono que dota a ese significado de una insólita vibración. De ahí que la gracia de la modulación verbal cobre una importancia decisiva cuando se trata de una traducción poética. Tan así es que suele bastar una simple alteración en el orden de las palabras para que se rompa el halo de sugestión de la expresión original. Son estas fisuras —muchas veces ínfimas, apenas perceptibles— las que renuevan en la mente del lector la vieja verdad que afirma el carácter intraducible propio de la lírica.

Como en la aporía de Zenón, esa que demuestra que el movimiento es imposible porque para ir del punto A al punto B es necesario pasar primero por el punto C, y para llegar al punto C es necesario pasar antes por el punto D, y para llegar al punto D es necesario pasar previamente por el punto E, y así hasta el infinito, del mismo modo, al traducir la voz de un gran poeta, la distancia entre el original y la copia suele ahondarse a partir de los más elementales matices lingüísticos. Es lógico que así suceda, ya que, aun dejando de lado las diferencias de resonancia y de timbre de cada vocablo en sí, la identidad semántica entre el término extranjero y el equivalente en nuestra lengua que provee el diccionario ignora toda la gama de asociaciones que una y otra palabra revelan en cada cultura idiomática. Por estas y otras razones, lo que hoy podemos juzgar como una versión aceptable de las Xenia de Eugenio Montale, acaso mañana apenas si ponga

en evidencia el estado de la poesía argentina a comienzos del siglo XXI. No es una profesión de falsa modestia, sinceramente creo que así se dan las cosas en el ámbito de la traducción poética: se trata de un espacio ambiguo, rico en estímulos y promesas, pero de conquistas efímeras, siempre amenazadas por la precariedad de un equilibrio sometido a los vaivenes del gusto y a los cambiantes criterios de aproximación al texto original. En todo caso, el saldo favorable que deja toda traducción escrupulosa es de carácter recóndito y de efecto diferido: pasa más por los beneficios que a la larga se desprenderán de la prueba a que se somete al propio idioma — su acrecentamiento en plasticidad— que por la real e inmediata apropiación de la sustancia ajena.

Comparativamente, en relación con páginas anteriores de su vasta producción, las Xenia de Montale no ofrecen las típicas dificultades de vocabulario que suele presentar su poesía de juventud y madurez. También su sintaxis y su invención rítmica y melódica son bastante simples. En líneas generales, diría que la dificultad que supone la traducción de las Xenia se reduce a sortear con pericia un único pero considerable obstáculo: dar con un equivalente apropiado del tono intencionadamente menor en que se sustenta su estilo; no olvidar en ningún momento que el modelo secreto del poeta lo constituye la palabra de alguien que no se dedicaba a leer ni a escribir poesía. «Tu palabra, tan torpe e imprudente —le confía a su mujer, su callada interlocutora— al fin es la única que me contenta.» Naturalmente, se trata de un ideal estético que no debe tomarse al pie de la letra. Más que un horizonte real, el aserto señala oblicuamente una dirección constante del espíritu montaliano: la de hacer literatura cuando ya casi no se la soporta. El título mismo del cuaderno, Xenia (forma plural de xenion —del griego xenos, huésped—, palabra que designaba los obsequios que se le ofrecían a los invitados terminada la comida, y que aquí podría traducirse como «ofrendas»), un cultismo, tiene un carácter fuertemente literario. Cabría hablar entonces de un coloquialismo sui generis, de una llaneza expresiva saturada de reminiscencias culturales, constantemente templada por el hartazgo de la literatura.

En cierto modo, el Montale anciano que escribe Xenia es un poeta que a fuerza de sarcasmo y afectividad penetra en una zona en la que predomina la veta dialectal del sentimiento. Modismos cotidianos, palabras comunes, una buscada negligencia (y, consiguientemente, una total ausencia de énfasis) crean una tonalidad que es la propia de la afectividad de lo dialectal. De ahí que en mi versión haya usado el «vos» en lugar del «tú». Es probable que, para muchos, optar por el «vos» no tenga nada de osado a esta altura del partido: quiero decir, después de decenios de hege-

monía coloquialista en nuestra literatura. En mi caso, puedo asegurar que viví la experiencia como un verdadero riesgo. No sólo porque creo que las relaciones entre voseo y poesía suponen más pérdidas que ganancias (la familiaridad que se gana al usar el «vos» trae aparejada una reducción del horizonte idiomático: nos acerca a nuestros connacionales, pero, al mismo tiempo, nos distancia de cualquier otro hispanoparlante que no sea argentino), sino también porque el empleo del «vos» implica un plus en relación con el texto original. De hecho, el «tú» montaliano no podría ser reemplazado por el «vos» local en forma permanente: los grandes textos metafísicos de La tormenta y otros poemas [La bufera e altro] no soportarían semejante operación; hacerlo equivaldría a rebajar su tono, ya que literariamente, mal que nos pese, frente a situaciones que rozan lo sublime, estamos acostumbrados al uso del «tú». Sin embargo, limitada al ámbito de las Xenia, la elección me parece admisible, aun cuando signifique restringir el alcance de la versión castellana a un ambiente exclusivamente argentino. Es una elección acaso ineludible para un traductor local, por la simple razón de que lo que el texto pierde en universalidad lo gana en intensidad afectiva, y esa dimensión, como ya he señalado, juega un papel decisivo en este conjunto de poemas. En la medida en que la inanidad de la cultura y una demoledora autoironía logran contener su fuerza destructiva por obra y gracia de la intensidad afectiva, la poesía sigue siendo posible. A esa delicada armonía se debe que la lectura de Xenia nos permita asistir a la última y conmovedora vuelta de tuerca de ese escepticismo asombrado que constituye la esencia del espíritu montaliano.

CINCO VERSIONES DE XENIA II

3

Lamentamos mucho la pérdida del calzador,
el cuerno de lata oxidada que viajaba
siempre con nosotros. Parecía una indecencia llevar
con la bijutería y las pinturas semejante horror.
Debe haber sido en el Danieli donde olvidé
ponerlo en la valija o en la bolsita.
Hedia, la mucama, sin duda lo tiró
al canal. ¿Y cómo habría podido
escribir pidiendo que buscaran ese pedazo de lata?
Había un prestigio (el nuestro) que salvar,
y Hedia, la fiel, lo había hecho.

3. L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe, / il cornetto di latta arrugginito ch'era / sempre
con noi. Pareva un'indecenza portare / tra i similori e gli stucchi un tale orrore. / Dev'essere
al Danieli che ho scordato / di riporlo in valigia o nel sacchetto. / Hedia la cameriera lo buttò
certo / nel canalazzo. E come avrei potuto / scrivere che cercassero quel pezzaccio di latta?
/ C'era un prestigio (il nostro) da salvare / e Hedia, la fedele, l'aveva fatto.

5

Bajé, dándote el brazo, por lo menos un millón de escaleras,
y ahora que no estás hay un vacío en cada escalón.
Así y todo fue breve nuestro largo viaje.
El mío dura todavía. Ya no necesito
hacer combinaciones, reservas,
someterme a las trampas, a las humillaciones de quien cree
que la realidad es eso que se ve.

Bajé millones de escaleras dándote el brazo
no porque creyese que cuatro ojos pueden ver más.
Con vos las bajé porque sabía que de las nuestras
las únicas pupilas reales, pese a que estaban tan obnubiladas,
eran las tuyas.

5. Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale / e ora che non ci sei è il vuoto ad
ogni gradino. / Anche così è stato breve il nostro lungo viaggio. / Il mio dura tuttora, né più
mi occorrono / le coincidenze, le prenotazioni, / le trappole, gli scorni di chi crede / que la
realtà sia quella che si vede. // Ho sceso milioni di scale dandoti il braccio / non già perché

con quattr'occhi forse si vede di più. / Con te le ho scese perché sapevo che di noi due / le
sole vere pupille, sebbene tanto offuscate, / erano le tue.

9

A las monjas y a las viudas, mortíferas
plañideras malolientes,
no osabas mirarlas. Hasta Él, que tiene mil ojos,
las aleja de sí, estabas segura.
El omnividente, él... porque vos, juiciosa,
a dios no lo nombrabas ni siquiera en minúscula.

9. Le monache e le vedove, mortifere / maleodoranti prefiche, / non osavi guardarle. Lui
stesso che ha mille occhi, / li distoglie da loro, n'eri certa. / L'onniveggente, lui... perché tu,
giudiziosa, / dio non lo nominavi neppure con la minuscola.

10

Después de mucho buscarte
te encontré en un bar de la Avenida
da Liberdade; no sabías un pito
de portugués. O, mejor dicho, una palabra
sola: Madeira. Y vino la copita
con una picada de langostinos.

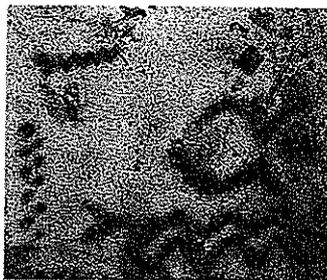
A la noche fui comparado a los grandes
lusitanos de nombres impronunciables
y a Carducci, por añadidura.
Nada impresionada, yo te veía llorar
de risa escondida entre una multitud
quizás hastiada pero compungida.

10. Dopo lunghe ricerche / ti trovai in un bar dell'Avenida / da Liberdade; non sapevi un'accia
/ di portoghese o meglio una parola / sola: Madeira. E venne il bicchierino / con un contorno
di aragostine. // La sera fui paragonato ai massimi / lusitani dai nomi impronunciabili / e al
Carducci in aggiunta. / Per nulla impressionata io ti vedevo piangere / dal ridere nascosta
in una folla / forse annoiata ma compunta.

13

He colgado en mi cuarto el daguerrotipo
de tu padre cuando era chico: tiene más de un siglo.
A falta del mío, tan confuso,
trato de reconstruir, en vano, tu pedigree.
No somos caballos, los datos de nuestra progenie
no están en los almanaques. Los que presumían
saberlo no tenían existencia. Tampoco nosotros
la tuvimos para ellos. ¿Y entonces? Sin embargo,
queda algo, quizás una nada
que es todo.

13. Ho appeso nella mia stanza il dagherròtipo / di tuo padre bambino: ha più di un secolo.
/ In mancanza del mio, così confuso, / cerco di ricostruire, ma invano, il tuo pedigree. / Non
siamo stati cavalli, i dati dei nostri ascendenti / non sono negli almanacchi. Coloro che
hanno presunto / di saperne non erano essi stessi esistenti, / né noi per loro. E allora? Eppure
resta / che qualcosa è accaduto, forse un niente / che è tutto.



el letrero de la pescadería

INTERNET: "LA NUEVA IDOLATRÍA VIRTUAL"

 Héctor Freire

La evolución y el desarrollo de la informática ha sido demasiado veloz en la segunda mitad de este siglo. Por lo tanto la densidad de nuestra "iconosfera"* se ha incrementado considerablemente en los últimos veinte años, debido a la emergencia de nuevas modalidades de imágenes computarizadas en una etapa que podríamos llamar posanalógica e interactiva de las relaciones entre el hombre y la máquina, sin poder establecer con perspectiva histórica los reales alcances y sus "supuestos beneficios", por ahora más virtuales que reales. No olvidemos por ejemplo, que la imagen infográfica (arte y técnica de producción de imágenes digitales) empezó siendo explorada y utilizada desde los años cincuenta con fines militares, y después de unos quince años se introdujo en los distintos sectores civiles, expandiéndose hacia usos industriales, científicos y comerciales, en la arquitectura y el diseño, en los videos juegos, en los espectáculos y en la publicidad.

Al intentar imaginar la experiencia definitiva de leer y escribir en esta

nueva forma textual, convendría prestar atención a lo que Mikhail Bakhtin ha escrito en relación a la nueva novela (polifónica), aplicable al hipertexto y al tema que nos preocupa: "está construida como una multiplicidad de voces". El problema estaría en determinar si este nuevo soporte textual —no previsto por Bakhtin— se construye como el simulacro virtual de un conjunto "democrático" de voces. O si en el plano de lo real es una nueva, sutil, sofisticada y eficaz manera de dominación global, donde una única conciencia, una única voz tiránica y patriarcal, LA VOZ absorbe en sí misma como objetos las otras voces, las otras conciencias. Un solo idioma, un solo soporte, una única estética, una sola identidad. Desde este punto de vista omnisciente y omnipresente todo estaría visto como "pedazos" o "bocados" a incorporar, donde "las terceras personas" no participantes "realmente", pero sí virtualmente, no serían representadas de ningún modo. No habría lugar para ellas.

Internet, uno de los tantos "artefactos" de los que se vale la tan mentada y elogiada globalización, examinado en sus dimensiones materiales y simbólicas, parece apuntar a una contracción del espacio mundial, a una mancomunidad de los valores y de las prácticas culturales ("globalización de los intercambios") conformando lo que algunos intelectuales llaman "la ciudad de

Internet". Sin embargo, no se trata de la construcción imaginaria de una ciudad, sino de una nueva y más sutil espacialización del capitalismo.

Su espejismo más tenaz es el de imponer como real una "democracia mundializada", pero cuyos contornos siguen siendo difuminados, y cuyo proyecto resulta inconsistente, difuso o contradictorio. Lo que en la práctica propone Internet es lo opuesto a lo que Michel Foucault llamó "la arqueología del saber"; en lugar de reconstruir una unidad perdida a partir de los fragmentos, de las ruinas y destrozos, (a partir del pasado, de la evidencia histórica, y de las identidades) Internet trabaja sobre los fragmentos de un "edificio" nunca construido.

Como afirma Beatriz Sarlo: "el único obstáculo eficaz a la homogeneización cultural son las desigualdades económicas: todos los deseos tienden a parecerse, pero no todos los deseos tienen la misma oportunidad de realizarse. La ideología nos constituye como consumidores universales, aunque millones sean únicamente consumidores imaginarios. Si, en el pasado, la pertenencia a una cultura aseguraba bienes simbólicos que constituían la base de identidades fuertes, hoy la exclusión del consumo vuelve inseguras todas las identidades". **

A medida que el lector se mueve por una red de textos, desplaza constantemente su propio centro, y por lo

tanto el enfoque, o principio ideológico organizador de su investigación y experiencia. Su centro de atención es provisional, está compuesto de cuerpos de textos conectados, aunque sin eje primario de organización. En otras palabras, el ente que se conoce como libro, obra o texto en el campo de la imprenta, carece de centro. Este "híbrido" se experimenta como un sistema que se puede des-centrar y re-centrar hasta el infinito, en parte porque transforma cualquier documento, o testimonio unitario del pasado, en un centro pasajero, provisorio, en un mero directorio liviano, fugaz e intercambiable. Este mecanismo anula la idea de proporcionar sus tiempos al tiempo y sus espacios al espacio. Esta forma distinta que se proyecta como dominante y excluyente de otras formas, está basada en el corte, el vértigo y la apropiación como medio para economizar tiempo y espacio, recurriendo a relaciones de sentido, de belleza, de emoción. Une los elementos separados, reduce las duraciones y las distancias, es, después de todo, la lógica de los imperios, para quienes sus componentes nunca están lo suficientemente juntos, sus provincias siempre son demasiado grandes para abarcar. Esta especie de "montaje rápido" es una variante de las viejas técnicas de poder y trabaja reduciendo las cadenas de comando para controlar mejor los extremos. Culmina con el así llamado

"tiempo real", la abolición de toda distancia y toda duración al servicio del imperio del mercado mundial. Pero, en realidad las cosas no existen sino porque están separadas, y que para respetarlas y conocerlas hace falta sortear las distancias que las separan, tomándose el tiempo real que sea necesario. Este concepto se opone a esta ideología de fusión (tanto en el terreno de las artes como en el de la organización de los pueblos), esa que satura nuestras pequeñas y grandes pantallas bajo la forma de una acumulación frenética.

