

La Pecera

Dos Cuentos de Arnaldo Calveyra

Cine y Literatura: Beowulf entre Vikingos
Bernardo Kordon y la realidad viviente.



El policial y Freud
Gertrude Stein y
Sus Pintores Preferidos

Entrevista a Eduardo D'Anna

MINAROL / 04

430011071 071 071 071

La Pecera

Mar del Plata 2002

3

Nro. 3 -Mar del Plata 2002

La Pecera

LITERATURA, ARTE, MÚSICA Y SOCIEDAD

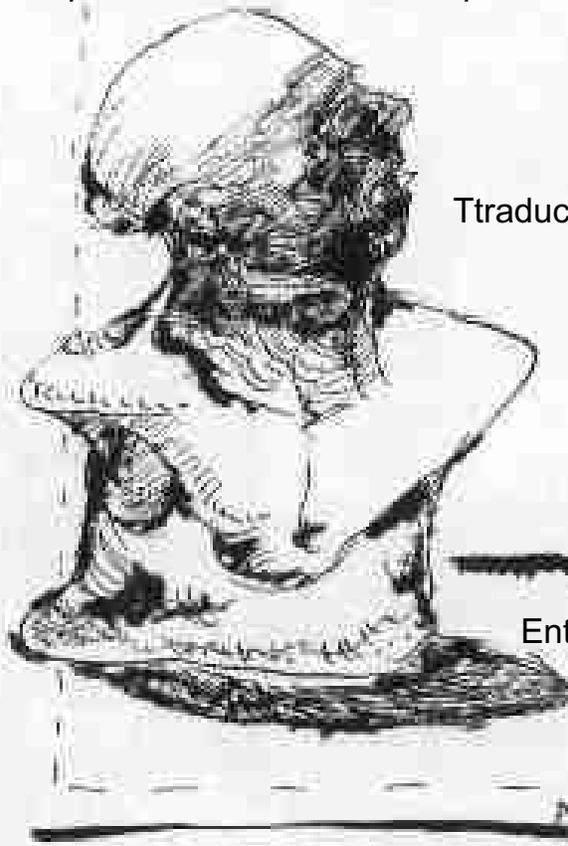
Música de Swallow
sobre poemas de Creeley
Dos Cuentos de Arnaldo Calveyra
Escribir poesía en tiempos de Colombia
Cine y Literatura: Beowulf entre Vikingos
Bernardo Kordon y la realidad viviente.
La poesía de Hélène Cixous por L.Lukin



Ttraducción de literatura helénica
por Circe Maia

Teatro "gay" en Cuba
El policial y Freud
Gertrude Stein y
Sus Pintores Preferidos

Entrevista a Eduardo D'Anna



LITERATURA, ARTE, MÚSICA Y SOCIEDAD

La Pecera

Mar del Plata 2002



La Pecera

Año 2 - N° 3 - invierno 2002 precio del ejemplar \$10 (exterior :u\$s 5)

Sumario

A los que vendrán

de Bertolt Brecht

Bernardo Kordon y la realidad viviente.

por Osvaldo Picardo

Entrevista a Eduardo D'Anna: ¿Y ahora qué hacemos?

por Javier Aduriz

Beowulf entre Vikingos

por Fernando Scelzo

La extranjera: Hélène Cixous

por Liliana Lukin

Ecos (Música de Steve Swalow sobre poemas de Robert Creeley)

por Fernando Cermelo

El policial y Freud

por Héctor J. Freire

La subversión intangible: Lectura de los manifiestos de Claudio Willer

por Floriano Martins

Dos Cuentos de Arnaldo Calveyra

Gertrude Stein y Sus Pintores Preferidos

por Fabián O. Iriarte

Relatos

*de Claudio Archubi y Daniel
Herrera*

Traducción de Literatura Helénica

por Circe Maia

DOSSIER:

Escribir Poesía en tiempos de Colombia

*Dos apuntes para extranje-
ros y una antología de la
nueva poesía colombiana*

Lo Gay en el Teatro Cubano de los '90

por Roberto Gacio Suárez

Poesía Inédita

Luis Bacigalupo

Estantería (Reseñas bibliográ- ficas)

Editor: Ricardo Martin
Director: Osvaldo Picardo

Consejo Editorial: Jorge Ariel Madrazo (Bs.As), Claudio Simiz (Moreno), Esteban Moore (Bs.As.), Santiago Sylvester (Bs.As.), Javier Aduriz (Bs.As.), Analía Velez de Villa (Bs.As.), Mori Ponsowy (Bs.As.), Héctor Freire (Bs.As.), Pablo Francescuti (Madrid), Mercedes Roffé (New York), Abel Robino (París), Marta Ferrari (Mar del Plata), Fernando Scelzo (Mar del Plata), Liliana Lukin (Bs.As.).
Ilustraciones de Eduardo Minardi
Comunicación e Imagen: Gonzalo Bartha y María Eugenia Martin.

**LIBRERIA
HERNANDEZ**



**Av. Corrientes 1436
Buenos Aires Argentina
Tel.: 4-372-7845
info@libreriahernandez.com**



M B

Libros

San Martín 2499 -MDP
Tel. (0223)492-4645



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 compromiso de publicación. E-mail con asunto La Pecera a picardo@mdp.edu.ar - ISSN en trámite - a Editorial Martin, 2002- Para la total o parcial reproducción por cualquier medio del contenido, deberá solicitarse autorización del Director o los Autores a picardo@mdp.edu.ar



Editorial

A LOS QUE VENDRÁN

Realmente vivo en una época sombría!
La palabra inofensiva suena necia. Una frente
lisa indica insensibilidad. El que ríe, lo hace
porque aún no ha recibido
la terrible nueva.

Qué tiempos son estos, en que
hablar de árboles es casi un delito
¡porque implica tantas fechorías!
Ese que cruza la calle tranquilamente
¿quizá ya esté fuera del alcance de sus
amigos en apuros?

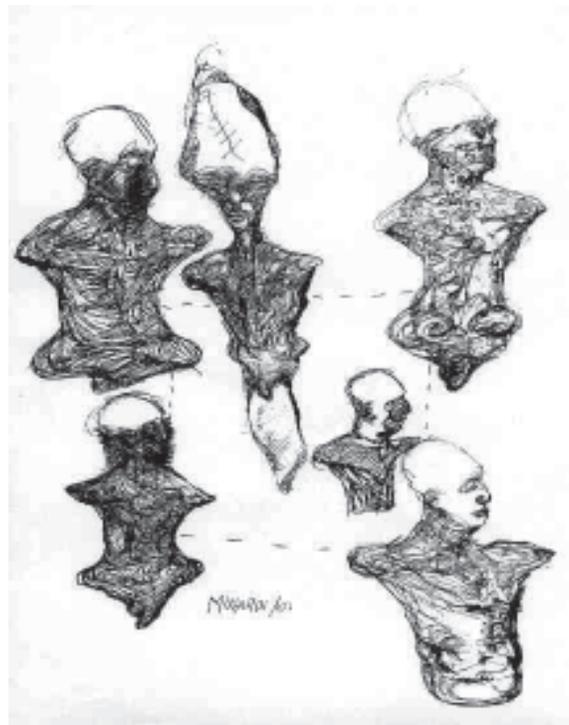
Es verdad; todavía me gano la vida.
Pero créanme: es pura casualidad. Nada
de lo que hago me da derecho a comer hasta
hartarme.
Me estoy salvando por azar. (Si me abandona
la suerte, estoy perdido).

Me dicen: ¡Come y bebe! ¡Alégrate de lo que tienes!
Pero ¿cómo puedo comer y beber, si
lo que estoy comiendo se lo quito a los
hambrientos y mi vaso de agua le hace falta a algún sediento?
Y sin embargo como y bebo.

También quisiera ser sabio. Los viejos libros
definen qué se entiende por sabiduría:
mantenerse alejado de las luchas del mundo y
disfrutar sin temor la breve existencia.
No recurrir a la violencia
pagar mal con bien
no satisfacer los deseos sino cultivar el olvido.
Eso se considera sabiduría.
Nada de eso puedo hacer.
¡Realmente vivo en una época sombría!

*Bertolt Brecht. 80 Poemas y Canciones. Traducción y
Selección de Jorge Hacker. Bs.As. Adriana Hidalgo Editora, 1999.*

La Pecera



Eduardo Minardi



Bernardo Kordon y la realidad viviente.

por Osvaldo Picardo

El sábado 2 de febrero, murió Bernardo Kordon, en el hogar geriátrico Amapolas, Santiago, Chile, donde vivía desde hacía cuatro años y donde hasta los últimos días cantaba tangos. Había nacido el 11 de noviembre de 1915 en el barrio de Almagro. Fue un narrador singular, que algunos clasificaron «novelista social», aunque él prefirió definirse de “realista a muerte” y explicar, con sencillez, “que la realidad lo comprende todo, incluye también cualquier fantasía. Sin realidad viviente no hay sueño posible». ¿Qué territorios entre la literatura y la existencia quería distinguir con estas palabras? ¿Podrían aclarar, tal vez, nuestra contemporaneidad desde un pasado olvidado y remoto, cuyas manifestaciones literarias han sido sepultadas en discusiones académicas y en el vacío de las reediciones de la literatura argentina, formas todas de la crisis, la ignorancia y la soberbia?

1. La poesía decide el rumbo de la narrativa argentina.

El realismo en la Argentina llegó con posterioridad al naturalismo. Extraña originalidad histórica, que determinará una condición tardía y rudimentaria, en la narrativa y en sus discusiones teóricas entre 1930 y 1955 aproximadamente. Y hacía años que T.S. Eliot había afirmado -como luego lo harían esporádicamente muchos otros profetas- que la novela había concluido con Flaubert y Henry James, clausurando de ese modo la novela realista que procedía del siglo XIX.