Sin embargo, esta forma de dominación no es nueva, la cultura occidental imaginó estas entradas casi mágicas a una realidad en forma de red mucho antes de la aparición de las tecnologías informáticas. Por ejemplo, la tipología bíblica, que tan importante papel desempeñó en la cultura inglesa en el siglo XVII y en la norteamericana en el siglo XIX, concebían la historia en forma de tipos y sombras (virtuales) de Cristo y de la providencia divina. Así Moisés, que existe por sí mismo, también existe como Cristo, quien cumple y completa el significado del profeta. Como lo demuestran los innumerables sermones y comentarios de la época victoriana, cualquier persona, acontecimiento o fenómeno servía de ventana mágica en la compleja semiótica de los designios divinos para la salvación del hombre. Al igual que el tipo bí-

blico, el internet, permite a los acontecimientos y fenómenos significativos participar simultáneamente de varias realidades o niveles de realidad, donde las voces individuales aportan irremediamente un camino en la red de conexiones. Dado que, en los Estados Unidos, el protestantismo evangélico preserva y difunde estas tradiciones de exégesis bíblica, no sorprende demasiado descubrir que una de las primeras aplicaciones de este nuevo soporte ha tenido que ver con la Biblia y su tradición. Esta capacidad tiene una relación obvia con las ideas de Derrida, que insiste en la necesidad de cambiar rápidamente de puntos de vista descentrando la discusión. En estos sistemas se le ofrece al lector, como "señuelo", la posibilidad, y "la libertad democrática" de poder escoger su propio centro de investigación y experiencia. Pero lo que este principio significa en la práctica es que el lector pierda su centro, su ideología y su identidad organizativa. ¿Es internet un nuevo nihilismo electrónico?. Presencia de una ausencia, realidad volátil, imágenes ectoplasmáticas, **encapsulamiento** de la realidad, conciencia sitiada: todo ello señala en dirección a una devaluación de la realidad, a un distanciamiento ascético, a un principio de renuncia a la inmediatez táctil y olfativa, al contacto personal, a la percepción inmediata, a la interacción erótica individualizada, a la relación

intuitiva con el entorno físico. El encapsulamiento mediático del espectador-lector configura la condición de una existencia individual monádica, degradada psíquica y sexualmente, comunicativa y artísticamente. Las redes de "comunicación" electrónica, desempeñan culturalmente el papel del sacerdote nihilista. Este nihilismo mediático tiene que ver fundamentalmente con la dialéctica del reconocimiento electrónico, y, en general, con la transformación mediática de la relación humana con su hábitat social y natural. Es el resultado de su doble condición de distancia y proximidad con respecto al objeto, de mediación técnica y manipulativa, por una parte, y de cercanía mimética o poder mágico, por otra. Y es asimismo la imposibilidad por parte del espectador de conferir un sentido al mundo que le rodea. Y esta es la condición electrónica de la destrucción de la experiencia.

En cuanto al soporte técnico: "el ordenador" ha pasado a ocupar un lugar central, "religioso", en las actividades rituales del mundo postmoderno, esta "nueva idolatría virtual", se propone reemplazar las funciones intelectuales más elevadas del cerebro humano. Sin embargo, y desde este punto de vista, sometido al determinismo implantado por el hombre en su programa, el ordenador tiene el comportamiento obediente de "un tonto lógico". Como declaró gráficamente Karl

Popper, "los ordenadores podrán solucionar problemas, pero nunca descubrir problemas, que es una capacidad humana".

Este "humano escepticismo", acerca de la inteligencia resolutoria de las máquinas se ha multiplicado a partir de los postulados de incertidumbre de Heisenberg, del concepto de inverificabilidad matemática de Gödel y de la noción de imprevisibilidad de los sistemas complejos de Prigogine, que en realidad han sido verdaderos mazazos a "las esperanzas monárquicas de la ciencia" (al servicio del capitalismo imperial, llamado eufemísticamente globalización) para conocer el comportamiento de la realidad, para cuantificar sus manifestaciones y, menos aún para preverlos.

Por último, y en cuanto a la supuesta comunicación propuesta con la irrupción de estos "nuevos y artificiosos deportes" se desarrollaron tres modelos estructurales básicos:

- 1- El flujo comunicativo de hombre a máquina (donde la máquina actúa como enunciataria).
- 2- El flujo comunicativo de máquina a hombre (donde el hombre actúa como enunciatario).
- 3- El flujo comunicativo de máquina a máquina.

En ninguno de los tres modelos hay intersubjetividad en el proceso de comunicación, que es lo mismo que decir que no hay una real comuni-

cación. En el primero y el segundo solamente un polo está caracterizado por la subjetividad y, más concretamente para nuestra reflexión, por la intencionalidad que le define como polo activo y le convierte en responsable de la iniciativa enunciativa.

Pero una afirmación generalizada y superficial se impone: - no se puede negar que Internet nos permite estar "mejor comunicados" unos con otros..., a lo que el escritor de ciencia ficción Ray Bradbury, cuya vigencia de su "Fahrenheit 451" (llevada al cine por el genial director Francois Truffaut en la década del 60), no se puede negar, contestó de manera irónica, en un reciente reportaje para el diario La Nación. En realidad sus "preguntas retóricas", aparentemente ingenuas, plantean serios cuestionamientos, y ciertas paradojas y contradicciones, que por cierto exceden el marco y la problemática de Internet:

..... - "Tenemos demasiadas comunicaciones, estamos demasiado comunicados. ¿Con cuánta gente quiere usted estar conectada? ¿Cuántos amigos de verdad tiene? ¿cuatro? ¿cinco? ¿Por qué se quiere estar en contacto con todo el mundo? Yo creo en el contacto humano."-

Cuando todo se ve nada se ve, y nada vale. La indiferencia ante las grandes diferencias e injusticias provocadas por la globalización, crece con la reducción de lo válido

a lo visible. En Internet todos los ideales particulares se terminan alineando uno tras otro en la porción de la humanidad dotada de la más fuerte visibilidad social. De ahí se sigue que la lengua del más rico se convierte en la de todo el mundo, y la ley del más fuerte en la regla suprema.

Internet, como parte de la Iconosfera actual, aspira a ser omnipresente, para ello tendría el cinismo como virtud, el conformismo por fuerza y un nihilismo consumado por horizonte. Esta es la razón, en verdad, de que la "aldea global" implique un espacio menos igualitario que comunitario. La "comunidad" de los usuarios de Internet es, pues, el engendro de una unión,

"contra natura", entre una visión exclusivamente técnica y profundamente paranoica de la posmodernidad humana, y una aspiración fusionista a la comunicación explosiva de los deseos. Como en su origen Internet es el resultado de un instrumento bélico, su efecto, al menos por el momento, resulta bastante comprensible: no fomenta la comunicación, el acercamiento real de las personas, sino que, al contrario, la idea militar de la red se basa en que existe una distancia que hay que preservar. Ya que la viabilidad de una red de ordenadores, susceptibles de asegurar la transmisión de los datos informáticos en cualquier circuns-

tancia y momento, implica que tales ordenadores estén físicamente alejados unos de otros, y que las personas no sean más que simples operadores, y no sujetos que se comuniquen. En definitiva, meros instrumentos al servicio de funciones operativas, ya sean estas militares como fue en el principio, o comerciales como lo son ahora.

Otra cuestión a tener en cuenta cuando hablamos de Internet, y en la que sintomáticamente no se ha profundizado, es que la red abre al usuario "todo un mundo ilimitado", pero que al mismo tiempo amenaza seriamente toda privacidad e intimidad. El abuso del sistema que puede llevar al límite de que los beneficios del e-mail, por ejemplo, terminen siendo menores que sus perjuicios. La inclusión compulsiva en bases de datos sin ser consultados, los mensajes con propaganda o promociones, aun cuando se indique que no se los quiere volver a recibir. Al respecto, Internet nos enfrenta a la siguiente paradoja: por un lado nos fascina la posibilidad de contactar a cualquiera, en cualquier momento, pero también cualquiera, en cualquier momento, nos puede contactar, nos interesa o no. Se puede evitar recurrir a tales tecnologías a fin de impedirlo, pero se corre el riesgo de perder otros tipos de oportunidades que dicha tecnología pone a disposición.

En síntesis: "Con Internet nosotros

sentimos que tenemos acceso a un mundo ilimitado, y es cierto. Pero nos olvidamos de que ese mundo ahora también tiene acceso a nosotros, y amenaza nuestra privacidad de modos que ni siquiera imaginamos". La afirmación de Nicholas Burbules, norteamericano, filósofo de la educación egresado de la Universidad de Stanford y especialista de la Universidad de Illinois en el impacto social de las nuevas tecnologías, alimenta la difundida sospecha de que la Red que usamos con fascinación puede ser también una trampa en la que quedemos atrapados." ***

Notas:

* Al decir de Román Gubern, la iconosfera es un ecosistema cultural formado por los mensajes icónicos y audiovisuales que envuelven al ser humano, basado en interacciones dinámicas entre los diferentes medios de comunicación y entre éstos y sus audiencias.

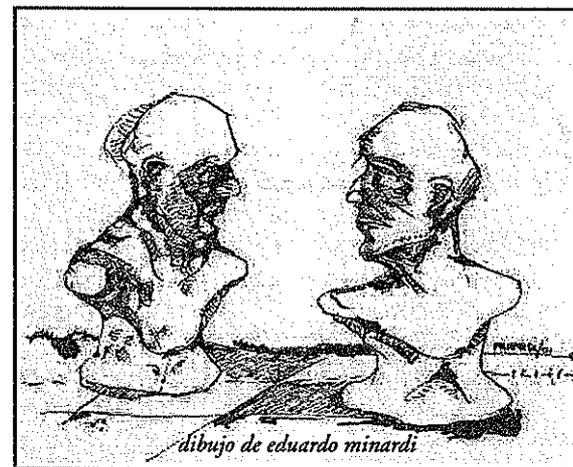
** Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna*, Ariel 1994.

***Carmen María Ramos, *Enfoques*, Diario La Nación.



ROBERTO ARLT: UNA HISTORIA DE BANDIDOS.

 Edgardo H. Berg



En los comienzos de la crítica literaria se pensaba que la biografía ideal de un autor se convertía en un hecho literario en la medida que, funcionando como mediación entre el texto y los lectores, resultaba decisiva para la interpretación de las obras. La naturaleza ilusoria del arte nos hace pensar en la sinceridad del testimonio literario; sin embargo, por fuera de ese relato-confesión se insinúan los gérmenes de otra biografía ausente y no contada que adquiere la fuerza de una leyenda o de un mito personal. La mayoría de los relatos que se han contado en torno a Roberto Arlt,

suelen quedar atrapados y sometidos, muchas veces, por el delirio de la empiria: el hacer creer se transforma entonces, en una transposición literal de la psicología de sus personajes a las maquinaciones que Arlt exhibe e inventa. Sin embargo, Arlt era un artista del desplazamiento, y en el desplazamiento residía su fuerza de interpelación social. En este sentido, Arlt construye su propia figura de escritor y deviene en actor de una escena autobiográfica: poeta de barrio, oveja negra, enfant terrible, outsider, escritor fracasado o reportero extravagante y exitoso son las múltiples caras que se refractan en un mismo espejo. Esa historia de identidades móviles no es sino una transmutación de todos los valores, un desnudamiento escénico y un arte de la provocación. En realidad, la razón de esta escena es más bien la de alguien que debe lidiar creativamente con su propia identidad: el artista se forja entonces, una segunda cicatriz de extranjería.

Por fuera de la versión del artista torturado e incomprendido o de la identificación del autor con los personajes atormentados de su ficción, habría que leer a Roberto Arlt, no sólo como autor de novelas, cuentos, obras teatrales o crónicas periodísticas, sino sobre todo como una figura de fuerte anclaje histórico. En este sentido, podría pensarse en el surgimiento de una nueva imagen del intelectual, producto de

la masificación y la comercialización de la prensa y de la literatura, tensionado por las definiciones y los debates estéticos e ideológicos de su época. Arlt se transforma entonces, en un escritor "marginal" que comienza a pensar las relaciones entre literatura y mercado —escribir es hacerse pagar nos dice Arlt y narra la historia de un niño de ocho años que escribe un cuento para vendérselo a un vecino de Flores—, entre el hacer creer y las formas de legitimación de la institución literaria, entre el éxito y el valor de uso de la literatura. Arlt forja un nuevo contrato de lectura a través de modalidades no tradicionales que incluyen el periodismo, los géneros menores de la literatura popular y las versiones de segunda mano de la alta cultura.

La construcción de esa figura pública y la de un escritor siempre postergado no corresponden necesariamente a la real, como lo demuestran las revistas de época y el temprano reconocimiento de sus pares. El autor, entonces, regresa como matriz simbólica en la consistencia de una figura y toma cuerpo en las escenas y mitos forjados por él. Hablar sobre el propio yo, escenificar una historia de vida o una autobiografía literaria, es una forma estratégica de devorar al lector en el propio aparato ficcional y hacer confundir el yo textual con el sujeto empírico. En ese intercambio engañoso entre el sujeto que enuncia

y los lectores virtuales o posibles, las historias personales que cuenta Arlt se convierten en un mito del lenguaje: siempre hay algo secreto que queda afuera de la circulación de las palabras. La historia —la historia personal, la historia de un escritor, la historia de una militancia política— es absorbida por el relato de un personaje que proyecta sus deseos imaginarios y sus luchas en el mercado salvaje de las cofradías literarias. Las vacilaciones de un nombre propio, sea Roberto Arlt —acta civil y jurídica— o Roberto Godofredo Christophersen Arlt —acta imaginaria o ficcional—, la exhibición de los estudios primarios incompletos —“a los nueve años me habían expulsado de tres escuelas” o “he cursado las escuelas primarias hasta tercer grado; luego me echaron por inútil”—, o las fechas de nacimiento cambiadas o alteradas —el 26 de Abril de 1900 o el 7 de Abril de 1900— traman una intriga genealógica donde la identidad de un nombre es a todas luces una lucha por el poder simbólico de la palabra, un acto replicante al “gallinero literario”, un combate verbal al status quo imperante: una historia de bandidos que lo tienen a Arlt como protagonista.

Ese folletín moderno que Arlt cuenta en series, desde sus “Aguafuertes” goyescas hasta los prólogos de sus novelas, es un no lugar que se afirma en la promesa del futuro. La autobiografía falsa en

este sentido, apuesta a dos operaciones: por un lado, a completar un vacío —un linaje o un abolengo que no es patricio— y, por otro lado, otra de índole ideológica, al colocar en la falta otro mundo: el mundo marginal de la subliteratura, los saberes populares de los manuales técnicos y los escritos pornográficos o las historias rusas contadas en ediciones piratas.

Garabatear los modelos, reírse de la autoridad, impugnar a los inquisidores son ademanes de una misma escena contada una y otra vez. Los combates y las argucias de esa historia de bandidos siempre nos remiten al asalto y a la posesión de un valor en el mercado de los bienes literarios. Y ya sabemos como Arlt nos cuenta, en *El Juguete Rabioso*, el modo de alteración del capital y el acceso a la cultura a través del robo de una biblioteca escolar. Por eso, todavía hoy, su salvajismo fascina y amenaza como “un cross a la mandíbula”. Hoy, a casi sesenta años de su muerte, podría decirse que el diálogo recién ha comenzado.



FEDERICO GARCÍA LORCA: EL POETA QUE ENCONTRÓ AL DRAMATURGO

 Romulo Pianacci

I

Si como dice Lacan "el lenguaje nos construye como sujetos", en el caso de Lorca el léxico de sus textos teatrales nos define un espacio dramático cuyos confines delimita con precisión. La reiterada aparición de estas palabras en múltiples, antagónicas e inverosímiles combinatorias, nos van adentrando en la seducción del mundo que nos proponen y que empieza a cobrar nuevos y variados sentidos. Abanico, agua, amor, balcones, cuchillo, jaca, luna, muerte, navajas, plata, ramas, río, sábanas, volantes. Objetualidades todas que pueden ser: redondas, negras, azules, rosas, de plata, dulces o verdes. Este universo poético está muy lejos de la "España de charanga y pandereta" de Machado o la "spagnolade" de Bizet y ataca en muchos niveles la sensibilidad del espectador. Un ejemplo magnífico de este uso del lenguaje teatral radica en el inventario de nombres de flores que utiliza: adelfa, alhelí, amapola, anémona, azahar, azucena, camelias, cardo, clavel, clavelina, dalia, geranio, jazmín, lirio, nardo,

orquídea, retama, rosa, violeta y yerbabuena. Todo esto sin contar que en *Doña Rosita...* además incorpora: alhucema, altair blanco plata, celinda, crisantemo, damascena, eglantina de la reina Isabel, eléboro, flor de canela, fucsia, gala de Francia, heliotropo, híspida, jacinto, jaramago, Luis Passy violáceo, madreSelva, malva, manzanilla, margarita, mirto, muscosa, pasionaria, petunia, pomponiana y siempreviva.

Este inventario vegetal se extiende también a las especies arbóreas, las plantas y las especias: ajonjolí, albahaca, almendro, arrayán, azafrán, caqui, cerezo, ciprés, clavo, chopo, espino, higuera, hinojo, junco, laurel, limonero, manzano, membrillo, menta, naranjo, parra, peral, romero, salvia, tomillo y trigo. De esta manera Lorca recupera el sabor de la tradición popular, tal como había hecho Lope:

*Río de Sevilla
¡Cuán bien pareces,
con galeras blancas
y ramos verdes!*

Así estas palabras no son sólo yuxtaposición de fonemas sino recursos sonoros, palabras para ser dichas a otros, ejecutadas, y por lo tanto también estímulos sensoriales -y Lorca lo sabe muy bien- al servicio de un panteísmo que oscila constantemente entre lo sagrado y lo profano.

II

Se puede rastrear a largo de la producción de un autor dramático las constantes temáticas que le ocupan o lo obsesionan. La genealogía de las Rositas comienza en *Los títeres de cachiporra*, sigue en el *Retablillo de Don Cristóbal* y culmina en *Doña Rosita la soltera*. *Marianita Pineda* aparece por primera vez citada en el sexto cuadro de los *Títeres...* Si creemos, como Aristóteles, en el valor catártico de la tragedia para el espectador, sería interesante dar vuelta el espejo y analizar qué le sucede al autor.

Probablemente el ejercicio escritural con vistas a una puesta en escena, le sirva para elaborar diferentes conflictos o problemáticas que le ocupan en los distintos momentos de su vida. En septiembre de 1926 Lorca habla de su deseo de independizarse económicamente y de casarse, pero al año siguiente en vez de hacerlo, lo sublima escribiendo *La zapatera prodigiosa*. Esta especie de fierecilla indomable es domada por la resignación a un amor insatisfecho y la necesidad de un final feliz. ¡Cómo debe ser!

El terror y la compasión que deba sentir el público al asistir a la representación ya ha tenido su efecto exorcizante en el autor que objetiva sus conflictos, obsesiones

y fantasmas en forma de meras fabulaciones. Tal como Bettelheim caracteriza al cuento maravilloso como una herramienta más en el desarrollo del mundo simbólico y espiritual del niño, no sería descabellado trasladar este concepto al autor teatral. Si un niño es un "perverso polimorfo" para los especialistas, el autor teatral deberá ser un "amoral", que puede y debe prescindir de toda adscripción ética, política y sexual definitiva, sino que ésta tendría que ser variada, transitoria y mutante.

En este sentido podemos establecer un paralelismo entre la producción de García Lorca y William Shakespeare. Apartándonos de todo estéril análisis de sus preferencias sexuales como individuos, ambos autores llegan a la madurez trágica luego de haber pasado por la etapa de un juvenil aferrarse al drama histórico, la comedia de costumbres y el mero entretenimiento.

Si bien el inglés muere como un buen burgués rentista en la campiña, su producción entre 1600 y 1606 es la más amarga y la más lograda de toda su carrera: *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* y *El rey Lear*. Luego de un breve descanso, acomete finalmente con *Cimbelina*, *Cuento de invierno*, *La tempestad* y *Enrique VIII*. Crímenes, crímenes y más crímenes.

Si el asesinato de Lorca abre el gran interrogante acerca de cuál hubiera sido su producción ulterior,

especulación totalmente inútil por otra parte, tomamos las obras existentes como definitorias de un ciclo. Llega así al final luego de haber pasado por: la comedia, la farsa guiñolesca, el romance popular, la farsa violenta, la aleluya erótica, la farsa, la leyenda de tiempo, la tragedia, el poema trágico y el poema granadino. *La casa de Bernarda Alba*, su decimotercera -vaya número- obra, no es sólo un drama de mujeres sino del ser humano en general y preanuncia el drama de toda España y de allí al mundo... un sólo paso.

Este "gitanillo que escribe bien", según algún envidioso de los que nunca faltan, se resiste a este mundo que tan bien percibe, y confiesa en una carta a Jorge Guillén, fechada en enero de 1927:

"Me va molestando un poco mi mito de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podría ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y de poeta salvaje que tú sabes bien que no soy. No quiero que me encasillen. Siento que me van echando cadenas."

Juguetea entonces con el surrealismo y el modernismo y con cuanto ismo pueda echar mano. En agosto de 1928, coincidiendo con

sus treinta años, sufre una profunda crisis sentimental tal como cuenta en su correspondencia a Jorge Zalamea. Como en una fragua interior, el poeta necesita pasar por esta crisis para emerger templado por el fuego de sus propias contradicciones. Se debate contra lo que parecería ser su sino, pero su propia dinámica lo arrastra y, finalmente, debe claudicar.

Pero el Teatro lo espera. Y lo esperará hasta 1933 cuando con *Bodas de sangre*, su primer obra realmente escrita no para sino en la escena, descubra su *vera vox* y su duende se instale definitiva y cómodamente en el espacio dramático.

III.

La visión más simplista de la crítica contemporánea le adjudica a Lorca su condición de adelantado y cruzado del discurso femenino. Craso error. Bueno, es lógico que la buena gente se confunda ya que sus personajes protagónicos son mujeres y los argumentos giran, casi siempre, alrededor de lo que tradicionalmente se considera como campos de la problemática femenina: la edad, el matrimonio, la esterilidad o la descendencia, los sentimientos y el amor con todas las cuitas que conlleva, los hombres ausentes o viejos o débiles y las madres autoritarias.

Pero respecto a los temas, ¿estamos

seguros de que en *Yerma* Lorca no nos habla de su propia renuncia a tener hijos y, por lógica extensión, la de cualquier otro ser humano?

YERMA: ... *¡No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo!*

O Doña Rosita... , ¿no padece la traición en el amor como la puede padecer cualquier hijo de vecino? Una imagen masculina debilitada, ¿es sólo patrimonio (o matrimonio) de las mujeres? Pero las protagonistas de este poema trágico y poema granadino respectivamente, no tienen la ventaja de una real heroína trágica, a quien siempre le queda el recurso de atribuir la culpa a otros más altos designios:

ANTÍGONA: ... *Si yo fuera, por naturaleza, madre de niños o un esposo hubiera sido engendrado para mí y se me muriera, yo nunca hubiera asumido esta pena contra la voluntad de los ciudadanos. (...) Y ahora me llevan así atadas mis manos, sin conocer el lecho nupcial ni el canto del himeneo, sin que haya podido alimentar a un niño.*

Y esta pobre princesa tebana, paradigma del discurso patriarcal de la disyuntiva entre el Estado y el individuo, en realidad ¿no testimonia, por primera vez, otro desgarramiento, interno al

psiquismo de la mujer? Anne Juránville en el capítulo titulado *Mujeres escritoras, Antígonas modernas* de su libro de *La mujer y la melancolía* afirma: "Lo que preserva en Polinices es lo que ella misma encarna, o pesa más su humanidad como sujeto de lenguaje, el deseo puro, el puro y simple deseo de muerte como tal, que trasciende todo humanismo para conducir al lugar de la descomposición de lo humano". ¿Qué le sucede entonces a la Novia de *Bodas de sangre*? ¿Es simplemente lanzarse a "la diversión antes que a la devoción", o el autor nos habla de los amores ocultos, de lo que no se habla, o la doble vida a la que ve sujeto y desea fervientemente poder resolver?

Los personajes masculinos de Lorca, en términos generales, están ausentes, indecisos, debilitados, muertos o son viejos o cobardes. El Novio, Leonardo, Don Perlímpín, el zapatero estrangulado por su mujer en un pasaje de esta obra (¿otra Zapatera menos prodigiosa?), Juan, Don Pedro Sotomayor en Mariana Pineda o el soñado Pepe el Romano, que ni se molesta en aparecer en escena alguna de Bernarda.

Otro de los personajes de constante aparición en el teatro lorquiano son las voces, que como un Coro ausente, se oye venir de entre cajas. Representan distintas circunstancias y ya sean admonitorias, inquisitorias o explicatorias, siempre tienen un

carácter persecutorio. Es como ese ojo que todo lo ve, que todo lo vigila y que les gustaba representar tanto a los surrealistas. La ineludible vox populi, vox dei.

ROSITA: *Pero yo prefiero salir de aquí con la calle a oscuras. Si me fuera posible apagaría el farol. De todos modos los vecinos estarán acechando...*

BERNARDA: *...Aquí no pasa nada. ¡Eso quisieras tú! Y si pasa algún día, estate segura que no traspasará las paredes.*

LA PONCIA: *Eso no lo sé yo. En el pueblo hay gentes que leen también de lejos los pensamientos escondidos.*

El tema del silencio o lo silenciado también es recurrente en la obra lorquiana.

VIEJA 1º (en *Yerma*): *¡Ah! Enrique el pastor. Lo conocí. Buena gente. Levantarse. Sudar, comer unos panes y morir. Ni más juego, ni más nada.*

Las ferias para otro. Criaturas de silencio...

LA TÍA DE ROSITA: *Este es el defecto de las mujeres decentes de esta tierra. ¡No hablar! No hablamos y tenemos que hablar.*

En definitiva, la mujer y el hombre

lorquianos de saliva o de sangre, de luna o de plata, de aceituna y jazmín, se encuentran igualmente solos, aislados, lo que constituye, a no dudar la verdadera tragedia del siglo.

En ocasión del estreno de *El maleficio de la mariposa*, Manuel Machado reseñando la obra dice:

(...) He aquí una cosa hecha para ser escuchada con respeto..., que no supo hacerse respetar. ¿De quién es la culpa? (...) Y no tenga esto el señor Lorca como acerba crítica. Ni es necesario ni aun conveniente el escribir comedias. Un sentido sintético -poético, por ahorrar palabras- de la vida y de sus grandes problemas ideales puede y aun debe adoptar una forma más noble y perfecta que la del teatro. Escribir bellos versos es el arte supremo."

Las primeras palabras que Lorca escribe para el Teatro, en el prólogo de *El maleficio...* son: "Señores: la comedia que vais a escuchar...". Es el primer intento de un poeta por llegar a un auditorio, no a un espectador teatral. La música de Grieg que utiliza, seguramente le agregó artificialidad a la labor de un aficionado, que necesitará casi catorce años más en desarrollarse como dramaturgo.

Si leemos las larguísimas didascalias, verdadera pesadilla de

los directores de escena y los actores, advertimos que también son escritas por un poeta, no por un dramaturgo.

(Pausa. BUSTER KEATON cruza inefable los juncos y el campillo de centeno. El paisaje se achica entre las ruedas de la máquina. La bicicleta tiene una sola dimensión. Puede penetrar en los libros y tenderse en el horno del pan. La bicicleta de BUSTER KEATON no tiene el sillín de caramelo y los pedales de azúcar como quisieran los hombres malos. Es una bicicleta como todas, pero la única empapada de inocencia. Adán y Eva correrían asustados si vieran un vaso lleno de agua, y acariciarían, en cambio, la bicicleta de BUSTER KEATON.)

En *Los Títeres de Cachiporra*

(...) El Mosquito es un personaje misterioso, mitad duende, mitad martinico, mitad insecto. Representa la alegría de vivir libre, y la gracia y la poesía del pueblo andaluz. Lleva una trompetita de feria.

Lo de la trompetita va fácil pero: ¿cómo se representan tres mitades? Y todo el resto, ¿no es mucha responsabilidad para un solo ser humano? Igualmente no imagino a nadie capaz de ser "morenísima de

ojos profundos" una temporada completa o igualmente traer consigo "una dulce tristeza varonil" todas las noches para la Escena VIII.

Pero cualquier partiquina se le anima a "el Ama habla con la voz velada por una profunda emoción" y cualquier pelmazo puede aparecer como "un muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo". Por supuesto que entre estos dos ejemplos pasaron más que cinco años, y como dijo Unamuno: "un Lorca cuajado del todo ya".

Lo que ha sucedido en el medio es que Lorca ha dejado de incorporar la poesía al teatro, y ahora su teatro es poesía. Pero la poesía del teatro, de la palabra en acción y la acción en la palabra.

Si no me cree, por ejemplo, verifique la inclusión de versos o canciones en sus primeras obras y la alternancia forzada entre prosa y verso en *Así que pasen cinco años*. Por el contrario, el famoso poema de la rosa mudable, que oscila permanentemente entre lo sublime y lo ridículo, cobra sentido y presencia dentro de la situación dramática que lo genera.

Estas mismas consideraciones pueden hacerse respecto de las coplas populares y la música. La pregnancia de Lorca con ellas viene desde la época en que su familia se opone que prosiga sus estudios musicales en París. ¡Benditos sean! Estaba la pájara pinta, Con el vito..., las nanas, dejan lugar a la música

escrita para sólo un instrumento: la voz. bordarlas.