La verdad es que los parámetros literarios, europeos y norteamericanos, ya habían sido forjados cuando la página argentina aún estaba vacía. Y ese vacío se correspondía, de alguna manera, con nuestra geografía y nuestra política; el imaginario del desierto como espacio infinito de posibilidades se unía con fuerza a los derroteros optimistas de la joven Nación y a la fundación de una escritura propia. Pero también, habían sido sembrados los prejuicios sarmientinos de civilización o barbarie, junto al nacionalismo de Lugones, o al desacomodo de una identidad inmigrante, que se creyó ser diferente a latinoamérica y ciñó el futuro a la modernidad de sus grandes centros urbanos. La industria editorial y la demanda de un público lector surgieron, por entonces, como una especie de efecto de succión del vacío, posibilitando ríos de tinta en diarios, revistas, novelas semanales, traducciones, libros de colección y folletines.

El atraso literario pareció compensarse con una proliferación extraordinaria de propuestas continuadoras y rupturistas. Ese proceso estuvo acompañado por la discusión entre el realismo y el antirrealismo. Por un lado, la influencia del naturalismo se caracterizó por su adscripción a la escue-



la zoleana, inclinándose hacia el socialismo reformista o anarquizante. De ahí que ciertas narrativas de Boedo -Castelnuovo, Barletta y Amorim-aún sin proponérselo, continuaran estéticamente las escrituras nacionalistas de Gálvez y Wast. Por otro lado, el Modernismo se prolongaba en literatura de legitimación como “La gloria de Don Ramiro”, de Enrique Larreta, cuya escritura se entregaba sin resistencia a los modelos de prestigio hispánicos y a una autonomía del arte que no era precisamente la de las vanguardias. Fue necesaria la irrupción del grupo vanguardista de la revista “Martín Fierro” y de la disputa entre Boedo y Florida, para que se planteara la invalidez de las viejas recetas del realismo del siglo XIX. Muchas veces se ha señalado el año de 1926 como la fecha de aparición de tres libros, significativamente distintos entre sí, que hacen evidente el cambio en la escritura de la época: “Don Segundo Sombra” de Ricardo Güiraldes, “Los desterrados” de Horacio Quiroga y “El juguete rabioso” de Roberto Arlt. En la misma fecha, también vieron la luz libros de poemas que marcaban giros y contragiros, desde el ultraísmo al nuevo realismo; por ejemplo, “La musa de la mala pata” de Olivari, “Versos de la calle” de Alvaro Yunque, “Tierra amanecida” de Carlos Mastronardi, “Días como flechas” de Marechal, “El violín del diablo” de Raúl González Tuñón. La poesía, como vehículo primordial de las vanguardias argentinas, ejerció una fuerte presión sobre los cambios de la narrativa, al abrir un espectro nuevo de la realidad y el lenguaje, que venía explorándose desde el psicoanálisis, la filosofía del lenguaje y las ciencias. De ahí que fuera un novelista como Roberto Mariani quien desencadenará la polémica con su artículo “Martín Fierro y yo”, en el que hace referencia a la revista de Evar Méndez, que había publicado una crítica al realismo de Boedo, hecha por Santiago Ganduglia. Mariani -que también en 1926 había publicado “El amor agresivo”, aunque se lo recuerde casi siempre sólo por sus “Cuentos de la oficina”- se defendía explicando una nueva manera del realismo: “El realismo en literatura -decía- ha superado a Zola y se ha desprendido de incómodas compañías (de la sociología principalmente y de la tesis y de los objetivos moralizadores) al mismo tiempo que se desarrollaba vigorosamente con aportes nuevos o rejuvenecedores como el subconsciente”. En este planteo ya está explícito el requerimiento contra el arte puro y el realismo tendencioso de la época, cuando afirma “nuestro arte no lo independizamos del hombre” y acusa al ultraísmo de “desterrar de su arte puro elementos tan maravillosos como el retrato, el paisaje, los caracteres, las costumbres, los sentimientos, las ideas, etc. Es una desventaja y una limitación”.



Por otro lado, las traducciones de los norteamericanos comienzan a ensayarse en la Argentina de aquella época, a cargo de escritores. Entre los traducidos están, por ejemplo, John Dos Passos y Erskine Caldwell cuyas obras señalan la necesidad de un realismo que no sólo lo sea de contenido sino también a través de una renovación instrumental y formal, dando cabida tanto al documentalismo, como al montaje, el fragmentarismo, el lenguaje cotidiano etc. Innovaciones que habían sido probadas en poesía y que habilitarán los trayectos futuros de la hibridación entre la ficción y la no ficción de Puig o Piglia, por ejemplo. Junto a las traducciones, llegan las discusiones teóricas e ideológicas entre surrealistas, formalistas y partidarios del realismo socialista de Rusia. Pero todo eso no hará que se valoricen, hasta mucho tiempo después y tarde, las propuestas de Mariani, ni el realismo lírico y transfigurador de Enrique González Tuñón, ni siquiera la bofetada realista de Roberto Arlt.

2. El maquinista de la locomotora sin vagones

Bernardo Kordon comienza su escritura en ese ambiente enrarecido por las miopías de las grandes editoriales y de los mismos escritores. Como afirma Jorge B. Rivera, Bernardo Kordon debería ser considerado un renovador de la literatura rioplatense de los años cuarenta, junto con el Alfredo Varela de “El río oscuro” y el Roger Pla de “Los Robinsones”. Sus postergaciones, entre otras muchas, son casos de sustitución más que de mala comprensión, en el sentido de que no son casos aislados de injusticia literaria sino principalmente de construcción de un paradigma literario en la escritura argentina, paradigma sobreviviente.

En un esfuerzo de imaginación, debemos trasladarnos a cuando el tranvía 31 recorría el empedrado de la Avenida Santa Fe, mientras todavía algunas ovejas “pastaban apaciblemente en los inolvidables campitos cubiertos de margaritas a un par de cuadras de la estación Ramos Mejía”. Ahí, hay un niño, Bernardo Kordon, que de los altos de la casa de su abuelo judío ve pasar los largos cargueros del Ferrocarril Oeste. “Mi madre - recordará muchos años después- me contó que de pronto yo anunciaba muy excitado: Pasó una *mácara* sola. Eso me enloquecía : la máquina sola, deslizándose como en un sueño, sin el esfuerzo de arrastrar vagones. Esa locomotora con su penacho de humo excitaba mi imaginación, pensando en viajes y aventuras...” (“Encuesta a la literatura argentina”, CEAL, 1982)

Esos viajes y aventuras se harán una realidad, tanto en su vida como en sus cuentos y novelas. Transformarán al escritor en un testigo de lo mara-



villosa, perdido en la maleza de los días, entre las derrotas ciudadanas. La locomotora estaba en marcha y lo llevó a ser primero colaborador de las revistas “Leoplán” y “Sintonía”, y, a los veinte años, a publicar su primer libro, «La vuelta de Rocha» (1936), editado por Claridad. Con él marcó el tono seco y exacto de sus relatos porteños, de marginales y desocupados, con un estilo que el diario “La Prensa” calificó, prejuiciosamente, de «predilección por lo tosco». Uno de esos ejemplares del primer libro sería abandonado, a propósito, por su autor, en un asiento del tranvía Lacroze, como para que iniciara ese otro viaje azaroso hacia un lector desconocido, imaginado “proletario y rebelde”.

Del tranvía hasta su primer viaje, que fue a Brasil, no pasó mucho tiempo. La locomotora se deslizaba por el viaje que despliega viajes. Algo de todo ello, nos queda en ese relato perfecto de “Vagabundo en Tombuctú” (1961): “El telón se levanta y el mundo rueda en el eje de mi mesa de café. ¡Imposible detenerlo! Al alcance de mi mano pasan sitios ya perdidos en el recuerdo... Hasta estas piedras de París vienen hacia mí los puntos donde la tierra se hace especie y donde la mujer es canela. Entonces descubro que me falta la gente morena y el misterio de la desmedida naturaleza americana. Pues finalmente tengo mucho de americano en Europa, y poco de europeo desterrado en América. Enamorado de las brillantes locomotoras y vicioso lector de mapas, dejo ahora que el mundo gire alrededor de una mesa de café en París...”

La primera novela de Kordon fue en 1940, “Un horizonte de cemento”. Enfocada en 24 horas de la vida de un linyera, abandona la clásica tercera persona y la perspectiva realista, neutral y omnisciente, para internarse en la subjetividad reconfiguradora de un yo para quien “lo más humano” es “contar sus cosas a otros y escuchar de ellos las suyas”.

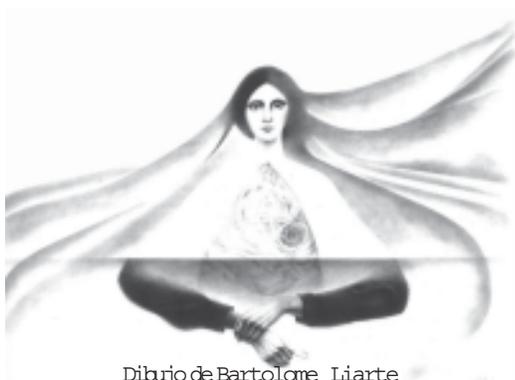
De ahí en más empezó a estructurar una especie de saga porteña: “Reina del Plata” (1947), el ya mencionado “Vagabundo en Tombuctú” (1956), “Domingo en el río” (1960), “Vencedores y vencidos” (1965), “Hacele bien a la gente” (1968), “A punto de reventar” (1971), “Kid Ñandubay” (1971), “Bairestop” (1975), “Adiós pampa mía” (1978), “Historias de sobrevivientes” (1983). «Porteño significa la pertenencia a un puerto, y esto significa abrirse al mundo entero», decía. Pensaba que el escritor es generalmente un testigo inconformista de la realidad, «lo que provoca que vaya preso en todos los sistemas». Y sobre todo que las existencias de los hombres no pueden ser juzgadas en términos de fracaso o éxito, sino en los términos que le impone la misma existencia, a la que él llamó, a pesar de todo, “la condición de aventura intensa y mágica”.