YERMA: (...) Cuando nos casamos eras otro. Ahora tienes la cara blanca, como si no te diera en ella el sol. A mí me gustaría que fueras al río y nadaras y que te subieras al tejado cuando la lluvia cala nuestra vivienda. Veinticuatro meses llevamos de casados, y tú cada vez más triste, más enjuto, como si crecieras al revés.

ROSITA: (...) Todo está acabado... y, sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto, y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía... (¿es que no tiene derecho una pobre mujer a respirar con libertad?) Y sin embargo la esperanza me persigue, me ronda, me muerde; como un lobo moribundo que aprestase sus dientes por última vez.

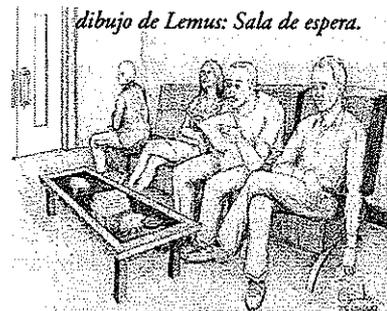
BERNARDA: (...) En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Mientras, podéis empezar a bordar el ajuar. En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podréis cortar sábanas y embozos. Magdalena puede

Es en esta obra que Lorca llega a su madurez como dramaturgo definitivo y tristemente final. Desaparecen las didascalias superfluas, las poesías injertadas, las flores y las coplas. Se despoja de todo y emerge desnuda la acción dramática y los personajes como tallados a cuchillo.

Volviendo a Shakespeare, por un instante, cuando finaliza su Hamlet diciendo: "The rest is silence". Así, Lorca pone en boca de Bernarda las palabras finales de toda su obra dramática y su vida:

BERNARDA: (...) ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!

TELON LENTO



dibujo de Lemus: Sala de espera.

POEMAS INEDITOS

de

✦ Marta Magdalena Ferreyra

(Mar del Plata, 1966)

Docente universitaria, vive en Mar del Plata, pero alejada de la ciudad y sólo viene a ella cuando es absolutamente necesario. Ha publicado en revistas, plaquettes y en ediciones artesanales de tirada reducida.

e mail: mmferrey@mdp.edu.ar

POEMAS

los tiempos tienen escondrijos
túneles o interminables murallas
para que la sombra repita cuerpos en las esquinas
por eso los gatos no temen a la noche
por eso las mujeres tenemos alamedas en verano
olfateamos el rastro de la caricia
y quedamos gatos
eternamente gatos detrás de las murallas



Quizás el silencio arme espantapájaros
y en los recodos de una palabra
la gente se quede desnuda al pestañar
tal vez sea esa la razón que me deja sin nombre
cuando concluye abrupto un renglón

no hay luz
dejamos de contar monedas el día que se cortó el cable
quizás tengamos silencios dando latidos en el lugar del corazón
por eso nos da frío el espejo que sabe nuestra cara
pero no hay luz
se la llevaron en un camión
hoy las espigas se preguntan por qué no huelen a pan

Quizás el silencio arme espantapájaros
y en los bolsillos deje fósforos encendidos
tres patitos y un cazador furtivo que viste traje de seda
no hay luz
pero tengo identidades tan sentidas que las adivino
me adivino cuando caigo del renglón
y tarareo la bronca que se escurre por los focos del basural

nace una grieta que ya conoce mi nombre
tal vez nos entienda el cansancio
como nos olvida la fe
Me estoy descuidando
sé que las farolas quedan mudas
y la oscuridad se vuelve martillo entre las vértebras
camino por las muecas del frío
justo en el rasguño del viento
hay gente que me espera
para preguntarme por qué
pero las farolas se insolán en la noche
y las madrugadas abren cuevas en las calles
ya no tenemos nada
ni miedo
hurgamos el revés de la basura

el frío es un verano eterno que quema la imprudencia
la ciudad no ve no escucha
duerme fatigada y vomita latas de coca cola

todavía las luces examinan los vestigios
ramificaciones de la mirada sólo encuentran vestigios
no se pregunta
no se dice nada
se camina casi al descuido del cuerpo
la voz es un contorno que se empantana en las muecas
las lágrimas una vez se llevaron todos los nombres
ahora las luces todavía calcan figuras

Hay un esquinero donde los chimangos
comprenden las costuras del descampado
detrás los cardales estiran las piernas
el campo me piensa en el cuerpo de los caballos
no puedo estar en otra parte
una raíz de acacia tiene monte y espera la lluvia
hay un esquinero que abre la tierra en cielo

A penas desmoronado buscó el tacto de la gramilla
los trechos de la esperanza
tienen descanso con la frecuencia de cada bocanada
a veces son tan asiduos
que se llena de desesperación el boquete abierto con las uñas
cuando se desmoronó tuvo la certeza de una raíz leñosa
y el tacto de la gramilla siempre es tan verde que no causa dolor
al cerrar los ojos la frescura cubrió el sudor
recordó palabras pino abedul ciprés
o astillas con nombres húmedos cedro roble sauce
tal vez el camino de los hombres

o el contorno de los filos o el hueco del hacha
o la raíz
o tanta savia entre los párpados



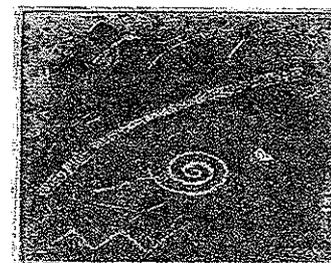
adivino cuando el tallo es una partícula de sol
dios compra mortadela fiada pero toma mate solo
del otro lado del humus tenemos sapos que cantan
y un huerto enorme que no se puede sembrar
yo riego cuando llueve y mojo todos los sentidos
un día tropecé con un remiendo del aire
y vi personas que sonreían entre los nísperos
tuve que estornudar para seguir mirando
tanta era la gente que ni dios se asustó
juntaban peras o prendas o crestas
porque nada había para decir cuando una alcantarilla
se tragó el país después de un chaparrón



Cruzar la tranquera no es problema
a lo sumo nos dirán que se fue que no está
que no saben nada de él
dudamos tuve un miedo que era sangre entre las venas
y fui lejanamente aquella niña entre caballos
un zorrino zorros en la inmensidad silvestre
el incontenible relincho del amanecer me asaltó por la espalda
imágenes como el río que camina el campo ajeno
esos años de recorrer alambrados
y caballos ariscos buscando sombras
él es más ahora de los fue para mí entonces
lo supe cuando dijeron que nada sabían
que quizás hubiese muerto



La nueva ruta con sus autos veloces
se recuesta contra el viejo camino
los perros se entretienen entre pulgas
y no adivinan cuándo cruzar
nunca encuentran el momento exacto de salvar la vida
la ruta coquetea con las formas de los alambrados
y acompaña su silueta durante todo el viaje
el alambre de púas sostiene una figura difícil
el campo se abraza y se deshace entre postes inclinados
de los pastizales emerge un cuerpo perplejo
trastabilla y se sostiene en los cables
no es un caballo dormido
la velocidad arranca de raíz la imagen
los ojos buscan escarban en el tiempo transitado
el cuerpo de país quedó haciendo señas
lejos
amparado en el alambre de púas
secándose la última lágrima



sin título de M. Valtorta

ESTANTERÍA

Bibliográficas

EL HOMBRE DE MI VIDA
de Manuel Vázquez Montalbán
Barcelona: Planeta, 2000.

Desde la publicación en 1967 del libro de poemas *Una educación sentimental*, Manuel Vázquez Montalbán (Barcelona, 1939) ha venido desarrollando una vastísima producción poética, periodística y, fundamentalmente, novelística. Su narrativa, que comienza con *Recordando a Dardé* (1969), produjo diversos textos experimentales como *Happy End* (1974), incursionó en el terreno de la no ficción con *Galindez* (1992) y se abrió a novelas estructuralmente complejas, ajenas a toda literatura de "género" como *"El pianista"* (1985) o *El estrangulador* (1994). Sin embargo, su mayor popularidad la alcanzaría con el ciclo novelístico protagonizado por el detective Pepe Carvalho, personaje que aparece por primera vez en *Yo maté a Kennedy* (1972) y va definiendo su figura a través de *Los mares del sur* (1979), *Los pájaros de Bangkok* (1983), *La rosa de Alejandria* (1984) o *El laberinto griego* (1991), entre muchos otros títulos.

Después de un momentáneo descanso -*Quinteto de Buenos Aires* aparece en 1997-, el autor retoma la saga del incombustible Pepe Carvalho en esta novela editada por

Planeta en el año 2000. En ella reaparece el elenco estable de la serie Carvalho, esa auténtica galería de personajes que incluye naturalmente a Charo y a Biscuter en un primerísimo plano pero también al vecino, amigo y gestor, Fuster, junto con sus ritos obligados, desde las sofisticadas recetas gastronómicas hasta la cremación compulsiva de libros. Pero no sólo el escenario es habitual y reconocible para el fiel lector de Vázquez Montalbán, aquí reaparecen personajes circunstanciales de otras novelas del autor: la esposa y la hija de Stuart Pedrell, aquel miembro de "la única y última promoción de empresarios con complejo de culpa", tan bien retratado en *Los mares del sur*. Se trata de un libro de reiteraciones manifiestas: ritos, personajes, frases obsesivas que se repiten a modo de sortilegio verbal para conjurar el fin del milenio y de la propia vida del investigador: "Las deudas están pagadas y ya enterré a mis muertos". A este Carvalho al que sólo le queda dar vueltas en torno a la vejez y a la muerte le ha llegado la hora de reconocer que los tiempos que corren han dejado de ser propicios para algunas profesiones, incluida la suya; como los desplazados alfareros de *La caverna* de José Saramago pero con una ironía descarnada, nuestro protagonista admite que los detectives privados han devenido en una "curiosidad antropológica" porque en este mun-

do globalizado, desprovisto de centro, ya no se sabe a quién espiar... De hecho, la novela intenta desplegar una trama -la de las misteriosas relaciones existentes entre sectas religiosas de todo signo y poderosos grupos empresariales comprometidos con la agitada vida política de la autonomía catalana- en la cual los engranajes son cada vez menos reconocibles y sus piezas movidas según un encadenamiento virtualmente infinito de causas primeras y efectos secundarios difícilmente identificables. La única certeza que le cabe a quien piensa a la posmodernidad como "un tiempo tonto entre dos tiempos trágicos" es que el poder siempre ha tenido un origen espúreo, guerrero o mafioso y que después de 2000 años de educación cristiana ganó el más cruel porque "lo satánico no está en las sectas satánicas. Está en todas partes".

El sólido perfil del detective creado por Vázquez Montalbán, que a lo largo de toda la serie ha permanecido fiel al imaginario que tiene de sí mismo, comienza, ahora, a resquebrajarse. Frente a aquel Carvalho frío, distante, cínico, amante del placer y lo intrascendente se contraponen aquí la pasión desbordada y comprometida de Yes. Carvalho emerge ahora más humano que nunca, dominado por una mirada tierna y nostálgica que había despuntado ya en *Los mares del sur* para luego desaparecer rápida-

mente.

Quizá a Carvalho le haya llegado la hora del reciclaje ya que no la muerte anunciada largamente por su autor. Rectificando sus propias declaraciones Vázquez Montalbán reconoce ahora: "Yo soy poco matador" pero profetiza un futuro diferente para su criatura: "Ya no tendrá edad para ser un detective privado, posiblemente pase a ser un espía posmoderno al servicio de las guerras civiles del siglo próximo, ligado a problemas ecológicos, étnicos, lingüísticos, conflictos zonales. Como seguramente en esa época el presidente de la comunidad catalana seguirá siendo Jordi Pujol, y éste ya ha conseguido que el Estado central le transfiera el poder de los servicios de Inteligencia, Pujol reclamará los servicios de Carvalho, la CIA y la KGB".



Marta Beatriz Ferrari

EL ORDEN DE LAS OLAS

(1996- 1999), Rafael Felipe Oteríño

Ediciones del Copista, Colección Fénix, Córdoba, 2000.



Ante el paisaje devastado de lo real, ante la incertidumbre de la existencia expuesta a los estragos del tiempo, la voz del poeta insiste en su canto: la poesía aspira a alcanzar la siempre negada transparencia que permita contemplar el cielo de la verdad. Y como «la transparencia siempre es una herida», lo poético surge necesariamente del dolor ante ese paisaje desolado que ha dejado la experiencia de vivir.

Experiencia, dolor de lo vivido, pero también meditación, distancia reflexiva frente a esa experiencia, constituyen dos ejes que van equilibrándose para sostener la densidad lírica de estos poemas reunidos bajo el título «El orden de las olas».

En la eterna contradicción entre espíritu y materia, sólo el espíritu puede delinear la Arquitectura de lo verdadero. La voz poética interpela las construcciones humanas que ingenuamente procuran otorgar consistencia a lo real, pero acaban derrumbadas por el tiempo o el azar. En esta lucha perpetua entre la materia corruptible y el espíritu que insiste en la permanencia, entre el olvido inexorable y la insistencia de la memoria, la figura del poeta es la de un exiliado que, condenado a ver más claro y más lejos, intenta desvelar el sentido de la existencia: «la historia de nuestras vidas en la costilla reescrita/ de Adán».

Respecto de esta concepción de lo poético, el poeta español Francisco Brines señala en su ensayo «La certidumbre de la poesía»: «...»Esta es la función sagrada, si queremos así calificarla, del acto poético. Si el rezo produce la ilusión de la comunicación con lo desconocido, eso que en su expresión suprema llamamos Dios (...), la poesía cumple idéntico cometido con lo humano desconocido y que, por la emoción que nos produce su belleza, parece también que nos sobrepasa, que desciende a nosotros (...). Las palabras siguen cumpliendo, hoy como ayer, el desvelamiento de lo desconocido y profundo: de lo sagrado.»

Pero esta concepción de la poesía como conocimiento de sí y del mundo supone para el poeta un uso de la palabra despojada de ornamentos y de referencias a la realidad exterior, sensible, histórica. Para cantar se necesi-

ta «sólo la decisión de mirar más hondo, / más adentro de nosotros». Los versos no buscan otra musicalidad que la de la entonación que enfatiza la lucidez del pensamiento, al tiempo que la emoción aparece deliberadamente contenida. Así, la fuerza poética reside en el cuidado equilibrio del poema, para que emoción y pensamiento produzcan un efecto de distanciamiento, el mismo que adopta la voz poética. No se trata, sin embargo, de una poesía «cerebral», sino de una estrategia para acercarnos al núcleo reflexivo del poema, que insiste en la desconfianza ante las construcciones humanas, entre ellas el lenguaje.

La poesía persigue la misma ética del agua. Desciende de lo infinito, de la cumbre, busca una meta que es inalcanzable y por eso fluye y no cesa, pero al menos, dice el poema, «calma otra sed» y «sabe dónde ir»: es coherente consigo misma, busca sumirse en su propia transparencia. No se propone describir el mundo sino interrogarlo, desvelarlo («Ética del agua»). Las imágenes empleadas, deliberadamente desprovistas de sensualidad, no son transcripciones del mundo exterior, más bien, conforman un sistema simbólico propio que permite desprenderse de lo tangible y perecedero. Imágenes que van construyendo una referencia dentro del tejido poético mismo.

Por eso en el plano temático se insiste en la experiencia del desencanto: todo lo humano, en apariencia sólido, se revela quebradizo e inconsistente. Sueños, creencias, ilusiones que se suponían definitivos se desmoronan o pierden su significado. «La Forma, la Forma del Mundo / desintegrada también entre los dedos / apenas pretendíamos apresarla, comulgar con ella...».

Tampoco la tierra prometida era tal: «empujados por la noche, habían huido todos los secretos». Los cantos de sirena del mundo se derrumban en el momento que se creía la llegada, pero esta llegada no es más que el hundimiento en aguas del olvido («Con las primeras luces»).

También la propia identidad se revela como simulacro, construcción necesaria para la vida, aunque en realidad han sido el azar y el tiempo los que han movido las piezas, más allá del empeño puesto («Los pasos del baile», «Náufrago en York»).

Visión de lo perdido, de lo que ha sido levantado con la ingenuidad de las creencias y luego la vida desbarata. Si algo permanece de todo aquello son débiles figuraciones de lo que soñamos ser («Sombras»). De ahí, la imposibilidad de conocer los designios de la vida, los hechos y su sentido.

Dentro del mismo plano de significaciones que se van entrelazando en los poemas, está presente también la pregunta por los seres amados que ya no están, vidas que nadan en esa agua donde se mezclan olvido y memoria. Si

el olvido es inevitable y necesario, también es necesaria la lúcida aceptación de sabernos leves, frágiles, destinados también nosotros a nadar en ese mar («Nieva sobre sus cuerpos»). Tal vez sea éste el orden de las olas, que se pretende descifrar: flujo y reflujo de lo vital, que viene a morir a la orilla, en un movimiento constante.

La actitud del poeta frente a estas problemáticas es la de una estoica aceptación de las limitaciones que impone la precariedad de la existencia. Humildad que se resume en su poema «Montaña mía». Una paradoja logra la síntesis poética: ascender a la cima del conocimiento de sí implica aprender a no presumir de sus posibilidades, a aceptarse en la debilidad y el dolor. Así, ascender es descender. En «El lugar» propone también la aceptación del sitio que le fue asignado. No el de los sueños o deseos sino el que obliga a reconocer que: «caminar sobre estas piedras / no ha dejado en la pupila más que imágenes mutiladas».

Pero lo que más claramente revelan estos textos es la renuncia a la queja, a la explosión emotiva, y en cambio predomina en ellos el pudor de la palabra, el control (consciente o no) de todo exceso verbal. Apelan, por un lado, a nuestra inteligencia desde una distancia impuesta por una suerte de conceptualismo que nos permite centrarnos en las argumentaciones y, por otro, seducen nuestra sensibilidad desde un «nosotros» reiterado en muchos de los poemas, que nos incluye en el juego de preguntas, oposiciones, construcciones paralelísticas, elipsis, sutil ironía, plasticidad de las imágenes. Juegos de lo abstracto y lo concreto, del pensamiento y la emoción. Por ejemplo, en «La fuente del olvido», que se inicia como reflexión algo abstracta, se introduce una estrofa con la imagen del caballo que se rehúsa a acercarse a la fuente del título: «Azuzado por las moscas,/ el caballo tira de la rienda/ queriendo volver: adonde la distancia/ siga siendo distancia/ adonde el sol se apaga en sombras de árboles» y esta imagen tan vívida, tan concreta, instala la emoción denegada al comienzo, para lograr su pleno efecto en el lírico remate que nos involucra e integra en su emoción: «Un paso más, un paso más y otro paso:/ con pisadas silenciosas/ nos aproximamos».

Experiencia del espíritu que insiste en «tocar» lo abstracto, la poesía asedia el muro del lenguaje y, acaso como el amor, sea esto: «Una conversación centrada en el fuego».



Susana F. Ramírez

LOS FANTASMAS
DE KRAVEN
de Alan Isler Barcelona,
Anagrama, 2000.

Con el material que aquilata este libro, un oportunista habría publicado tres best-sellers y le habría quedado resto para una novela corta y perdurable, pero a Alan Isler le sobran talento y oficio para evitar esas tentaciones que, como mucho, deparan un éxito fugaz e irreplicable. *Kraven Images* empieza como una picaresca de ley, se transforma sutilmente en una farsa sobre la impostura y adopta, hacia el final, un tono casi elegíaco para reflexionar sobre el determinismo de la memoria emotiva. En vez de comprometer la continuidad del relato, estas variaciones la consolidan; en primer lugar no implican alardes técnicos a costa del lector, luego, la historia de Nicholas Kraven, un simpático y escurridizo impostor, es también el proceso de un desenmascaramiento imparabile que nos lleva de la carcajada a las lágrimas en un decurso tan natural como el encadenamiento de sus etapas. Rica en pequeños y memorables aciertos -debidos en su mayor parte al uso combinado del grotesco y el humor negro- la novela no depende nunca de ellos en forma exclusiva; como buen ajedrecista, Isler no teme sacrificar a la dama en beneficio de la partida, es más, multiplica ese gesto, por ejemplo, al administrar en dosis exactas las críticas al

elitismo académico y al evitar las tipificaciones cuando presenta los avatares de una familia de judíos ingleses durante la Segunda Guerra. En otras palabras, ningún aspecto se impone desde afuera por el peso intrínseco de su rentabilidad editorial. Por ese mérito, *Kraven Images* alcanza el nivel de las mejores obras de Graham Greene y las evoca, además, por la dura e inteligente piedad que merecen al autor hasta los personajes más retorcidos. La mayoría de los grandes crímenes son proyecciones de culpas anodinas; las novelas de Greene y esta que comentamos otorgan a esa cuestión espacios reflexivos que oponen al psicologismo y la moralidad la visión paradójica de un mundo que no lo es menos ni tendría interés literario si fuera más sencillo.

Cuando una reseña destaca la humildad de un escritor, el público suele dar por hecho que le están presentando a un buen tipo, consciente de sus limitaciones creativas. La humildad de Isler no da lugar a ningún guiño eufemístico, por el contrario (y por todo lo dicho) debe ser resaltada como factor esencial de un poder creativo inmune a los cantos de sirenas y a las especulaciones que arruinan, hoy por hoy, tantas obras promisorias y que nos apartan, disgustados, de esa estafa en que puede llegar a convertirse el pacto de lectura.

Daniel Fara.

LOS CIEN HERMANOS

Donald Antrim

Barcelona, Tusquets, 2000.

Hasta hoy, hasta *Los Cien Hermanos*, la obra de Witold Gombrowicz se ha presentado a los escritores como una carga estática, potente e inconductible. Dos generaciones han desistido de imitarla, y no tanto por su originalidad (lo cual sería entendible) sino por fuerza de un tabú que ciertos críticos se encargaron de inculcar. Según la especie, el que llamamos Witoldo habría sido, antes que nada, un filósofo que subordinó su creación estética al desarrollo de la Teoría de la Forma. Los buenos lectores se divertieron mucho con esa irrisión del esteticismo que tantas tribulaciones ocasiona a Pepe en el *Ferdydurke* pero los exégetas se la creyeron y el polaco siguió con la broma, cruel como era, al punto de afirmar, alguna vez, que admiraba a Ernesto Sábato.

Pero a Donald Antrim no lo asustan cucos filosóficos y penetra confiado en el jocoso infierno de Gombrowicz. Confiado porque pretende más que imitarlo y porque lo acompaña Bruno Schulz, otro polaco, amigo de Witoldo y también declarado intangible porque la crítica decidió que era el único digno de compartir con Kafka la figura del Padre Castrador. Antrim tampoco

teme a los desvaríos edípicos, es más, los parodia hasta dejar claro que la sensualidad y el surrealismo de Schulz triunfan ante cualquier confrontación con el psicologismo. Cien hermanos (mejor dicho, noventa y nueve: uno es fantasmático) se reúnen una noche en la vasta y decadente biblioteca familiar con la excusa de encontrar por ahí cierta urna con las cenizas del Viejo. Son todos varones, de entre 93 y 25 años, y salvo por una mención astutamente minimizada, ninguna mujer aparece ni es nombrada en la novela. Tampoco sabremos de los hermanos nada que no corresponda estrictamente al desarrollo de la situación, hegemónica inclusive de los recuerdos, las actitudes y el mismo discurso de Doug, el hermano narrador, que, irónicamente es un genealogista vocacional. Esa única situación se propone con un crescendo alternativo al suspenso convencional; más que una trama seguimos un despliegue de posturas corporales en un ambiente cada vez más opresivo. Algunos cuerpos caen y permanecen yacentes, otros se arrastran, practican deportes violentos, mean sobre los libros o persiguen a otro cuerpo semidesnudo que baila una danza ritual. A la imagen de Doug tendido, besando los zapatos de Hiram, el primogénito, se sobrepone la cara del Padre, aparecida en la bóveda resquebrajada como una mancha de humedad. La biblioteca se va derrumbando a

lo largo del relato; cae bajo el rigor de una tormenta y ante la presión física del clan que, olvidado de la urna, busca en Doug una víctima propiciatoria.

Sería erróneo buscar similitudes con *El fjord*, de Lamborghini, o con ciertas novelas de William Golding. El relato no cede al delirio discursivo ni sirve de pretexto al antropologismo reaccionario. Todo lo que ocurre es natural al ambiente creado, como pasa en *Trans-Atlántico* o en *El Sanatorio del Sepulturero*: Antrim no olvida ni por un momento a sus mentores, los reescribe constantemente y envía señales continuas al lector; el doberman humanizado que asiste al narrador, la inmadurez vital de Doug y, sobre todo, los trofeos de caza, apollillados, sin orejas ni ojos, que acechan desde los estantes e introducen en la casa del Amo la población invisible de vasallos que, se supone, conspira más allá de las ventanas oscuras.

Reinventor de sus precursores y digno de toda la atención crítica, Donald Antrim no apunta sin embargo a ser leído por especialistas. *Los Cien Hermanos* puede ser disfrutada por sí misma como novela contundente, sarcástica, plena de lirismo y turbia sugestión. Y ya que por ahí se parafraseó a Borges, señalemos otro logro de esta obra. Infinita como una ciudad, con sus calles, edificios y habitantes de ilustres apellidos, con sus fantasmas y

su ambiente policial, la biblioteca nunca es borgeana, lo cual supone, a la vez, un triunfo estilístico y el ejercicio de una estimulante perversidad.

— Daniel Fara.

Clips Modernos

BONUS TRACKS de Gaston Franchini
Mar del Plata, Semipiso Productos, 2000

“El mundo del poeta depende del mundo que ha contemplado”. Wallace Stevens firma el epígrafe que abre *Bonus Tracks**, el poemario que firma Gastón Franchini. La pregunta a hacer, seguramente obvia, diría así: ¿qué mundo es el que escribe Franchini? Veamos. *Contemplar: poner especial atención en alguna cosa. Complacer a una persona; ser condescendiente. Pensar en Dios y considerar sus atributos o los misterios de la religión.* Tres definiciones del diccionario, tres. Algún apresurado, adicto a la teología, buscaría cierta mística en *Bonus Tracks*. Argumentos posibles: 1- *Harmonium, Ideas of Order, The necessary Angel*, títulos de la producción de Stevens; 2- *Pienso en Dios*, verso de algún poema de Franchini. Bueno, nada más equivocado.

Bonus Tracks ignora la religión con el mismo rigor con que asume la depuración retórica como retórica dominante. Otro apresurado sospechará que el asunto que nos ocupa es contenidista. Otro error, el trabajo poético de Franchini funciona con una lógica literaria – mejor dicho: una ética – radical: evitar la exhibición. Categórico, en este sentido, **Bonus Tracks** desmonta cierto ombliguismo poético a esta altura no poco tradicional. Por otra parte, es bueno aclararlo, el acto de pensar, expresado una y otra vez en el poemario, suele tener como objeto al propio sujeto y no cuestiones divinas. ¿Será, entonces, una poesía introspectiva la de Franchini? La respuesta es no, pero algo de eso hay.

Igualmente. **Bonus Tracks** es un texto sobre la interiorización, no sobre el interior; una poesía, en primera instancia, de lo exterior: de las cosas y de las palabras ajenas, esas otras cosas; una poesía, en este sentido, más cercana a Pound o a W. C. Williams que a Stevens

Ahora: ¿Cómo se escriben aquí las cosas?, diría, otra pregunta, aún obvia. Respuesta: fragmentariamente. Preguntemos una vez más, con una perspectiva ahora renovada, luego de una primera respuesta: ¿Cuál es el mundo contemplado por el poeta? No el de la superstición institucional, dijimos; tampoco el de la obsecuencia, esa estrategia tan cara a los populistas y a su versión

en escala, los elitistas (recordemos: contemplar =condescender). El mundo contemplado, con atención, no es ya el de la experiencia, como en Stevens, sino el de la representación de experiencias ajenas tan comunes en el presente: el mundo de los medios. De ahí, en buena medida, el recurso al anacronismo, la extraña temporalidad del poemario de Franchini. ¿Es un zapping, entonces, **Bonus Tracks**? No, una vez más.

Veamos una cuarta definición de *contemplar*, también del diccionario: considerar, juzgar. Ahora sí, el cuadro encuentra un marco posible. Considerar: pensar una cosa con atención y cuidado. O reformulado: pensar las cosas con atención y cuidado. En efecto, **Bonus Tracks** no es sólo una poesía sobre las cosas, sino también una poesía sobre la distancia del juicio, eso que puede denominarse *crítica*.

Resumamos agregando: fragmento, crítica, realismo, vanguardia; palabras claves para leer **Bonus Tracks**. (A propósito, *Bonus Tracks*: lo que excede; lo agregado; lo que podría no haber estado; lo que está; lo que dice la ausencia; lo que vendrá, quizás; lo que queda afuera; lo que sobra; lo que nos sobra: lo real). Pero ¿es esto todo? No, claro que no. El mundo contemplado, en y por los medios, es, queda dicho, el mundo contemplado por el poeta. El movimiento siguiente, se ha adelantado, es el de la interiorización de esos

fragmentos. No es extraño encontrar en **Bonus Tracks** series de imágenes expuestas con la habitual sequedad de Franchini que, por el tamiz de los verbos *pensar* o *recordar*, se hacen lugar en el sujeto. En resumidas cuentas, entre el peso de las cosas y los enunciados cosificados, y el fragmentarismo expositivo se juega el mundo de **Bonus Tracks**.

Lo que queda del realismo está aquí, es cierto. Pero también está lo que queda de la vanguardia, ese otro gran metarrelato. Esta oscilación es **Bonus Tracks**; ésta y todas las otras: crítica y fuga; objetivismo y subjetivismo; política y hedonismo; utopías y nihilismo; Lennon y Walsh; **Veinte poemas para ser leídos en el tranvía** y **La luna como gatillo**; Dylan y Dylan; “me voy del mundo imitando balas” y “me voy del país imitando balas”. Todo se mueve en este libro de imágenes cuasifotográficas (W. C. Williams ya se ha citado); de un lado a otro; en forma clara o difusa.