Entrevista a Eduardo D'Anna:

**¿Y ahora
qué
hacemos?**

por Javier Aduriz



Dibujo de Bartolomé Liarte

Eduardo D'Anna, nacido en Rosario en 1948, ha publicado desde 1967 numerosos libros de poemas, entre los que se destacan: *La Máquina del tiempo* (1992), *Obra siguiente*, que incluye "Unas piedras", "Muertos en Nueva York", "Sin imagen" y "El otoño hitita" (1999), e *Historia moral* (2000). Además es autor de obras de teatro y dos novelas. Fue colaborador de "El lagrimal trifurca", la revista literaria que dirigió Elvio Gandolfo y está preparando una historia de la literatura de Rosario. Ediciones de la Flor acaba de publicarle su novela policial *La jueza muerta*, en diciembre de 2001.

La Pecera



Homero (Keats) Simpson

Yo soy un tipo bastante parecido a Homero Simpson. Un idiota total, pero que cree en la familia, por ejemplo. De cualquier manera, me parece que siempre busqué ser creíble –esa palabra “amistosa”, como diría Cortázar– porque pienso que nunca dejé de estar preocupado por la cuestión de la verdad. Alguien que busca la verdad de una manera muy torpe, porque además *tiene* que vivir. Soy abogado y soy poeta, cosas que resultan en principio bastante antitéticas... hasta que descubrí que soy la misma persona, lo que me llevó bastante tiempo. En ese marco se impuso lo que escribo. Escribo como laburante y al mismo tiempo, muy como juego. Con una sensación del deber y también, con una sensación de placer. Entonces, tratar de buscar la verdad en donde alienta más que nada la belleza, como puede ser lo artístico, ya de por sí me resultó siempre una cosa interesante. Y mucho más cuando leí el poema de Keats sobre la urna griega, allí donde las discrepancias se resuelven. Y “la verdad es belleza y la belleza es verdad”.

El lagrimal

“El lagrimal trifurca” fue, como todo en esos años, una revista producto del espontaneísmo; con sus

virtudes y sus defectos. Una cosa genial, el espontaneísmo, al que yo



aporté, como aportaron todos quienes estuvimos ahí: Hugo Diz, los Gandolfo (Elvio y el padre, Francisco), Sammy Wolpin, que es un tipo que no hay que olvidar. Y tuvimos, frente a la cultura, una actitud muy espontánea. Digo con esto, que era una generación con una relación muy directa con la cultura, despojada de cualquier prestigio externo. Agarrábamos un libro –no importa de quién fuera, algo que Rosario todavía mantiene mucho– y nos gustaba o no. Y fuera o no famoso, si nos gustaba, nos gustaba. No nos detenía ningún prestigio. En todo caso el autor lo cobraba porque nos gustaba. Toda nuestra generación fue así, aunque nosotros, creo, lo asumimos más marcadamente.

Por ejemplo traducíamos. Nos animábamos con cualquier cosa. Lo hacíamos mal, pero lo hacíamos. No nos retenía eso que le dicen al autor primero: “¡no! ¡cómo vas a publicar eso!” o “¡tu primer libro, tan rápido!” Lo hacíamos. Toda esa



fuerza de laburo estaba muy llevada porque no había inhibición por la vía del prestigio. Del mismo modo, salimos a tirar adoquines a las calles, tomamos la ciudad y nadie nos hizo pensar que no lo podíamos hacer. Creo que hubo una relación directa de todo aquello con la experiencia política que fue el Rosariazo. En el sentido de que el Rosariazo, a diferencia de lo que ocurrió en Buenos Aires y semejante a lo que pasó en Córdoba, significó una relación muy directa de la gente con la lucha. Es decir, la gente iba. Iba a las manifestaciones y tiraba cosas, hacía barricadas... y no tenías que estar encuadrado en un partido político. En consecuencia, nosotros íbamos, nadie controlaba lo que escribíamos y tenías una acción política sin necesidad de estar cuidado por un partido. Me acuerdo que aquel 21 de mayo de 1969, el día del Rosariazo, nosotros hicimos un comando: el comando Lagrimal Trifurca, como grupo de control para ver si alguno había caído en cana. Y no nos metimos en ningún partido político ni agrupación universitaria. Así que esa participación en la política fue tan directa como lo fue en la cultura.

Tampoco tuvimos maestros. Vimos algo parecido a un maestro en Raúl Gustavo Aguirre, pero él apareció después y no era de Rosario. Fue muy generoso, nos dio bola y orientó en algo, pero no convivía con

nosotros. Nos carteábamos con él y también con Bayley, que eran de Buenos Aires.

Coloquialismo

Los que nos juntábamos desde ya odiábamos el uso del tú. Lo habíamos tenido que sufrir en la secundaria. Para nosotros Cortázar, por ejemplo, dentro de la narrativa, era una bandera por eso. Ahora, lo que vos llamás coloquialismo, todavía tiene mucha tela para cortar. Mi impresión es que al coloquialismo porteño –que es el que nos inspiró a nosotros– le pusimos un plus: la desaparición de la demiurgia. Para mí (César) Fernández Moreno y Luis Luchi fueron lo más cercano a nosotros, casi como precursores. Al contrario de lo que pasa con Gelman. Por su posición política está muy lejos de dejar la demiurgia. En Gelman el poema es celebración, usa la cosa celebratoria para el lector que ya está embanderado; o sea, un tipo que habla como cuadro. Y nosotros queríamos hablar como base, con la misma ignorancia que nuestros lectores, no entendiendo lo mismo que no entendían nuestros lectores, con el mismo espontaneísmo. Nosotros nos identificamos con un público que no era especializado en poesía y no tenía idea de la importancia de la poesía. De alguna manera gozábamos, si se quiere, expresando



las dudas y la ignorancia que compartíamos con nuestros presuntos lectores. La diferencia para mí está, por eso, en el abandono de la demiurgia, en el abandono de la idea de que el poeta crea un mundo. Nosotros abandonamos paulatinamente esa idea, por supuesto no de manera lineal ni al cien por cien. Pero digo que el poeta no es un creador, el poeta es simplemente un motivador, un disparador, el tipo ese que en un grupo de gente dice: ¿y ahora qué hacemos?

Poesía y sociedad

El tiempo ha pasado y sobre todo, los sucesos políticos. O sea, toda esta idea, este espontaneísmo fenece artísticamente como fenece en la política también. Es decir, ¿adónde va? Igual que pasó en política, desembocás en cualquier cosa. ¿El lagrimal en qué desembocó? Desembocó en una terminación de la revista. La revista se fue al carajo porque no está claro como hay que superar el espontaneísmo en la Argentina. Ahora lo estamos viendo con el cacerolazo. No está muy claro. ¿Te convertís a un partido político? Ninguno de nosotros quería exactamente eso. Creo que lo mejor es seguir pegado a la gente. Creo que un tipo como Hugo Diz, o como yo, sigue pegado a la gente.

Y más allá de la desaparición de la revista fuimos sufriendo una serie de avatares. Por ejemplo, todos

nuestros libros, nuestros poemas escritos durante la época del Proceso, así como expresaban las dudas de un momento en que la revolución podía verse como posible, expresaban cómo sobrevivir. No eran diatribas contra los milicos, ni alabanza de los derechos humanos. Eran más bien estrategias de sobrevivencia práctica. Cómo ver el mundo en condiciones de supervivencia de una manera poética. Yo creo que la poesía tiene mucho que decir en ese nivel. Porque la poesía tiene una verdad paradójica y esa verdad puede decir cómo estar alegre aun en un mundo trágico, donde están desapareciendo tus amigos. Y yo creo que lo pudimos hacer hasta cierto punto, hasta el punto de nuestras limitaciones.

Cuando vuelve la democracia (yo particularmente soy un tipo democrático, aunque la democracia que nació en el 83 no sea una democracia en la que yo crea del todo) se plantearon una serie de problemas nuevos para la gente. Que ahora no te pudieran chupar y que por otra parte pudiéramos tener el gobierno que quisiéramos y hacer las cosas que el pueblo necesitaba. Y pasamos a expresar eso.

Si hay una épica de lo que el pueblo argentino ha sufrido durante todos estos años, yo creo que nosotros hemos tratado de hacer esa épica. Sólo que no como Homero, ni con características épicas, sino así, poema a poema: un pantallazo



y otro, una cosa, un momento, otro momento. Eso significó una modificación de nuestras primeras concepciones estéticas, porque la situación se volvió más complicada. Sobre todo a partir de la democracia, aunque durante el proceso también. Uno veía la necesidad de una poesía más sutil, porque era más sutil lo que había que decir. No era la diatriba, como no había sido la celebración. Era más bien la estrategia de cómo seguir adelante. Y esto siempre es complejo, pero tu poesía se va amoldando a esa verdad. Para mí, esa es la verdad: la forma en que una comunidad encuentra la manera de seguir adelante. No una definición abstracta, ni científica, ni universalmente válida, ni nada por el estilo. Es una verdad históricamente determinada en función de lo que ocurre ahora. Sufriendo las limitaciones que sufrimos todos. No siendo el gran canchero, que las ve. Al contrario, el tipo que está expresando el desconcierto de la gente; en el sentido de los problemas, de la falta de lucidez. No ser “el lúcido”, como quería la generación del Gelman, la anterior a la nuestra, sino el no lúcido, que era lo que al pueblo le pasaba y le pasa. Su confusión, su problemática, sobre todo el sentido paradójico de su vivir, de su realidad. La paradoja, en definitiva, es esa sensación que uno siente cuando uno no encuentra el camino. Aunque quizás, asumiendo la pa-

radoja como tal, se encuentre el camino.

Búsquedas

La realidad cambia, loco, y no podés escribir igual. Hay una transformación en el país y tenés que escribir de otro modo. Yo tengo búsquedas. Hay libros que son de búsqueda. Esos libros ya sé que no son buenos, que tienen cosas fallidas. Por ejemplo *A la intemperie*, es un libro de búsqueda. *Historia Moral*, *Muertos en Nueva York*, *Unas piedras* son libros de búsqueda. En cambio, *Sin imagen* es un libro de encuentro. Y uno encuentra lo que está buscando. *La máquina del tiempo*, por ejemplo, es otro libro en donde encontré lo que estaba buscando. Es decir, hay poemas de exploración que son ricos, pero con mucho chirriamiento, porque son máquinas recién inventadas y entonces el modelo tiene muchos defectos, pero que igual son ricos porque aparecen posibilidades. Y hay poemas, en cambio, en los que uno ya sabe lo que está buscando. Pero yo soy muy consciente de que mi poesía es irregular porque sufre procesos dialécticos, que en mi caso es indispensable; cuando uno dice: “bueno, ahora me bajo del caballo y empiezo de nuevo”. Porque si no, sos Neruda, en el mal sentido... con veinte libros iguales.