¿Hay algo así como un comienzo en **Bonus Tracks**? Sí, esta vez sí. Todo nace, aquí, en esos versos que Franchini escribe, como postulación de origen rescribiendo a Páez: “nos iremos de casa para tocar / rock and roll”. La cuestión tiene, también, un antecedente en García: “escuché a los Beatles y me fui a buscar la soledad”. Según Franchini, el abandono del hogar es el encuentro de la poesía, esa otra casa, a veces, como

aquí, menos conservadora, cercana a la libertad; la que alguna vez el rock pareció cifrar.

Ahora bien: el porqué Franchini elige fundar su origen poético en el rock, no es importante. En todo caso ¿Cuál es la primera estrella de rock? La respuesta es, una vez más, obvia: Rimbaud. Franchini pare aquí a su padre: el esteta y el *comunard*. Hacia fuera y hacia adentro, entre el movimiento de la oscilación, dos direcciones de **Bonus Tracks**. La primera es condición de la segunda. El mundo del poeta depende del mundo que ha contemplado.

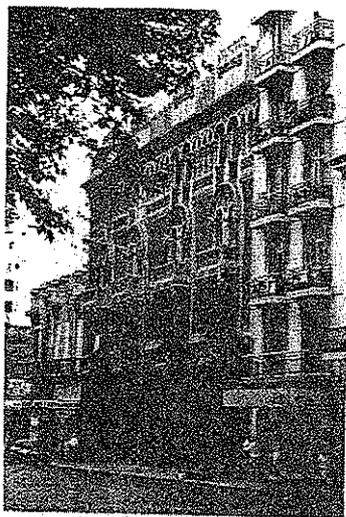
✦ José Miccio

* Nota: El epígrafe, por un error de edición, no aparece donde debería estar sino al final.

El Modernismo porteño de Julián García.

 Horacio J Spinetto

La eclosión producida por la escuela pictórica simbolista, asociada con los movimientos reivindicativos de las llamadas artes decorativas, como el "Arts & Crafts" británico liderado por William Morris (1834-1896), más una necesidad de expresión antiacadémica, provocaron un fenómeno muy particular



que dio cuerpo a uno de los momentos más singulares y ricos en la historia del arte occidental. Francesc Fontbona sostiene que: "...tal vez su grandeza no haya sido todavía calibrada en su real magnitud a causa de su proximidad cronológica".

El "estilo modernista", y sus sutiles variantes locales, ya sea como "Art-nouveau" en Bélgica y Francia, como "Jugendstil" en Alemania, como "Liberty" o "Floreal" en Italia, como "Sezession" en Austria, como "Escuela de Glasgow" en Escocia, o como "Modernismo catalán" en España, tuvo su auge entre 1890 y 1915 aproximadamente, es decir que se ubica entre el impresionismo y la aparición de las primeras vanguardias del siglo XX. En esos años se produ-

jo un notable florecer, nunca tan bien aplicado el término, en todas las artes. Estas parecían haber hallado su manifestación justa dentro de una perfección común, reemplazándose unas a otras sin orden jerárquico. Este movimiento surgió como expresión de la "Belle-Epoque", mostrándose como una materialización del simbolismo, siendo apto, por lo tanto, para una sociedad que se complacía con su propia decadencia, sociedad "proustiana", de marcado perfil antiacadémico. Sin embargo, esta suerte de punto de inflexión en el terreno creativo, no fue una mera demostración de virtuosismo técnico y frivolidad, basta con recordar las visiones progresistas que existieron en Austria e Inglaterra, que se acercaron a la industria y de alguna manera a las formas modernas de producción; la cantidad de fábricas y usinas construidas en Cataluña, y la sede del Partido Obrero en Viena, inaugurada en 1899 y conocida como "La Maison du Peuple", notable edificio del arquitecto Víctor Horta (1861-1947), absurdamente demolida en 1964.

ESPAÑA.

En España, el Modernismo, concretamente en las cuatro provincias de Cataluña: Barcelona, Tarragona, Gerona y Lérida, abrazó desde la poesía de Joan Maragall hasta las marqueternas de Gaspar Homar, desde la arquitectura de Doménech i Montaner hasta los dibujos de Ricard

Opisso, desde las joyas de Masriera hasta las pinturas de Ramón Casas y Santiago Rusiñol, desde la escultura de Agustí Querol hasta la música Enric Morera, tuvo en definitiva, el carácter de un amplio y pujante movimiento popular.

Este acercamiento a lo popular se pone de manifiesto en la búsqueda apasionada de los vestigios de las viejas artesanías, signadas por una magnífica resurrección, en la que tomaron parte ceramistas y forjadores, vidrieros y orfebres, grabadores e impresores.

En oposición al universalismo unificador de lo clásico, se ponderó lo particular, lo diferente, la exaltación del color, y como dijera Cirici Pellicer, "el sueño de lo irracional".

Las líneas curvas poblaron con su sinuosidad de filiación vegetal tanto a las artes gráficas como a la arquitectura. Se llegó a un sofisticado sentido decorativo emparentado con elementos orientales y medievalistas. En una obra, cada parte, cada sector, cada elemento valía por sí solo, además de componer la imagen general y totalizadora.

Ningún país producía por esos años tantas obras arquitectónicas de tan alta calidad, como lo hacía en España el Modernismo catalán. Además de los grandes maestros Gaudí y Doménech i Montaner, destacamos especialmente la obra de Josep Puig i Cadafalch, además de las de Josep María Jujol, Francesc Rogent, Enric Sagnier, Francesc Berenguer, Lluís

Moncunill, Salvador Valeri i Pupurull, Bernat Martorell, Josep Vilaseca, Joan Rubio i Bellver, Rafael Masó, Jeroni Granell, Eduard Ferrés i Puig, Juli Batllellé i Artís, Alexandre Soler i March, Joseph Doménech i Estapá, Manuel Sayrach i Carreras, Gaietà Buigas i Monrava, y Bonaventura Bassegoda i Amigó, entre otros.

De Antoni Gaudí i Cornet, que nació en Reus en 1852 y falleció en Barcelona en 1926, diremos que fue el más original, el más genial y el más solitario de los arquitectos modernistas. Es interesante al respecto, recordar a Nikolaus Pevsner cuando decía: "...el art-nouveau fue, ante todo y sobre todo, un desencadenamiento del individualismo. Su éxito dependió, por entero, de la fuerza y la sensibilidad personales de un proyectista... Gaudí ha sido el artífice individualista, el outsider, el solitario, el que todo ha de inventárselo por sí mismo". Gaudí fue uno de los más grandes creadores del siglo XX, un verdadero diseñador total. Entre sus obras destacamos el Palacio Güell (1885-1889), el Parque Güel (1900-1904), la Casa Batlló (1905-1906), la Casa Milá, conocida como La Pedrera (1905-1910), y el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia (1891-1926).

Gaudí intentó construir "por el pueblo y para el pueblo", como soñaba William Morris. La arquitectura en él significó un ferviente deseo de ir hacia delante, persiguiendo y rectifi-

cando la tarea inconclusa desde un inicio puro. Cuando se le hacían referencias sobre la originalidad de su obra, Gaudí solía contestar "Originalidad es volver al origen".

La otra figura descolante del Modernismo fue Lluís Doménech i Montaner (1850-1923). Si establecemos una comparación con Gaudí, podemos decir que cada uno representó una de las variantes principales en el origen mismo del Modernismo. Como afirma Oriol Bohigas: "Son dos líneas que, en su evolución han de conducir al expresionismo (Gaudí) y al racionalismo (Doménech i Montaner).

La Editorial Montaner i Simón (1880), el Café-Restaurante de la Exposición Internacional de 1888 (hoy Museo de Zoología), el Palau de la Música Catalana (1905-1908), el Hospital de San Pablo (1902-1910) y la Casa Fuster (1908-1909), son las obras más destacadas de Doménech i Montaner.

Doménech fue durante algunos años director de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona. Allí se graduó el 3 de septiembre de 1900 uno de sus discípulos predilectos, según lo manifiesta la nota publicada en Buenos Aires por Carlos Pigrau en la "Revista de Artes y Letras" de mayo de 1910. El discípulo en cuestión se llamaba Julián García, quien había nacido en Buenos Aires el 15 de julio de 1875.

BUENOS AIRES Y JULIÁN GARCÍA.

Habiendo finalizado su carrera, el joven arquitecto García completó su formación realizando una serie de viajes por España, Francia, Italia, Alemania y Africa.

En 1903 decidió regresar a Buenos Aires, dejando su casa barcelonesa de la Rambla Cataluña, muy próxima a "la manzana de la discordia", donde, sobre el Paseo de Gracia, Puig i Cadafalch había construido la Casa Amatller (1898-1900), y donde en 1904 Gaudí iba a comenzar su trabajo en la Casa Batlló, y un año más tarde Doménech i Montaner levantaría la Casa Lleó Morera.

García llegó a nuestra ciudad acompañado por su esposa, la joven catalana Beatriz Romagoza. Con el tiempo la familia fue creciendo. El matrimonio tuvo siete hijos: Josefina, Mercedes, Sara, Dolores, Raquel, Alberto Julián y Martha.

Julián García había dejado de oír discusiones acerca de la Ciudad Condal, de Cataluña y su organización frente al resto de España, mientras con más frecuencia escuchaba hablar de la Unión Cívica Radical y de su caudillo, Hipólito Yrigoyen.

Es de destacar que desde 1886 funcionaba en Buenos Aires el Centro Catalá, época en la que don Antonio de Padua Aleu publica el periódico "L'Aureneta" y "La Jove Catalunya", publicaciones catalanas pioneras en nuestro país y en toda América del Sur.

Buenos Aires con el inicio del siglo se mostraba como una ciudad cosmopolita, con afán de progreso. En 1904, con motivo del Segundo Censo Municipal, se comprueba que la población de Buenos Aires era de 905.891 habitantes, de los cuales 523.041 son argentinos y 427.850 extranjeros, de estos últimos 228.556 de nacionalidad italiana y 105.206 españoles. Con el paso de los años los españoles fueron equiparando a los italianos. De esta fuerte ola inmigratoria fueron surgiendo grupos muy emprendedores.

Como sostiene Lucía Elda Santalla: "Para el momento y para el hombre que nos ocupa (J. García) esto tiene especial interés porque no es casualidad que en su obra figuren un gran hospital, un edificio para oficinas, un cinematógrafo y casas de departamentos, éstos son nuevos temas que corresponden a una ciudad que crece" Con su formación, su particular visión y su fina sensibilidad, Julián García sería un activo protagonista de la renovación fisonómica de Buenos Aires, y el encargado fundamental, junto al catalán Francisco Roca i Simó en Rosario, de que un movimiento arquitectónico se desarrollara al mismo tiempo tanto en Europa como en estas dos ciudades argentinas.

En 1905 se fundó la casa Balear, y en 1906 llegó a nuestra ciudad Rafael Muñoz, quien había nacido en Barcelona en 1897, y que con el tiempo dejaría una notable obra plástica como monocopista.

La primera institución española que se constituyó en el país, después de la emancipación, fue la Sociedad Española de Beneficencia (1857). Dicha sociedad llamó en 1906 a concurso "de planes para la edificación de un piso alto por el frente que da a la calle Belgrano del Hospital Español, debido a la necesidad de ampliación de sus servicios..."

Julián García obtuvo el segundo premio, aunque finalmente su proyecto fue el construido. Es esta su primera obra modernista, y quizá donde de manera más nítida se pueda apreciar su capacidad creadora. El planteo de la fachada es muy interesante, especialmente por la inclusión del color, ya sea a través de cerámicas esmaltadas escamadas, o de los paneles de vidrio adheridos sobre el revoque, de manera similar a los existentes en el Templo de los Espejos en Kanch Mandú, India. Con esta excepcional obra, García muestra una loable independencia expresiva que suele emparentarse con el repertorio secesionista, donde la línea curva, característica del art-nouveau en general, suele ser más moderada. El hospital logró proyección internacional al ser publicada una nota acerca de su edificación en la revista española "Arquitectura, Ingeniería y Construcción" de septiembre de 1910. Desgraciadamente el hospital hoy se encuentra mutilado, habiendo perdido su magnífico acceso y hall central, además se encuentran tapiados burdamente algunos vanos de las ven-

tanás. Francisco Bullrich dijo que era ésta "la obra más significativa de la arquitectura argentina de los primeros años del siglo", asegurando además "que podría resistir la comparación con realizaciones europeas de importancia".

Por estos años, la publicidad porteña se veía jerarquizada por diseños y tipografías modernistas de elegante calidad. Ejemplo de ello son los tres afiches premiados en 1901 en el Concurso de "Cigarrillos París". El ganador fue el milanés Aleardo Vita, mientras que el segundo y tercer premio correspondieron a Leopold Metlicovitz y al catalán Ramón Casas respectivamente, todos cultores fundamentales de la gráfica modernista. De Casas también recordamos los memorables carteles de "Anís El Mono".

En 1907 se le encargó a García el proyecto del Anexo del Hospital Español en Temperley, sitio destinado a internar a enfermos que necesitaban largos períodos de convalecencia. Las siete hectáreas del terreno permitieron que nuestro arquitecto realizara un hospital con gran flexibilidad. El planteo general tiene puntos en común con el Hospital San Pablo de Barcelona, obra de su maestro, el arquitecto Domènech i Montaner, mientras que en el tratamiento de las cúpulas surge el lenguaje secesionista vienés. Se inauguró oficialmente en noviembre de 1913. El constructor, como en muchas otras obras de García, fue Juan Moliné.

En 1907, mientras Julián García comenzaba los planos del Hospital de Temperley, se llamaba a concurso de proyectos para el nuevo edificio del Club Español de Buenos Aires. Resultó ganador el arquitecto holandés Enrique Folkers, quien desde principios de siglo tenía su estudio en Rivadavia 1260. El proyecto elegido era de neto corte modernista, lo que demuestra que su autor, de producción ecléctica, utilizó al modernismo por considerarlo como lo más representativamente español en ese momento. Folkers integró con la arquitectura, pinturas del catalán Julio Borrel y esculturas de Torcuato Tasso i Nadal, el resultado es muy feliz y la ciudad ganó un brillante edificio. Hace algunos años se le agregó otro piso, bastante retirado de la línea de edificación, pero que a poco de tomar distancia aparece desnaturalizando la concepción original.

Es interesante destacar el desarrollo artesanal-industrial que existía por entonces en Buenos Aires, basta con detenernos en las rejas de los balcones, obra de la fundición local de la firma Sierra y Ruiz.

En este año de 1907, el actor Enrique Borrás representa los dramas "El Místico" y "La Buena Gente", ambos de Santiago Rusiñol; y en la revista "Caras y Caretas" del 31 de agosto se publica una nota dedicada a Ramón Casas y a Rusiñol, donde aparecen reproducciones de sus pinturas y dibujos. Recordemos de paso, que Rusiñol fue el creador de las Fiestas

Modernistas celebradas en Sitges, teniendo como sede principal la propia casa del pintor-escritor, conocida como "Cau Ferrat".