Los objetos

El misterio es una relación entre nosotros y los objetos. Ni nosotros ni los objetos somos interesantes. Lo interesante es que nos relacionemos. En ese sentido soy un tipo con un panteísmo muy claro, al punto que disfruto y discuto con los objetos. Les pego, les hablo, los increpo. Acuso a una moneda y le adjudico cierto grado de perversidad, al esconderse debajo de la cama con intención de joderme la vida, justo ahora que me duele la espalda. Pero es un chiste. Tengo muy buena relación con los objetos. Congenio y mi melancolía con ellos es muy intensa y creo que es un rasgo que, en general, la gente no tiene tan marcado. Yo creo, por ejemplo, que hasta las cafeteras se pueden plegar a la revolución. Y por supuesto, soy un poco paranoico con ellos, más que con las personas.

Rosario: una ciudad, un mundo

Una ciudad, con todo lo ominoso que eso puede querer decir. Una ciudad. Sólo Rosario y Buenos Aires tienen culturas urbanas, en el sentido de que las otras ciudades del resto del país, grandes culturalmente, más bien son capitales de provincia y han debido expropiar el paisaje de su provincia a su favor. Acá, entre nosotros, es

Santa Fe la que ha expropiado el paisaje de la provincia a su favor. En cambio, nosotros estamos circunscriptos a hablar de la ciudad. Buenos Aires también es urbana porque se transformó en la Capital Federal y pasó ese papel a La Plata. ¿Viste que los poetas platenses tienen un poco esa característica provincial, de la provincia de Buenos Aires, que la Capital ha abandonado porque ya no la precisa y tiene un mundo muy rico? Y esto se produce, creo, hacia los años 20, aproximadamente. Y si bien Buenos Aires lo hace voluntariamente, sobre la base de una gran riqueza como capital del país, Rosario lo hace un poco a la fuerza y no se integra al panorama provincial. Aquí, un tipo que escribe en





Rafaela o que escribe en Venado Tuerto o en Reconquista, se incorpora un poco al discurso de Santa Fe. Nosotros no. Y esto nos ha dado una postura bastante singular.

Pero no es una ciudad tan grande. Es una ciudad que tiene la ventaja de tener una escala bastante pequeña pero donde al mismo tiempo hay muy poca tradición. Recién ahora se está empezando. Los narradores rosarinos no ambientaban sus narraciones en Rosario y a los poetas les costaba mucho hablar de su ciudad. Bueno, creo que mi generación lo ha logrado toda ella. Le llegó el momento, maduré y ya hay narradores y poetas que asumen la ciudad. Y para mí sí, es un mundo porque estuve en el descubrimiento, y el ser uno de los primeros de la corriente me permite hablar de muchas cosas. No tengo el problema del cansancio, ni de la repetición, ni del agotamiento de los temas. Y siento mucho placer en trabajar sobre temas de Rosario, porque no tengo muchos antecesores. Así que me pesa poco la tradición. Si bien durante mucho tiempo pareció como un fantasma: *¿cómo lo digo? No tengo la tradición que me avale, ahora que uno le encontró la vuelta lo vivo con mucho placer.*

Historia de la literatura de Rosario

Sí, la tengo hecha. Abarca doscientos años. El primer poema se pu-

blica en Buenos Aires, en 1801, en el "Telégrafo Mercantil", y fue de un señor español, Pedro Tuella. El siglo XIX es bastante elemental, pero ya en el XX hay algunas cosas interesantes y se perfila una cierta singularidad. Precisamente cuando cae el sueño rosarino de ser Capital de la Nación. (Acá hubo ese sueño, del que quedan rastros, como el nombre del diario "La Capital" y cosas así.) Yo creo que precisamente lo que caracteriza a la cultura de Rosario es no ser capital. Ya saqué dos ediciones de una antología de textos con prólogo. Y ahora lo que estoy preparando es un libro completo, sin textos, que se llamaría "Capital de nada". Durante el Romanticismo, la Generación del '80 y el Modernismo, se presentan manifestaciones locales, nada más. Pero más o menos por esa época, cuando está feneciendo el Modernismo, empieza cierta singularidad. Que la literatura de Rosario no podía tener tipismo. El tipismo es fundamentalmente rural y no teníamos campo, eso era de Santa Fe. Acá lo único típico era lo de los prostíbulos y no se podía hablar de ellos. Por eso la figura típica en Rosario aparece setenta años después. Otra diferencia es que acá la vanguardia llega tarde, quince años más tarde, concomitante con la generación del 40. Y no se produce lo que creo se produce en Buenos Aires, donde los poetas van atravesando distintas sensibilidades. Acá se dan



simultáneamente, y te encontrás con poetas con las dos sensibilidades, pero no en una situación dialéctica, sino que su poesía hace una especie de síntesis. Por eso, cuando en Buenos Aires aparece la segunda vanguardia, hubo una reacción contra la generación del 40, pero acá no la hubo, sino la continuidad de la generación del 40. Creo que en todo el interior pasó. En suma, cuando surgimos nosotros, fuimos nosotros la reacción dialéctica porque no había ocurrido lo anterior. Fuimos la antigeneración del 40, una especie de síntesis con el nuevo vanguardismo, teñido de política, en oposición a ese subjetivismo extremo, de reducción existencialista. Creo que nuestros poemas denotan eso. Al punto que ahora, después de haber escrito las novelas, encontré una libertad para poder armar la voz del poema y desterrar definitivamente esa idea de que uno está hablando en el poema. Producir algo artificial, pero sincero, con muchas voces, muchas historias, sin estar atado a que yo lo haya vivido, desterrando esa creencia de que el armador es más importante que lo armado.

Inspiraciones

A mí la cosa básica, aunque te parezca mentira, me la dio el *Martín Fierro*, del cual hice una reseña muy pormenorizada hacia los 25

años. Está eso de cantar cosas que nadie cantó, ahí entra lo de Rosario. De cantar cosas con fundamento, de la manera en que se podía expresar en aquel momento. A mí me influyó mucho.

Por otro lado, me influyó también un poeta irlandés que se llama William Butler Yeats, quien se planteó con mucha claridad esa dicotomía entre lo meramente bello y el decir. El empieza siendo un poeta casi folklórico, un poeta del crepúsculo irlandés, de la cosa convencionalmente bella y se va transformando en un tipo áspero y funda toda una poesía, la poesía anglosajona moderna. Cosa que hace a los 60 años. Yo estoy traduciendo toda su obra. Lo leí muchas veces, además porque ahí se plantea el problema político de la relación entre la militancia y el pueblo; y el de la belleza frente a la circunstancia que puede matar la belleza; y cómo el hecho político puede dar lugar a una gran belleza. Ese famoso verso suyo *a terrible beauty is born*, cuando habla de una sublevación de los irlandeses contra Inglaterra. La problemática de ese tipo la conozco bastante y siempre me ha inspirado mucho. Y en tercer lugar, te diría que Felipe Aldana, poeta de acá de Rosario quien creo fue el más moderno y el más anticipador. Un tipo que recién ahora está empezando a ser leído como tiene que ser leído. Porque en su momento, lo consideraron un



loco y hasta le hicieron una lobotomía. El tiene un lenguaje que –estoy absolutamente persuadido– sólo pudo nacer acá. El me alentó e inspiró en cómo ir hacia eso. Nuestro maestro, al fin y al cabo, aunque lo leímos después de muerto.

Estética

No, no encuentro una línea mía que resuma mi estética. La cosa sería lo que llamás coloquialismo, que yo llamo cotidianismo. De alguna manera lo caracterizaría así: primero, cortar con el delirio surrealista en función del entendimiento de la gente; es decir, lograr la legibilidad coartando voluntariamente la libertad surrealista. En segundo lugar, lograr esa legibilidad con lenguaje cotidiano. Y en tercer lugar, en función de ese lenguaje cotidiano, renunciar a la situación del poeta como creador de realidad. Pero esto no es sólo mío. Esto fue la plataforma impensada –porque en su momento se dio visceralmente– de varios. No sé si ahora estaría de acuerdo con todo eso, pero sobre eso yo trabajé. No sé adónde iba a parar, pero siguen siendo parámetros. Y en cuanto a lo que me decís de “así son las cosas y no hay remedio”, no, la línea sería: “así son las cosas y hay remedio”. Algo así como un callejón *con* salida.

Novedades Editoriales:



Una Antología poética de los 80. Daniel Fara (comp.)

Esta es una antología de poesía argentina de autores que comenzaron a publicar en los años 80 en Argentina. Seis poetas independientes, Luis Benítez, Santiago Espel, Juan Carlos Moisés, Esteban Moore, Osvaldo Picardo, Mario Sampaolesi. Todos ellos han ampliado su espacio de contacto poético con traducciones y ensayos; sus búsquedas son hoy más vigentes que nunca. Así, esta reunión equivale a una coincidencia, a un cotejo en plena marcha, a cierta producción que, a partir de un fondo compartido de experiencias y lecturas, se irradia hacia resoluciones muy diversas.

Precio de venta: \$12 (ext. U\$S 8)



Beowulf

entre Vikingos

por Fernando Scelzo

La película *Trece Guerreros* (1) (1999), protagonizada por Antonio Banderas, es de las estrenadas en la Argentina, la última de las películas basadas en los libros de Michael Crichton. El éxito de taquilla de *Parque Jurásico* (1993) logró revivir el texto que le dio origen – escrito en 1990 – y llevó al autor a escribir *El Mundo Perdido*, luego llevada al cine (1997) bajo el mismo nombre. Antes se estrenó *Congo* (1995), del libro homónimo (1980).

Trece Guerreros está basada en el poco conocido libro de Crichton *Eaters of the Dead* (1976), publicado en español bajo el nombre de *Entre Caníbales y Vikingos*.

En su libro, Crichton narra las aventuras vividas por Ibn Fadlan, un emisario del Califa de Bagdad en el siglo X, enviado como embajador ante el rey de los Búlgaros. El diplomático, retenido por un grupo de nórdicos con los que se encuentra en su camino,

debe acompañarlos en una misión a las tierras del Norte para luchar con un mal que los amenaza: los *wendol*, una tribu de monstruos devoradores de hombres.

La introducción de *Eaters of the Dead* – o, para el que prefiera, *Entre Caníbales y Vikingos* – da cuenta de los eventos narrados como hechos “reales”, y no como obra de ficción; asimismo, incluye un listado de fuentes en las cuales se pueden corroborar los datos históricos. Las primeras líneas nos dicen que “*el manuscrito de Ibn Fadlan representa el relato testimonial más antiguo que se conoce sobre la vida y la sociedad de los vikingos. Se trata de un documento extraordinario que describe con vívido detalle hechos transcurridos hace más de mil años*”. El relato trata, según se nos informa, de la transcripción de un manuscrito que describe los hechos transcurridos a partir del año 921, cuando el Califa de Bagdad envía a Ahmad Ibn Fadlan como embajador ante el rey de los Búlgaros. El emisario permanece ausente tres años, tiempo que pasa con los nórdicos compartiendo sus aventuras. Tras su regreso a Bagdad, Ibn Fadlan entrega un informe oficial de lo vivido en su viaje. Durante cientos de años, el manuscrito es copiado y traducido del árabe al latín medieval, y del latín a las lenguas romances, hasta



llegar al relato actual en su doble versión, literaria y cinematográfica. *Eaters of the Dead* deambula entre la ficción y la realidad, entre la originalidad y la apropiación. Si bien la obra de Crichton es una obra de ficción, existen elementos “reales” en *Eaters...* Existió un emisario árabe llamado Ahmad Ibn Fadlan que en el año 921 fue enviado como embajador ante el rey de los Búlgaros. Permaneció durante algunos años junto a un grupo de Rus, una tribu de hombres nórdicos. Las crónicas de viaje de Ibn Fadlan “representan uno de los relatos testimoniales más antiguos que se conocen sobre la vida y sociedad de los vikingos”. Sin embargo, las aventuras que supuestamente vive junto a los nórdicos no pertenecen a la experiencia del árabe, sino que se trata de una ficción propuesta por el autor de la novela. Hablo de “ficción propuesta” y no de “invención” ya que, en realidad, es la inclusión de un texto ajeno al relato: el poema anglosajón *Beowulf*, elaborado antes del siglo VIII por los daneses. La presencia de *Beowulf* en *Eaters...* puede apreciarse – salvando las diferencias – en la similitud de las historias y en muchos de los nombres de personajes y lugares. El relato de Ibn Fadlan cuenta que en el momento de unirse a los nórdicos, su jefe, Wyglif, ha

muerto. Sus hombres preparan su funeral, poniendo el cuerpo de su jefe en un barco, junto a sus armas y riquezas. En esta tumba también se incluyen sacrificios de animales y una esclava. Finalmente el barco es incendiado y arrojado al mar. Buliwyf es elegido líder.

Tiempo después llega Wulfgar, hijo de Rothgar, solicitando la ayuda de Buliwyf, ya que en las tierras del norte reina un horrendo terror al que nadie puede oponer resistencia. Se decide que un grupo de trece guerreros deberá ir en ayuda de Rothgar. Uno de los trece no debe ser un nórdico, por lo que Ibn Fadlan es elegido para acompañar al grupo.

El grupo avanza por el Volga en dirección norte, hasta llegar a la tierra de Dans (Dinamarca). Luego pasan por Trelburg, hasta llegar finalmente a la tierra de Venden. Allí se dirigen a la fortaleza de Rothgar. En el camino se encuentran con un heraldo, quien los conduce hasta el Hurot, la gran fortaleza donde habita Rothgar y su esposa Weilew. El viejo rey recibe a Buliwyf, a quien reconoce como hijo de Miglac. Durante el festín de bienvenida, Buliwyf es provocado (insultado) por Wiglif, hijo de Rothgar. Se sugiere aquí que la arrogancia del rey al construir una fortaleza tan majestuosa es la que ha atraído a la niebla, es decir, al mal.



Durante la noche, Buliwyf y sus guerreros simulan estar dormidos, mientras esperan el ataque de los wendol. Junto con la niebla, los monstruos atacan, matando a tres guerreros. Al escapar, los wendol se llevan los cuerpos de sus caídos. Buliwyf, sin embargo, alcanza a conservar, como trofeo, una garra – un brazo, cortado a la altura del hombro – de un demonio, obtenida gracias a su gran espada Runding. Los nórdicos se preparan para un segundo ataque, temiendo la llegada de Korgon, el dragón luciérnaga. Construyen entonces una defensa para la fortaleza. Pero por la noche, ataca el dragón: se trata de los wendol, a caballo, con antorchas. Se libra allí una segunda batalla. A la mañana siguiente, los nórdicos persiguen a los wendol hasta una desolada región de páramos. Luego de ser aconsejados por un enano – quién además los provee de dagas mágicas –, Buliwyf y su grupo se dirigen a las cavernas donde se oculta la madre de los wendol. Los hombres del norte descienden por la pared de una acantilado que contiene una entrada oculta a la cueva. Una vez dentro, nadan por una corriente de agua, y luego se sumergen. Emergen más tarde en una laguna dentro de la caverna. Encuentran y matan a la madre de los wendol, pero Buliwyf es herido de muerte. Cuando regresan al Hurot, Buliwyf muere,

y sus hombres preparan su funeral. Ibn Fadlan se compromete a escribir las hazañas de Buliwyf.

En la historia de *Beowulf*, el narrador comienza su relato refiriéndose a los grandes héroes y reyes daneses, así como a la muerte y exequias del rey Shild. Beo, hijo de Shild, es elegido rey. Años más tarde, su nieto Hrothgar, entonces rey, construye el gran palacio Herot. Tiempo después, molesto por los cantos y la felicidad de los hombres, el demonio Grendel aterroriza la región durante años.

Las penas del rey llegan a oídos de Beowulf, vasallo y sobrino de Higlac. Un grupo de quince(2) guerreros parte hacia las costas danesas. Una vez allí son recibidos por un heraldo, quien los conduce hasta el palacio de Hrothgar y de su esposa Welthow. El rey reconoce a Beowulf como vasallo de Higlac. Durante el festín de bienvenida, Unferth, consejero del rey, cuestiona la supuesta grandeza del guerrero.

Durante la noche, Grendel ataca la fortaleza y mata a algunos hombres. Tras un enfrentamiento con Beowulf, Grendel escapa, pero Beowulf consigue arrancarle una garra, brazo incluido. A continuación se celebra una fiesta para conmemorar la victoria; un bardo canta las hazañas de Beowulf. Días después, la madre de Grendel ataca el palacio,



recuperando la garra de su hijo. Beowulf ofrece nuevamente su ayuda al rey y sale con sus hombres en busca de la madre del demonio. Unferth ofrece a Beowulf su espada Hrunting para la lucha. El héroe pelea en una cueva submarina y vence a la madre de Grendel.

Finalmente, Beowulf se despide de Hrothgar y regresa a su patria. Años más tarde, Beowulf, ya viejo, es rey de su pueblo. Un ladrón roba el tesoro de un dragón, por lo que éste despierta y decide vengarse. Beowulf enfrenta al dragón junto con la ayuda de Wiglaf. Tras vencer al dragón, Beowulf es mortalmente herido y muere; finalmente recibe las correspondientes honras fúnebres.

A pesar de algunas diferencias entre las aventuras de Buliwyf y las de Beowulf, el esquema general de los eventos se mantiene. Una gran fortaleza (Hurot/Herot) que atrae el mal (Wendel/Grendel). El rey (Rothgar/Hrothgar) es ayudado por un poderoso guerrero (Buliwyf/Beowulf) que lucha contra el/los monstruo/s, contra su madre, y con un dragón. También aparecen repetidas otras figuras importantes como Miglac/Higlac, “señor del héroe”; y Runding/Hrunting, la espada. Otros nombres que aparecen en *Eaters...* representan similares personajes en *Beowulf*: Wulfgar (el hijo de Rothgar que va en busca de Buliwyf)/ Wulfgar (el

heraldo que recibe a Beowulf y a su grupo en las tierras de Hrothgar). Algunos de los compañeros de Buliwyf aparecen en *Beowulf* como nobles o grandes guerreros: Higlac/Higlac, Halga/Halga, Helfdane/Healfdane, Edgtho/Edgetho, Rethel/Hretlel. Se reiteran también algunos elementos secundarios en ambos relatos, como el heraldo que conduce al grupo en presencia del rey, la cueva submarina en la que habita la madre del monstruo, y la idea de que son los hombres de la fortaleza quienes atraen, sin saberlo, al mal.

Existen asimismo diferencias entre los relatos, que se deben quizás a transformaciones surgidas por la adaptación de un texto a otro. *Beowulf* es un poema épico que fue creado para ser cantado, y relatar la grandeza heroica de un solo hombre. El relato sólo es conocido por un manuscrito que sobrevivió al paso del tiempo. Como el texto de Ibn Fadlan, *Beowulf* presenta reescrituras y, además, un “agregado cristiano” por los monjes traductores. La historia original, de transmisión oral, cantada por los daneses, será luego escrita en latín por monjes cristianos. No es de extrañar, entonces, que el relato – la reescritura – de Crichton parezca más verosímil y creíble que el propio *Beowulf*. El relato actual, no sólo carece de elementos poéticos como las *kenningar* (3), la



aliteración, y la hipérbole –es Beowulf solo, a pesar de viajar con catorce guerreros, quien realiza todas las hazañas –, sino que destruye elementos fantásticos como el dragón, explicándolo como una ondulante fila de jinetes con antorchas, rodeados por la niebla, y bajando por una colina. El “mal del norte” es representado en *Eaters...* por una tribu primitiva de caníbales (4), y no como un único individuo o demonio.