En 1908 se creó el Casal Catalá. Mientras tanto el escultor catalán Agustín Querol i Subirats comienza, en España en 1909, el monumento "La Carta Magna y las cuatro regiones argentinas", que sería ofrecido por la colectividad y el gobierno español a nuestro país como adhesión a los festejos del Centenario. Este monumento conocido popularmente como el Monumento de los Españoles, recién pudo inaugurarse en 1927, luego de innumerables vicisitudes. Muchos estudiosos consideran que es éste el monumento escultórico modernista más importante que se ha esculpido. De Querol encontramos otra obra emplazada en nuestra ciudad, "Sagunto" en el Jardín Botánico.

Volviendo a Julián García (forma en que firmó todas sus obras modernistas, mientras que en las pocas académicas que realizó lo hizo como J. García Núñez, marcando la diferencia), diremos que no todo le resultó fácil. El prestigioso, ecléctico e influyente arquitecto noruego, nacido en Cádiz, Alejandro Christophersen, autor del palacio de la familia Anchorena, actual Chancillería, gran exponente del clasicismo internacional 1900; no escatimaba comentarios negativos y burlas cada vez que se refería al Hospital Español. Recordemos, de paso, que en el

interior del hospital, en un sector de jardines se levanta una capilla diseñada por Christophersen.

Algunas revistas "colaboraron" descalificando toda sinuosidad, ornamento vegetal, vidrios de colores, o cualquier otro elemento del repertorio antiacadémico que apareciera en los edificios porteños.

No obstante tales contras, en especial procedentes de los sectores oficiales o de la oligarquía local, el gobierno español encargó a Julián García el proyecto y la dirección de las obras de los Pabellones de España para la Exposición Internacional del Centenario de la Revolución de Mayo. La muestra ocupó diferentes espacios, destacamos los de Palermo en los terrenos que hoy pertenecen a la Sociedad Rural Argentina, y los del actual Regimiento 1 de Infantería.

GARCIA, CENTENARIO Y DESPUÉS.

1910. Epoca del Centenario. La ciudad se vistió de fiesta. Buenos Aires tenía cada vez más españoles: entre 1900 y 1909 ingresaron al país 541.345, de los cuales la gran mayoría se quedó en esta capital. Esta situación dio pie para que una ilustre visitante, la Infanta Isabel manifestara que "Buenos Aires era la ciudad gallega más grande del mundo".

Los pabellones que construyó García comprendían tres grandes cuerpos: uno de recepción, otro dedicado a la industria, comercio y agricultura, y

el otro para las bellas artes. El acceso al conjunto era muy armónico y bello, decididamente modernista. Los quioscos de música y la confitería aportaron su colorido atractivo. Sin duda eran lo más actual de la exposición, junto al Pabellón de Fiestas, obra de los arquitectos Pedro Vinent, Maupás y Jáuregui, que también funcionó como Centro Postal, construcción que se conserva, recientemente restaurada, dentro del predio del Regimiento de Patricios.

Muchos visitantes ilustres llegaron para los festejos del Centenario, desde Clemençeau a Puccini. Pero para este trabajo nos interesa en especial la presencia del ya mencionado Santiago Rusiñol. En su libro "Del Born al Plata" decía: "Buenos Aires, como todas las ciudades, además de calles innumerables, tiene una calle que se puede llamar La Calle. En unos sitios a esto se lo llama rambla, en otros bulevard, en otros paseo o la terraza. Aquí es la Avenida de Mayo".

Rusiñol había llegado en el barco "La Argentina". En esta ciudad se encontró con el músico catalán Enric Morera. Rápidamente se sintió como en su casa y cosechó muchas amistades, con las que solía reunirse tanto en el café "La Armonía", de Bernardo de Irigoyen 67, en la confitería "París", de Avda. de Mayo 602, como en el legendario "Auc's Keller" de la calle Piedad (hoy Bartolomé Mitre) 650. Durante su estadía se estrenaron algunas de sus obras teatrales: el 12 de junio de 1910 se representó "L'

Hereu Escampa", y el 2 de mayo del mismo año, en el Casal Catalá, "Els savis de Vilatrista", de autoría compartida con Martínez Sierra. En esta pieza, la actriz protagonista fue Isabel Santos, esposa de otro catalán ilustre, don Antonio Cunil Cabanellas, maestro de actores y director teatral, que había llegado a nuestro país en 1918. Aquí fue director del Teatro de la Comedia y profesor del Conservatorio Nacional de Arte Escénico, jubilándose como director en 1960.

El público porteño y los visitantes en general, pudieron apreciar en ese ajetreado 1910, también las exposiciones de pinturas de Rusiñol, dedicadas en su totalidad a representaciones de "los más bellos jardines de España".

Ese año fue de mucha actividad para Julián García. Construyó el notable edificio de oficinas de Chacabuco 78, para Ignacio Atucha. Este inmueble resulta muy interesante y su visita es casi obligatoria para aquellos que quieran tener una visión de un espacio interior modernista catalán, en versión local. Su recorrido representa una magnífica excursión modernista. Siempre en 1910, García construyó el "cinematógrafo" "La Armonía", en la calle Belgrano 3272, que incluía un café y bar con billares anexo. Lamentablemente fue demolido.

Mientras García dejaba la impronta de su modernismo en la ciudad de Buenos Aires, en la propia Cataluña, en la Barcelona de 1910, Domènech i Montaner finalizaba la Casa Fuster;

Valerí i Pupurull terminaba la interesante Casa Comalat, y Gaudí trabajaba en el Parque Güell y en la Casa Milá, conocida popularmente como "La Pedrera". José Puig i Cadafalch ya había finalizado su proyecto de Iglesia Votiva para Buenos Aires, que debía construirse en plaza Constitución, situación que no llegó a concretarse, perdiéndose la posibilidad de que la ciudad contara en su patrimonio arquitectónico con una obra de



uno de los más genuinos creadores catalanes del modernismo. No faltaron quienes aseguraron que el temperamento académico de Alejandro Christophersen (si bien la totalidad de su obra puede considerarse como ecléctica), y su influencia en determinados sectores oficiales, hayan tenido que ver en el fracaso de la empresa. Los movimientos antiacadémicos nunca fueron bien vistos por el poder oficial.

Otro catalán llegó a Buenos Aires en 1910, el excelente ilustrador Luis Macaya, luego y durante muchos años deleitó con sus dibujos a los lectores de "Caras y Caretas".

En el programa del Teatro Colón de la función del 27 de junio de 1811, cuando la Gran Compañía Lírica Italiana representaba la ópera "Mefistófele", unas hermosas letras modernistas promocionaban, como insuperable para el cutis, el "Agua de Barcelona" o leche cutánea del Dr. Domínguez.

La obra de García crecía con varias casas de renta: en Suipacha y Tucumán (1907); Pichincha 176 y San José 1545, ambas de 1911; Venezuela 722, y en Otamendi y Yerbal (1912); en Viamonte y Paso, con marcado aire secesionista, Luis Sáenz Peña 270, y en Sarandí e Independencia (1913), y en Callao 719 (1914), hoy demolida. En todas las fachadas se verifica la acostumbrada sutil elegancia de García. Las rejas de hierro tienen diseños de gran belleza y calidad, donde aparece recurrentemente la síntesis de la rosa, ya sea inscrita dentro de un círculo o de un cuadrado.

Jorge Luis Borges en su libro "Evaristo Carriego", en el capítulo IV "La canción del barrio" dice: "Mil novecientos doce. Hacia los muchos corralones de la calle Cerviño o hacia los cañaverales y huecos del Maldonado -zona dejada con galpones de zinc, llamados diversamente salones, donde flameaba el tango, a diez centavos

la pieza y la compañera- se trenzaba todavía el orilleraje y alguna cara de varón quedaba historiada, o amanecía con desdén un compadrito muerto con una puñalada humana en el vientre; pero en general Palermo se conducía como Dios manda, y era una cosa decentita, infeliz, como cualquier otra comunidad gringo-criolla. El júbilo astrológico del Centenario era ya tan difunto como sus leguas de lanilla azul de banderas, como sus bordalesas de brindis, sus cohetes botarates, sus luminarias municipales en el herrumbrado cielo de la plaza de Mayo y su luminaria predestinada el cometa 'Halley', ángel de aire y de fuego a quien le cantaron el tango 'Independencia' los organitos. Ya la gimnasia interesaba más que la muerte: los chinos ignoraban el visteo por atender al football, rebautizado por desidia vernácula el foba. Palermo se apuraba hacia la soncera: la siniestra edificación art nouveau brotaba como una hinchada flor hasta los barriales...."

El art nouveau, o el modernismo, a veces secesionista, fue penetrando silenciosamente en los barrios capitalinos, provocando, a veces, el desconcierto que aflora ante lo desconocido, lo nuevo, más aún, existiendo ya una determinada morfología urbana italianizante o palaciega. .

En Independencia 2442, García construyó su propia casa. Tanto los hierros de las ornamentaciones interiores como el tratamiento de las puertas, de exquisita carpintería de

madera, con vidrios de colores componiendo alegorías, como los mosaicos de la fachada, mostraban el espíritu particular de su autor. La casa fue demolida alrededor de 1980, y en su lugar se instaló un insípido garage. Una placa allí colocada, por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en el año 2000, recuerda que en ese solar vivió uno de nuestros arquitectos más distinguidos y originales, un verdadero diseñador integral.

El fallecimiento del padre de nuestro arquitecto en 1924, don Julián García Vidal, constructor castellano, coincidió con el cambio de su estética, optando por una expresión de mayor aceptación general. Tal vez cierta incompreensión del ambiente local ante su condición de innovador, más la cada vez mayor dificultad para conseguir los artesanos que pudieran interpretarlo con facilidad, pueden ser algunas de las causas que justificaran la postura asumida por García, quien a partir de entonces, como ya apuntáramos, pasó a firmar sus obras agregando el Núñez materno.

De todas maneras, en Chacabuco 863/75, el aire modernista resurgió, Julián García junto al arquitecto catalán Eugenio Campllonch, levantó el edificio del Centre Catalá (hoy Casal de Cataluña), entre 1928 y 1936. Este edificio tiene una resolución que se emparenta con la Casa Macaya en Barcelona, obra de Puig i Cadafalch. AL lado, en el 855, ya existía el edificio de neto corte

modernista, que en 1909 habían construido R. Paulli y C. Coll. Hoy todo el complejo desarrolla una destacada actividad, contando con una importante biblioteca, el teatro Margarita Xirgu, y con el restaurante "Casal Canigó", además de las varias salas destinadas a exposiciones y otras manifestaciones. Entre las obras de arte que allí se han reunido, destacamos "Escena del Puerto", de E. Monturiol, fechada en Barcelona en 1910.

Julián García falleció en Buenos Aires el 12 de noviembre de 1944, muy poco tiempo antes había realizado su última obra, la ampliación de un asilo de ancianos en la calle Moreto. En 1930, el rey Alfonso XIII, lo había nombrado Comendador Real de la Orden de Isabel la Católica.

MAR DEL PLATA Y JULIÁN.

Julián García fue un precursor, produjo obras modernistas al mismo tiempo que en Cataluña, y antes que en otros sitios, allí está su gran aporte, pese a las limitaciones del medio intentó insertar una nueva estética, considerando las nuevas posibilidades técnicas y el uso de otros materiales. Su obra, notable, no ha sido todavía valorada en su justa dimensión.

Por último recordamos que García construyó en el Cementerio de la Recoleta la bóveda de su familia y la de la familia Cardini, ambas con maneras eclécticas. Para José Cardini

había realizado una casa en la ciudad de Mar del Plata, durante su mejor momento modernista, en la calle San Luis 2073, hoy demolida. Afortunadamente, la reja fue recuperada y ubicada sobre la línea municipal en la galería de arte "La Casa de Madeira", en la calle Rawson 2550, quedando como único vestigio de García en la gran ciudad atlántica.

Otros modernistas.

Además de la obra de García, encontramos una amplia muestra de modernismo, más o menos superficial, enriqueciendo el paisaje urbano porteño, en muchos casos de autores desconocidos. Entre estos ejemplos destacamos los de Cabrera 3899; Julián Álvarez 1946; Moreno 1332, con su magnífica puerta interior; el Hogar Guadalupe de Guatemala 4168; Viamonte 369; Almirante Brown 1031, Rivadavia 3387; Perón 3453; Lima 961; Perú 1148; José Antonio Terry 250, y la casa de Deán Funes 567, con notable influencia de Julián García.

Hacia 1910 actuaban en Buenos Aires varios arquitectos antiacadémicos con características muy personales, que se acercaron a las formas del art nouveau, del modernismo o de la secesión. Entre los italianos se destacan: Virginio Colombo, autor de entre otros, del edificio de rentas de Hipólito Irigoyen 2568/70, en colaboración con el escultor E. Passina, y la Casa Carú, construida en 1919 en

la esquina de Rivadavia y Afiasco; Francisco Gianotti, autor de la famosa "Confitería del Molino" (1916) en Callao y Rivadavia, hoy tristemente cerrada, de la magnífica "Galería Güemes" (1915), con accesos por Florida 165 y San Martín 154; del elegante edificio de rentas de Arroyo y Carlos Pellegrini; de los quioscos de hierro para la Exposición del Centenario, y junto a José Barboni la casa de Marcelo T. de Alvear 1477.

Fausto di Bacco; Benjamín Pedrotti; A. V. Rebagliatti; B. Trivelloni, con su bella casa de azulejos en la calle Paraguay 1328, construida en 1911; Icilio Chiocci autor del edificio de Rivadavia 3113, esquina Jean Jaurés; E.D. Trotti; S. Benedetto; Fasiolo y Storti; A. Solari, y Armando Palmarini y el ingeniero Casullo, autores de un interesantísimo edificio de rentas en la calle Salta 477, recientemente demolido, son algunos de los profesionales de origen italiano que adhirieron a las variantes antiacadémicas en la arquitectura porteña.

No podemos cerrar este breve trabajo sin destacar la obra de Guillermo Álvarez, como ejemplos recordamos sus edificios de Belgrano 1934, y el característico de la esquina boquense de Almirante Brown y Wenceslao Villafañe, con su contundente torre; ni la del estudio formado por Vinent, Maupás y Jáuregui; la de Oscar Razenhoffer y Arturo Prins con su notable ejemplo secesionista de Avda. de Mayo 779, construido en 1910.

Louis Dubois nos dejó uno de los más bellos edificios art nouveau, el "Hotel Lutecia" (hoy Chile) de Avda. de Mayo y Santiago del Estero. Otros arquitectos prestigiosos como Edouard Le Monnier, Alfred Massüe, y el ingeniero E. S. Rodríguez Ortega, autor de la casa "floreale" de Rivadavia 2031, dejaron su valiosa impronta a principio del siglo XX. Si bien en determinados círculos, como ya manifestamos, la arquitectura de cuño modernista sufría rechazos, no pasaba lo mismo con los objetos decorativos, la publicidad y las ilustraciones, que estaban presentes en la vida cotidiana mereciendo la aceptación general.

FINAL

Si a todas las obras mencionadas en Buenos Aires, le sumamos las de los catalanes Francisco Roca i Simó (1881-1939) realizadas en Rosario y las primeras de José de Bassols i Mendivil (1869-1931) en Tucumán, podemos adherir a lo dicho por Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales cuando sostienen que. "Las mejores obras modernistas fuera de Cataluña se encuentran en la Argentina". Nuestro período modernista de principal vigencia coincide históricamente con la década que Oriol Bohigas definió como "la de mayor densidad modernista".