Es probable que Crichton mismo tuviera la intención de realizar una reescritura “menos poética” de *Beowulf*. Sobre Ibn Fadlan, la novela advierte que “*su tono es el de un auditor de impuestos y no el de un bardo, el de un antropólogo y no el de un dramaturgo*”. Esto describe tanto al Ibn Fadlan histórico como al ficticio. Crichton utiliza la descripción detallada que Ibn Fadlan realiza sobre un funeral vikingo, y la combina con el funeral del rey Shild, al comienzo de *Beowulf*, como punto de unión de ambos relatos. Es así como los relatos históricos se funden entonces, en uno de ficción y dan lugar a una nueva obra.

En cuanto a la película basada en *Eaters of the Dead* poco bueno hay para decir. Si bien se mantiene fiel al original, escondiendo delicadamente los relatos de Ibn Fadlan y *Beowulf* tal como lo hace el libro, se aleja mucho más que su

fuelle de lo que puede ser una buena historia.

Tal vez para no espantar al público dispuesto a ver este género fílmico, *The 13th Warrior* carece de la crueldad propia del texto original. La película desaprovecha las posibilidades de ahondar en las diferencias entre el modo de ser nórdico y el árabe, propio de una mirada en época de globalización. La delicada descripción de los vikingos dada al lector difiere enormemente con la ambientación que observa el espectador. Los trajes de algunos extras, la armadura vikinga que debe usar el árabe, y los barcos y las espadas de los nórdicos son algunos de los pocos elementos que brindan un ambiente real a la película. No es raro ver anacrónicas faldas escocesas, armaduras de gladiadores y de conquistadores españoles, siendo usadas por los bravos hombres del norte.

Otros elementos, difieren del libro original, empeorando la calidad del film y del relato. La asombrosa capacidad de Ibn Fadlan para aprender la lengua nórdica de la nada, su habilidad de herrero para transformar una espada vikinga en una cimitarra, y el forzado rol de las mujeres como sabias consejeras, pretenden convertir la película en un producto vendible, pero lo alejan de cualquier rasgo de verosimilitud y originalidad con que Crichton



pretendió escribir. A pesar de todo, es posible todavía distinguir la cada vez más borrosa letra del árabe emisario del Califa de Bagdad, camino a tierras Búlgaras. Y la lejana voz del bardo que gritara “*Hwæt!,...*” (“¡Oíd!...””) para luego cantar la fama gloriosa de los reyes y héroes daneses de antaño.

Notas

¹ El título original es *The 13th Warrior* (*El Decimotercer Guerrero*).

² Algunas versiones dicen que Beowulf reunió catorce guerreros; en el original se dice directamente que “eran quince en total” (“*fiftyna sum*”, l. 207); no se hace ninguna alusión a algún extranjero..

³ *kenning*: oración compuesta concisa o frase figurativa que reemplaza a un sustantivo común, especialmente en la poesía en Germánico, Nórdico, o Inglés Antiguo (Británica) Por ej. “el paso de la ballena” y “la senda del cisne” para referirse al mar; “el viajero del agua” y “el leño del agua”, para indicar “el barco”, el “dador de anillos” para “el rey”, etc.

⁴ Es posible también, que Crichton tomara la figura de los Wendol de la de los *Morloch* de la novela *La Máquina del Tiempo*, de H. G. Wells. De cualquier modo, existe un notable parecido entre los Wendol y los Morloch.

En http://www.cpsweb.com/13th_warrior.htm, y http://www.vikinganswerlady.org/ibn_fdl.htm, se puede obtener más información sobre el relato de Ahmad Ibn Fadlan, la película *The 13th Warrior*, y su vinculación con *Eaters of the Dead*. **En la introducción se cita a David**

Talbot Rice, un personaje de las sagas de novelas de vampiros y brujas de Anne Rice. **Entre las fuentes se cita, en último lugar, al *Necronomicon*, de Abdul Alhazred “(ed. H.P. Lovecraft)”**. Se trata del gran libro ficticio de H. P. Lovecraft., que aparecía en los *Mitos de Cthulhu*. El *Necronomicon*, según se dice, escrito en el 730, es una especie de Biblia de brujería y demonios de los *Mitos*. Se dice también que es posible encontrar un ejemplar de libro maldito en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires... Desconozco qué pueden haber sacado Crichton o Ibn Fadlan del él - si es que alguna vez lo tuvieron entre sus manos.





La extranjera: Hélène Cixous

Nacida en Argelia en 1937, H.Cixous emigró a Francia en 1955 y en 1967 publicó el primero de sus libros. Protagonista del mayo francés, en 1969 fundó, con T. Todorov y G. Genette la revista Poétique y en ese año su novela Dedans mereció el Prix Médicis. Desde 1984 trabaja con Ariane Mouchkine, escribiendo para el Théâtre du Soleil. Fundadora y Directora del Centro de Investigaciones en Estudios Femeninos de la Universidad de París VIII, publicó extensamente en Des femmes, editorial especializada en textos de y sobre la mujer. Hélène Cixous, a quien Derrida considera “la más vidente de los poetas, en quien leo el pensamiento previsor, la profecía en la lengua”, también “habla” del tercer mundo, Vietnam, los campos de concentración, la infancia, siempre con un trabajo de ruptura lingüística, entre la poesía, el ensayo y el relato, y como ella dice : “desde la escena del inconciente a la de la Historia”. Sus únicas obras traducidas al castellano son el prólogo y epílogo a “Carta a la Amazona...” epistolario de Marina Tsvietáieva y el texto “Sa(v)er”, reunido en el libro “Velos” con un reportaje y comentario de Derrida sobre esa obra, bajo el nombre de “Un verme de seda”.

Estos textos, elegidos por Liliana Lukin y traducidos con Marcelo Sierra, son, entonces, inéditos en nuestro idioma. Liliana Lukin es autora de numerosos libros, entre otros “Carne de tesoro”, 1990, “Cartas”, 1992, “Las preguntas”, 1998 y “Retórica erótica” de inminente publicación.



Doble madre escritura

por Liliana Lukin

“Me comía los textos, los chupaba, los mamaba, los besaba. Soy la hija innumerable de su multitud”, escribe la que tuvo que construirse una lengua entre el francés de su padre, el alemán materno y el de su tierra nativa, en el desierto. Estos cruces serán su materia: extranjera, mujer, judía, víctima de discriminación, representante de minorías. Cixous alimentó su escritura con lecturas psiconalíticas y una intensa formación filosófica, y sus trabajos de interpretación literaria (Joyce, Tsvietáieva, Celan, Ajmátova, Lispector) son revelaciones de lectura creadora. En su ensayo “Entre l’écriture” (1986), relato de cómo la niña adviene a una voz, en lucha con un universo de silencio, se despliegan las matrices políticas y poéticas de su obra. La escritora extrema su visión, como con un microscopio sobre la palabra, dejando el hueso del sentido (de los sentidos) en desnudez. Ursula Le Guin dice que Hélène pide escribir con “escritura blanca, escritura de leche, escritura materna”. Entre sus libros “Là”, de 1976, (que Derrida aconseja leer en contrapunto a ‘La femineidad’, de Freud) y “Le jour où je n’étais pas là”, de 2000, de los que aquí se traducen fragmentos, ella ha podido, ha sabido darnos ese idioma de carne, que nombra a cada cosa como si la mordiera, en sus raíces crudas, para que sea vista por nosotros con su nombre original, y no pueda tener olvido.

La Pecera



Selección de textos de Hélène Cixous:
Una sed que enciende otra sed

Allí

Yo quiero *vulva*. Que ella pronuncie mis nombres, y yo tengo. Que ella me lea el libro de mis partes, y yo misma avanzo con el libro de mi cuerpo en mi boca, y en mi boca contengo el volumen que ella abre para mí. Si las palabras siguientes salen de mi boca, podría ver mis dos cuerpos a plena luz, podría recorrer mi Tierra mezclándome a mis vivos, mis potencias corporales no sufrirán ningún eclipse, eternamente, y todo lo que ella pronuncia se hace bello desde el punto de vista de mi lengua: «¡Vulva! Y fuera de la oscuridad donde vegetaba mi boca divina luminosa se levanta el nuevo astro. ¡Y tengo mi vulva! En verdad mi boca y mi lengua, esos son mis ojos para vivificar mis rincones estancados. ¡Tengo mi vulva!

(...)

Me apodero de esta lengua mía que es también mi madre y la de todas mis hijas.

Y con ella abro la boca de los ojos.

Entonces todo lo que se ve habla y cada palabra enciende otro nudo de sentido.

Habiendo llegado al mundo con ella, -pero ella vuela y yo vacilo- soy la hermana de mi lengua incluso la madre de mi madre soy su hija su higo verde.

Tengo la pasión de su vida, quiero que ella me abra sus caminos no la ciencia por el arte, ni la ciencia por la ciencia sino apasionadamente la mujer por la mujer. ¡Que ella me lleve a mis misterios! (1976)



El día en que yo no estaba allí

En la foto una niña con los ojos fijos. Tiende un brazo y al otro lado un pequeño damasco rosado. Miro más de cerca. Es un muñón, un fruto marchito. La carta cuenta. La niña normal sonríe, sin desconfianza, de verdad, el muñón es muñón. La carta explica. La pequeña Irina de dos años ha sido devorada una noche hasta el brazo por otra Irina, doce años, que muerta de hambre comió hasta ya no poder. ¿Comenzando por los dedos? Por el antebrazo. ¿La pequeña gritó? Aulló de dolor en el orfanato huérfano pero una enfermera extenuada por noventa y seis niños en una pieza no quiso levantarse. ¡Dormir! ¡Dormir! Yo quiero dormir, gritaba durmiendo. ¿Es todo? La carta no sabe qué decir. Pobre Irina, pobre Irina. ¡Qué inocencia! ¡Qué inocencia! Más tarde ya no tenemos el coraje de la inocencia, nos dejamos morir de hambre. Qué crueldad: las palabras: inocencia: crueldad. El hambre se arroja encima y las hace sólo un bocado. ¿O bien Irina dejó de devorar mientras tenía todavía hambre pero menos hambre de todos modos? ¡Cuántas preguntas! ¿Quién responderá de Irina y de Irina? ¿Son todavía de este mundo?, me pregunto. ¿Pero qué quiere decir mundo? Nunca hubo mundo, nunca hubo mundo mundo.

Fue el hambre quien devoró el antebrazo y la mano. Digo *devorar* y no comer porque durante la comida Irina no comía, se apuraba, sin reflexionar. Ahora Irina e Irina están bien vivas aunque disminuídas y aumentadas. No hay mal, solamente una tragedia. Todo es falta del otro.

(2000)



No se parte, no se vuelve

El gusto de la palabra asesino duro y suave
en la boca

debemos poder decirla probarla

podríamos engazarla

montarla como una piedra

en el anillo de la mano

¿cómo terminamos tratándola

como a una palabra extranjera?

lo accesorio esencial del teatro

el as de nuestras tragedias

¿podrías explicarme este escamoteo?

en el teatro el ser humano es

un asesino

en realidad el asesino

se llama ser humano

me pregunto por qué nosotros

llamamos teatro

al teatro solamente y no a la vida

y sabrías decirme por qué

tememos tanto

ver lo que no tememos

hacer

el crimen comienza en el desayuno

entre las tostadas los puñales a la noche

ahogamos lo mejor de nosotros

bajo una almohada

no se cuántos niños.

(leído en el teatro Métaphore, en 1991, se conserva en la 'Biblioteca de voces')



Eduardo Miuardi

La Pecera



Ecos

*(Música de Steve Swallow
sobre poemas de Robert Creeley)*

por Fernando Cermelo

Los límites entre la música y la poesía siempre fueron objetos de análisis, reflexiones y especulaciones. Desde el ojo que intenta descubrir los puentes que conectan a ambas, pasando por los estudiosos que confirman lo que de musical hay en los poemas de tal autor, o lo que de poético hay en tal pieza musical, llegando inclusive a los lectores de ediciones impresas de letras de tangos, hits del momento o viejas canciones, y oyentes de versiones instrumentales, siempre ha habido un deseo por querer atrapar, de una u otra manera, esos dos rostros de un fenómeno único. En uno de sus poemas programáticos, Carl Sandburg afirma que la poesía es una proyección de cadencias en el silencio, ordenadas a romperlo con definidas intenciones de ecos, sílabas, longitudes de ondas. Hay un trabajo discográfico del músico de jazz Steve Swallow titulado **Home**, (1) inspirado en poemas breves de Robert Creeley (2) que parece, desde un principio, destinado a ilustrar a la perfección esa tesis. Y también a ponerla en duda.

Steve Swallow es un compositor y bajista de jazz nacido en 1940. Estudió en la Universidad de Yale donde, a finales de la década del 50, descubre por un lado la literatura de la incipiente generación Beat y por otro, el jazz. En esa época, en los Estados Unidos se estaban produciendo cambios semejantes y simultáneos en distintos ámbitos del arte y la sociedad. Muchos jóvenes blancos se rebelaban contra la cultura y las tradiciones recibidas, a la que ellos mismos denominaban cultura WASP (White-Anglo-Saxon-Protestant). También por esa época Ornette Colemann y John Coltrane (y antes Charlie Parker, Dizzie Gillespie y Miles Davis, entre otros), constituían una avanzada en los intentos por expandir las posibilidades de las formas del jazz tradicional. Esas tentativas no tenían únicamente un interés musical. Había toda una actitud social, una provocación de la cultura negra para volver a rescatar la música que ellos habían creado y de la que los blancos se habían apropiado y esquematizado. Y una simpatía de algunos jóvenes blancos por ese desenfado de los negros y por



su cultura. En distintas direcciones y de distintas formas se buscaban nuevos caminos de regreso a la libertad y espontaneidad en el arte. Swallow encuentra en el Cedar Bar de San Francisco, rodeado de cuadros de Jackson Pollock, los matices e improvisaciones del jazz y el tipo de lecturas públicas que los escritores Beats inauguran en los EE.UU: representaciones poéticas en el escenario, o *performances* que reivindicaban el carácter espectacular de la figura del poeta y la poesía. Todo esto conformaba la posibilidad de una alternativa novedosa en contraposición al arte heredado. Swallow, hijo de una familia *Wasp*, dijo años más tarde en una entrevista: “Mi interés por el jazz fue en parte motivado por el deseo de escapar de la cultura en que estaba... Uno tenía que inventar un lugar para sí si era un chico blanco de clase media que quería hacer arte.” A Robert Creeley, Swallow lo descubre en su etapa universitaria, en una antología editada por Donald Allen, que incluía además varios escritos teóricos de los poetas antologados. La mayoría de esos artículos proponían el encuentro y fusión de las distintas formas de expresión artística, la apropiación de métodos y elementos que no fueran propios de una disciplina pero que ayudaran a crear nuevas formas para todas. El poeta Charles Olson hablaba de “composición en bloques”, y esos bloques podían ser

tomados de varios sectores de la gran cantera que era el arte; Creeley decía que “la forma no es otra cosa que la extensión del contenido”. Swallow, entonces, comienza a confeccionar una perspectiva común de los distintos frentes de batalla y utiliza esas poéticas para armar su propia idea de la música y la composición.

Se ha hablado y escrito mucho sobre la generación Beat norteamericana. La importancia de ese tiempo no estaba tal vez en las obras mismas sino en el proceso cultural del que las obras dejaron constancia y al que criticaban: el final de los años de Eisenhower, la etapa de McCarthy, la guerra fría. Toda protesta, y la presentación de esa protesta, se convertía en un acto artístico. Era 1960 y recuerda Swallow que la primera vez que escuchó a Allen Ginsberg no le había impresionado tanto la lectura de los poemas como la fiesta después de la lectura. La recitación de “Aullido” no le había impresionado demasiado, pero sí la descripción de New York que hizo luego el poeta, hablando informal y libremente con amigos y desconocidos. La descripción de esa ciudad y de la forma de vida en ella, fascinaron a Swallow. En los primeros años de la década del 60, se mudó a New York.

Allí inicia su carrera profesional como músico. Se asocia a *The Jimmy Giuffre Trio* y *George*

La Pecera



Russell's Sextet; también toca con Joao Gilberto, con bandas lideradas por Benny Goodman, con Zoot Sims y Chick Corea. Comienza a ser reconocido por músicos mayores y compone para Bill Evans, Gary Burton, Stan Getz y Jack De Johnette. En todo ese tiempo, los poemas de Creeley leídos en la juventud aparecen una y otra vez en su cabeza, pidiendo a gritos una forma. Realiza varios intentos para musicalizarlos y recién a fines de los 70 (pasados más de veinticinco años de la primera lectura y deslumbramiento, recorridos los caminos de las experiencias, amistades y desengaños, tomadas ya varias decisiones, agotado tal vez un estilo de vida y los recuerdos de otras épocas), logra dar al fin con la forma musical apropiada. Si, como vimos antes, para Creeley la forma no era otra cosa que la extensión del contenido, Swallow, jugando con una tradición de siglos, y con la mirada del músico antes que del poeta, imagina la palabra como una de las tantas formas de la música. Y a ambas (música y palabra), como otra de las distintas extensiones del contenido. En el centro de la obra artística nunca se encuentra lo que se imagina, ni siquiera los materiales que se supone evidente encontrar. En el núcleo del poema quizá no está la palabra, ni la nota en la melodía, ni el color en la pintura. En el

centro de la obra artística, como alguna vez sugirió Creeley, no deberían estar los materiales inherentes a ese arte, sino que debería haber algo común a todas las artes, coincidente con algo propio al ser humano. Posiblemente ese núcleo común sea el deseo, la necesidad de expresar la idea, y los intentos en la búsqueda de esa expresión. Es cierto, tal vez la música más que la palabra sea una extensión tan extrema del contenido que se independiza tanto de él hasta crear uno nuevo con significados propios. Pero esta es otra historia.

La mayor parte de la poesía de Creeley es breve, con un tono coloquial y engañosamente espontánea. Los poemas son como estallidos de sentidos, fuegos artificiales. El núcleo del jazz (si se puede hablar de un único núcleo, si se puede hablar de "núcleo") es la improvisación. Los poemas de Creeley interpretados por Swallow serían, entonces, improvisaciones sobre otra improvisación. Lo que nos conduce a sospechar cuánto de artificial hay en eso y a pensar en el trabajo calculado que hay detrás de cada poema y de cada improvisación musical. La naturalidad es la más difícil de las poses, dijo un irlandés. Creeley, como muchos escritores de su generación, corregían y corrigen hasta el hartazgo los cinco o seis versos que surgen



espontáneamente, y que casi siempre son los más artificiales, hasta lograr darles la apariencia de naturalidad. Swallow, como músico, pasó por disciplinados estudios, por prácticas cronométricas, escalas clásicas, afinaciones perfectas para poder improvisar de la manera en que lo hace, para violentar las escalas, para escapar de los compases y darnos la ilusión de que la música “fluye” o sucede.