Si bien en Barcelona el modernismo catalán gozó de la mayor popularidad, no olvidemos las construcciones

modernistas populares de Badalona y tantos otros sitios; sus "clientes y usuarios" pertenecieron mayoritariamente a un sector de la población con determinadas características socioeconómicas, lo que podríamos llamar una burguesía progresista con verdadero sentido nacional. En la Argentina pasó algo interesante. Blasco Ibáñez sostenía la siguiente teoría: "Ocurre con los inmigrantes de la Península un fenómeno raro. En España son braceros, trabajan los campos y jamás se les ocurriría pensar en el comercio, función superior que creen reservada para otras personas, pero el ambiente argentino ejerce sobre ellos un mágico poder, despertando su ambición y su inteligencia. Es precisamente este nuevo sector de la "burguesía acelerada" quien tomará como propio al modernismo. Otro tanto pasó con alguna parte de nuestra clase media (no aquella media alta que miraba con entusiasmo al academicismo francés propio de la oligarquía vernácula, aquella que reproducía empinadas mansardas en techos que jamás recibieron el roce de la nieve).

Pese a que en muchos casos el lenguaje modernista está puesto sobre una estructura tradicional, en Buenos Aires y Rosario una cantidad de edificios de la colectividad española agrupada, más otros de algunos particulares desprejuiciados determinaron una cierta ruptura con el "orden" arquitectónico de las élites.

Podemos afirmar que con la irrupción

del modernismo en nuestro medio, se da el primer enfrentamiento entre una vanguardia y lo aceptado como convencional.

Bibliografía:

- "La arquitectura del Liberalismo". Ramón Gutiérrez y otros. Sudamericana. 1968.
"Julián García Núñez". Eida Santalla. FAU. UBA IAA. 1969.
"Barcelona modernista". Cristina y Eduardo Mendoza. Planeta Barcelona. 1991.
"El arte modernista catalán". A. Círci Pellicer. Ayma. Barcelona. 1951.
"Art Nouveau". ANBA. Mario J. Buschiazzo. 1965.
"¿Qué diablos es Cataluña?". María A. Company. Editorial Temas de Hoy. Madrid. 1990.
"Arquitectura modernista". Oriol Bohigas. Lumen. Barcelona. 1973.
"Del Born al Plata". Santiago Rusiñol. Editorial Selecta. Barcelona. 1961.
"Catalanes en la Argentina". Joan Rocamora. Edición del autor. 1992.
"Seccession". Christian M. Nebehay. Tusch. Viena. 1986.
"Buenos Aires Cuatro Siglos". Ricardo L. Molinari. TEA. 1980.
"Arquitectos del 900" (Modernismo). Walter Domingo. Montevideo. 1992.
"Cuentos populares españoles" Antología. Labor. Barcelona. 1980.
"La Argentina y sus grandezas". Vicente Blasco Ibáñez. Editorial Española Americana. Madrid. 1910.
"La Buenos Aires Modernista Catalana" ("Todo es Historia" N° 325, Agosto de 1994).
Horacio J. Spinetto.
"Evaristo Carriego". Jorge Luis Borges. Emecé. 1955.
"Eclecticismo y Modernidad en Buenos Aires". Jorge J Goldemberg. FAU- UBA. 1985.

NOVEDADES

PRIMER MAPA DE POESÍA ARGENTINA. SOLICITUDES Y URGENCIAS. (EL NOROESTE: LA CARPA Y TARJA)

Autores: Osvaldo Picardo, Jorge Calvetti, Nicandro Pereyra y otros



Con antología de poemas y de los cinco primeros números de una revista mitológica de la poesía argentina del interior, este libro posibilita un acercamiento a textos imposibles de hallar. El I Encuentro Nacional de Poetas (1998), con un homenaje a *La Carpa y Tarja*, reunió para ello a varios de sus integrantes, con algunos representantes de otras generaciones del interior y Buenos Aires. Entre el 40 y hasta casi el 60, estos dos movimientos del interior del país coincidieron en andar otras realidades del poema. Sin embargo, el campo de la crítica y de la poesía de los últimos años -por diversas coincidencias de época, circulación y geografía- parecía replegarlos detrás de valioso aporte del *surrealismo*, *los invencionistas* y *Poesía Buenos Aires*. Este libro ganó el subsidio del Fondo Nacional de Las Artes, año 1999-2000. 168 págs., \$10

LEONARDO HUEBE RELATOS PÓSTUMOS

ENTRE DOS MUNDOS

-¿En qué pensás?

Pienso en que arribaré a Cabo Grande a la hora de la siesta, en que les parece si nos vamos a jugar a las cartas al bar de mi papá, nos propone Luciana, y yo le digo que bueno, y Gregorio le pregunta si Cacho no se habrá ido a acostar, y ella le contesta que seré el único pasajero que se apeará del tren y en que saldré caminando lentamente de la ruinosa estación ferroviaria.

Pienso en que tomaré por la Avenida Independencia y en que pasaré frente al cine Paramount hay ratas, se queja Luciana, las ratas no duermen, no muerden, corrijo apresurado, y los tres nos reímos y corremos a la tienda Los Romanos, al hotel Embajador, a la librería del poeta Carlos Aletto, a la Farmacia Social y a la sede del Club Atlético Defensores de Cabo Grande.

Pienso en que me internaré por la angosta diagonal de la iglesia San Juan Bautista escucha todo, me murmura Luciana al oído, Dios, acá, escucha todo, en que leeré nuestros nombres perpetuados con la punta de un alambre en el portón verde de la sacristía (el sitio elegido por Gregorio -recién ahora recuerdo- para confesarme su amor por Luciana) y en que rememorando los detalles de este recuerdo inesperado llegaré al Bar Tinta Roja.

Pienso en que me costará descifrar el Purple Rain Pub escrito con neones retorcidos, en que entraré y sentiré impotencia -o, quizás, decepción- al encontrar las paredes adornadas con mantarrayas y escorpiones, en que me sentaré en una de las mesas ubicadas lejos del ventanal y la puerta y en que lo observaré a Gregorio apoyado en la barra, humillado por Cacho que nos dice: Mírenlo, con esa panza quiere ser jugador de fútbol, miralo Luciana,

quiere ser jugador de fútbol con esa panza -gordo, brillante, casi sin pelo-, estudiando boletas y facturas.

Pienso en que le pediré un café a una camarera adolescente, en que no mientas más, me grita Gregorio, ayer Cacho me mandó a buscarlos al depósito y te vi besándola, en que lo beberé reprochándome haber tenido en cuenta tantas cosas, por ejemplo, que ellos dos se casaran ("El Heraldo" de Cabo Grande, Eventos Sociales, 5/2/95), y no lo que podría sucederle al Tinta Roja si Cacho se moría ("El Heraldo" de Cabo Grande, Avisos Fúnebres, 7/3/96) durante mi ausencia.

Pienso en que tiraré dos monedas sobre la mesa, en que abandonaré furioso el Purple Rain Pub y en que al pasar nuevamente junto al portón de la sacristía no lograré sofrenar el impulso y grabaré bajo nuestros nombres, con la paleta de una llave: BESO NO SE TAPA C/PINTURA.

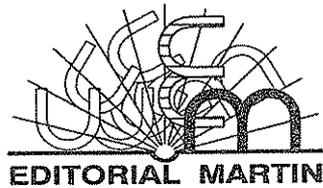
Pienso en que regresaré a la estación ferroviaria, en que compraré un boleto y en que esperaré el próximo tren con impaciencia.

-En nada.

Más de 20 años
editando libros.

Catamarca 3002
Mar del Plata

Laprida 249 Oeste
San Juan



EditorialMartin@speedy.com.ar

VOLVER

Nos decidimos a volver durante la cena. No teníamos nada que perder: el dinero de la venta de los campos se había terminado, y si la casa estaba vacía podríamos quedarnos en ella, rentar el sobrante de habitaciones y ahorrarnos el alquiler.

El tiempo no nos había tratado bien. Irene se encontraba postrada, y sólo podía moverse en su silla de ruedas. Yo estaba casi ciego, y si no fuera por sus cuidados hubiera perdido la vista por completo.

Acomodé a mi hermana sobre el asiento de cuerina y salimos de la pensión. Ella indicaba el camino. Con tanta oscuridad, las paredes y el asfalto se me confundían con el cielo. Recordamos sus pañoletas tejidas, mis libros de literatura francesa y la noche que partimos tirando la llave en la alcantarilla.

Llegamos a Rodríguez Peña y pasamos por detrás del caserón. Irene me dijo que estaba en ruinas. Doblamos en esa esquina y en la siguiente, hasta quedar frente a la entrada. Irene observó una luz. Yo creí escuchar unas voces graves que provenían de la cocina.

Con temerosa resignación, me cercioré de que la puerta estuviera bien cerrada. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.



LA PECERA NRO.1 Entre sus páginas, encontrará : *Ha partido el viejo tren...* Despedida al poeta *Francisco Madariaga*, fallecido el 24 de septiembre de 2000 *Jack Kerouac, el poeta de la inevitabilidad*. Nota y versión al castellano de Esteban Moore. *El afán de un escritor fracasado*. Reportaje al escritor español Luis Landero (Badajoz, 1948), por Analía Velez de Villa. *El cine de ciencia ficción como máquina del tiempo*, por Pablo Francescutti. *Net.Art: una nueva*

forma de arte. por Juan Cortelletti -*El microrrelato de David Lagmanovich, (Cuadernos del Norte, Bs.As./Tucumán, 1999)* *Antología de microrrelatos : Poemas Inéditos de Mercedes Roffé, Fabián Iriarte y Kato Molinari*

Carlos Serra
AVIONES

Recuerdo haber atravesado corriendo la entrada formada entre los dos cercos. Dejé atrás la casa como a una cartulina flaca a la cual nada cuesta dejar atrás, y la imagen amplia de la vereda se me pego suavemente a la cara. Me sobrevino un sopor de insecto inchado y dormido durante una siesta temprana de las 11 de la mañana. Vi una pila de juguetes en el pozo inmenso entre el porche y la casa, un barrilete sostenido como por cuerdas de guitarra.

«¿Ves como se escapa? Somos un frasco roto, explotando continuamente y salpicando con nuestras tripas de mariposa». Pensaba así y salté hacia la vereda, cayendo con un pie un poco desestabilizado. El ruido de los motores estaba entodas partes, acercándose rodando caliente por el campo, lloviendo caliente, latiendo en las alas negras, en los cascarudos diminutos de las margaritas. Que trivialidad, pensar que estoy saltando con la suavidad en el pie, golpendo otros techos que no son los míos pero que pronto lo serán.

Habia dos aviones arriba, girando en un círculo cerrado, atados por sogas. Estaba en la vereda detenido como si no pudiera tener la cara separada del cielo, y fuéramos los dos uno. Miraba las maquinas entre los cables altos de los postes y situandolas siempre entre ellos. El sonido de aviones en mis oídos solo acostumbrados a navidades viejas y al blanco y negro del tv.

Cuando estoy en la vereda la sangre de las rodillas cede, y se abre la tierra debajo de mí, y me ensordece el sonido de los aviones sujetos por sogas. Ay de mí, en la tarde vamos a chocar con nosotros mismos.

Comenzaron a llover lapices en cantidad, posándose sordos como tampones humedos en el pasto que me envolvía los tobillos. Algunos cayeron sobre mí sin lastimarme, marcando con sus puntas mi remera roja y llenando mis bolsillos. Entonces mi amigo salió de adentro de la casa a oscuras y me recordó que recogiera algunos. En realidad creo que yo recuerdo eso cuando él realmente me dijo que recogiera todos los que pudiese. Yo sabía que él exageraba y decidí actuar según mi propio alvedrío, llenándome los bolsillos. Los aviones continuaron girando en círculos.

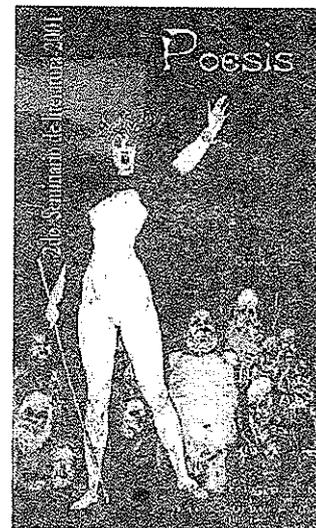
Cuando la tarde caía y mi casa era roja, llegó el auto con los parientes. Tal vez otro auto estacionó detrás del primero y nunca lo supe. Detrás del cerco se está mejor y sin viento escuché decir a la la voz mientras se alejaba hacia el fondo.

Habré entrado a la casa cuando ya era tarde. Ella había estado parada un momento por allí luego de bajar del auto y después se habría metido también en la casa. Apareció con el pelo rubio saltando desde atrás de un sillón con cara de sorpresa y luego se acercó hasta mí para darme un beso en el cuello. Apoyó en mi pierna su sexo sin formar y susurró en mi oído su inquietud, como si lo hubiera decidido durante siglos «Necesitaremos mi pequeño galeon».

Caminamos despacio atravesando la alfombra hacia la pieza. Ella permanecía a mi lado y tal vez hubiera querido tomarme la mano. Cuando llegamos encontramos los postigones de mi pieza abiertos, y a través de ellos entrando la última luz y el ruido azulado de los grillos. Abrí el baul, lo tomé desde el fondo con un cuidado de juguete recién reparado y le tendí las manos. Lo tomó rápidamente y tuvo cara de feliz por un buen rato, seguramente también mientras se lo llevaba por el pasillo, dándome la espalda. Su remera roja bailaba adelante alejándose hacia la penumbra del comedor; algo cayó de su bolsillo y un ruido suave de madera sonó en el suelo.

Se dio vuelta, recortando su forma entre las maderas blancas del marco de la puerta.

- Necesitaremos mi pequeño galeon- dijo



*Seminario
literario
POESIS
Osvaldo Picardo
inf. 451-3417
Sábados de 10,30 a
12,30 hs.
Club Pueyrredón
Mar del Plata*

≈ **SUSCRIPCIONES, PUBLICIDAD,
DISTRIBUCIÓN Y NUMEROS ATRASADOS:**

Llene la siguiente ficha con los datos correspondientes y envíela por correo a Editorial Martín.

Catamarca 3002, cp. 7600, Mar del Plata, Bs.As.
Argentina.

Nombre y apellido:.....

Dirección:

Calle.....Número.....Dto.....

Tel.....

e-mail:.....código

postal.....Ciudad.....

Pcia.....Nación.....

≈ **DESEO SUSCRIBIRME A LA PECERA**

cuatro publicaciones.....Arg. \$20 +\$5

(envío)/ Ext. U\$S 20+U\$S 10 (envío)

dos publicaciones.....Arg \$10 +\$5

(envío)

Forma de pago:

Giro Postal a nombre de Ricardo Martín

Nro.....

cheque a nombre de Ricardo Martín

Nro.....Bco.....

Consulte por mail EditorialMartin@speedy.com.ar

**LIBRERIA
HERNANDEZ**



Av. Corrientes 1438
telefono 4372-7045
info@libreriahernandez.com
www.libreriahernandez.com
C1042AAN Buenos Aires
Argentina