A simple vista (y a primer oído) los poemas de Robert Creeley elegidos por Swallow carecen de música. Es decir: ni tienen esa música propia de la canción y que la mayoría de las veces es provocada por un trabajo con el ritmo, con la rima, con la disposición de los versos y la elección detenida y razonada de cada palabra. Tampoco tiene la música, o el aliento, que se puede encontrar en poetas anteriores. Si los poemas de Creeley tienen música, ésta proviene de la plasmación del discurso directo, de los ruidos de la calle, de la muchedumbre, del sonido de la respiración de un hombre sentado y atento a lo que pasa frente a sus ojos y de las imágenes que aparecen en su cabeza cuando cierra los ojos. Es la música de los electrodomésticos cuando se encienden y se apagan en la casa, el chasquido del carretel de las diapositivas que se persiguen unas a otras. No es la música de Whitman ni su ritmo profético, tampoco la música de las máscaras

de Pound, ni los pasos cotidianos de Wallace Stevens. Es, sí, el ritmo de los artistas de su generación: un ritmo renco, frenético, a veces sin dirección aparente. Es literalmente el “Beat”, o lo que Jack Kerouac llamó “*Spontaneous Bop Prosody*”, un discurso entrecortado y libre de las marcas retóricas convencionales. Los versos de Creeley son cortos, se interrumpen repentinamente en un “y”, en un “pero”, en un “que”, en un “en”. Estas formas exigen una manera distinta de leerlos, y hacen que, en el momento de musicalizarlos, se deban olvidar las estructuras tradicionales de la canción: no hay estrofas, ni estribillos, ni coros. Los poemas no tienen la estructura de canción, pero, extrañamente, la música sí la tiene: hay una melodía sin palabras, hay un estribillo, hay un coro, y están las improvisaciones de los instrumentos sobre esa melodía inicial o, mejor dicho, sobre el tiempo de esa melodía inicial. El poema aparece, dentro de esa estructura musical, como destellos de sentidos, como ecos de una idea sugerida o tal vez perdida.

La anécdota, el croquis, el haiku, el telegrama, la conversación entrecortada son las formas de poemas que, extraña y aventuradamente, elige Steve Swallow para musicalizar. En lugar de hablar de poemas musicalizados, se podría hablar también de música poematizada. Este juego de



palabras es una excusa para romper la ilusión de los límites entre letra y música, sobre todo en un álbum como *Home*. En el momento de la fusión entre letra y música, en el momento en el que se produce en el oyente el hecho estético, se desvanecen las categorías y las prioridades. Debido al minucioso trabajo de los artistas, el oyente está en presencia del escenificado momento de la creación, de la simulación de la intuición y de las máscaras de las musas. Música y letra estallan simultáneamente en un único objeto artístico o poético. O musical. Swallow, creador e intérprete de uno de los estilos musicales más fértiles y mutables de los últimos treinta años del siglo XX, pertenece a esa estirpe de poetas que toman como bases melodías simples y las deforman, melódica y rítmicamente, al punto de hacerlas irreconocibles, todo para que el oyente, en esa provocación, pueda volver a reconocerlas y redescubrirlas. La voz de Sheila Jordan, el piano de Steve Kuhn, los saxos de David Liebman, los teclados de Lyle Mays y la batería de Bob Moses, junto al bajo y la autoría de Steve Swallow crean ambientes, cuadros, imágenes. Invitan a la contemplación de un haiku escrito con signos pequeños sobre una gigante pared blanca. Al escuchar estas canciones se piensa en fotografías, en historias

interrumpidas cuyos comienzos o finales son precisamente esos cuatro o cinco versos totales del poema.

“Lo que surge en la escritura que más valoro es un contenido imposible de predecir, que nos dice lo que no sabemos” afirma Robert Creeley. Esto también aparece en la música de Swallow. *Home* ilustraría varias de las provocaciones de John Cage, una de las cuales es una cadena de silencios interrumpida por dos o tres sonidos. En las canciones de *Home*, algunos versos de Creeley se levantan durante veinte segundos en una historia de improvisaciones de cuatro minutos. La música y la letra crean una simbiosis antropófaga: la música logra crear los ambientes sugeridos por los poemas, y los poemas parecen explicar algunas de las modulaciones, los climas, y las libertades de las figuras musicales. El contenido es parte consubstancial tanto del poema como de la melodía, porque, como también sugirió Creeley, el arte, más que con colores, palabras o sonidos, se hace con ideas.

A pesar de los orígenes y las relaciones entre la poesía beat y la música (jazz, blues, country, y lo que luego sería el pop), a pesar de las concepciones similares entre Creeley y Swallow, *Home* logra una fusión de elementos aparentemente opuestos. Hacer música, tararear

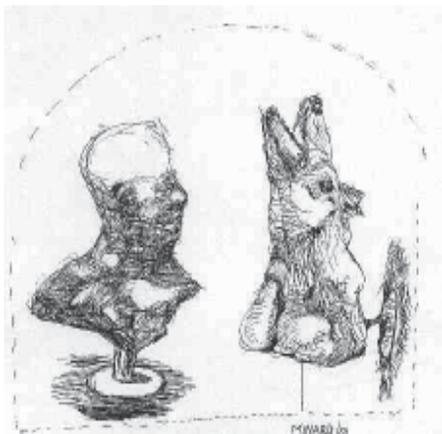


una melodía puede ser una forma de decir. En realidad, los bloques de significado de los poemas de Creeley parecen ser los únicos contrapesos posibles para unas composiciones aladas, espontáneas, sin límites precisos, donde el azar y la inspiración al servicio de la técnica restituyen el momento mismo de la creación artística. Sea literaria, plástica, o musical.

Notas:

¹ Editado por el sello ECM en 1980.

² Robert Creeley es un poeta, ensayista, editor, y profesor nacido en Arlington, Massachusetts en 1926. Estudió en la Universidad de Harvard, donde publicó en revistas sus primeros poemas. Durante los 50, enseñó en el Black Mountain College, en Carolina del Norte, y fue uno de los editores de la *Black Mountain Review* y, junto con Charles Olson, Robert Duncan, y Denise Levertov, uno de los creadores de la escuela de poesía «Black Mountain». Desarrolló su escritura en la estimulante cercanía de grandes artistas y escritores -Kerouac, Duncan, Levertov, O'Hara, Jackson Pollock, Allen Ginsberg, Kline, De Kooning, Rauschenberg, Edward Dorn, entre otros. En 1962, recibe su reconocimiento masivo con el poemario *For Love: Poems 1950-1960* y a partir de entonces comienza a recibir premios y a enseñar en distintas universidades de los Estados Unidos. Sus más recientes libros de poesía (ninguno traducido aun al español) son: *Memory Gardens* (1986), *Windows* (1990), *Echoes* (1994), *So There: Poems 1976-83* (1998), y *Life & Death* (1998), la mayoría publicados por la editorial New Directions.



La Pecera



Poemas de Robert Creeley

Traducción de Fernando Cermelo

El lenguaje

Colocá un *Te*
amo en algún lugar
entre los

dientes y
los ojos, morde-
lo pero

con cuidado, no
lo lastimes, querés
tanto

y tan
poco. Palabras
que lo dicen todo.

Te
amo, otra
vez,

entonces por
qué tan
vacías. Llenar,

llenar.
Oí palabras
y palabras llenas
de agujeros
doloridos. El lenguaje

es una boca.

La conspiración



Si me enviás tus poemas
yo te enviaré los míos.

Las cosas tienden a despertarse,
aún por medio de una comunicación casual.

Proclamemos rápidamente
la primavera. Y burlémonos

de los otros,
de todos los otros.

También te enviaré una foto mía
si me enviás una tuya.



El espejo

Ver para creer.
Lo que fue pensado o dicho,

estas inexorables, persistentes muertes,
dan fe de todos los ausentes,

nuestra humanidad es un interrogante,
un hastío, de lo que somos.

Cualquier esperanza
aquí, está perdida.

Este es el precio que pagamos
por querer ser distintos.



El Policial y Freud

por Héctor J.Freire

*“Freud miró a Holmes por un momento,
completamente alhelado: ..
- me gustaría saber cómo adivinó los detalles de mi vida con exactitud tan increíble.
-Yo nunca adivino- Lo corrigió Holmes afablemente. Es un hábito terrible, que destruye la facultad lógica.- (N.Meyer) (1)
“La solución del misterio es siempre inferior al misterio mismo.”
(J.L.Borges)
“En lo que a mí respecta, nunca me he considerado un investigador,
Como dijo una vez Picasso, para gran escándalo de quienes lo rodeaban: no busco, encuentro” (J.Lacan) (2)*

En el libro de Carlo Ginzburg (3) sobre el método empleado por el historiador de arte Giovanni Morelli, se hace mención de cómo surgió a finales del siglo XIX en el ámbito de las ciencias humanas un nuevo **paradigma** (4), al que no se ha prestado aún la atención y el interés que se merece. Se refiere al denominado **paradigma indiciario**, que en la práctica se ha empleado ampliamente. Paradigma que el propio Ginzburg rescata para sortear la “delgada línea” que aparentemente contrapone “*irracionalismo*” y “*racionalismo*”, y que en el ámbito del arte (cine y literatura), en lo referente al género policial tiene su equivalente entre la escuela inglesa o policial clásico(racional) asociado al enigma, y la escuela norteamericana o policial negro y duro(irracional) íntimamente relacionado con el capitalismo.

A propósito del género policial, se hace necesario un breve recordatorio: muchas son las hipótesis sobre el origen del policial, algunos especialistas arrancan del *Edipo rey* de Sófocles, donde Edipo sería el primer detective, incluso con la particularidad que lo hace único, pues es el propio monarca el que realiza la búsqueda de la verdad, y el que ordena la investigación de la causa de las muertes enigmáticas que ocurren en la legendaria Tebas pero, también es el culpable. Tema que fue llevado al cine por Alan Parker en su film *Corazón satánico*. Sin embargo, y dejando de lado este “curioso antecedente”, todos coinciden que el creador del

La Pecera



policial clásico o de enigma fue Poe con el relato “*Los crímenes de la calle Morgue*”, y su detective el caballero Dupin. Luego vinieron Conan Doyle y Sherlock Holmes, y después Van Dine y Philo Vance. A esta “escuela” se la llamó “inglesa”, hija directa del racionalismo y el mito de la Ciencia. Un producto más de la cultura victoriana y enciclopedista. En este tipo de relato, o en sus posteriores adaptaciones hechas por el cine, se superponen dos series temporales: el tiempo de la investigación que comienza después del crimen y el tiempo del drama que conduce a él. En su base encontramos una dualidad, ya que estos relatos o filmes contienen dos historias: la historia del crimen y la de la investigación. La historia del crimen, ha concluido antes que comience la segunda. En cuanto a los personajes de la segunda historia, la de la investigación, no actúan, aprenden. Nada puede ocurrirles, una regla del propio género postula la inmunidad del detective. La revelación del enigma está consagrada a un lento aprendizaje: se examina el pasado, indicio tras indicio, pista tras pista, donde un hecho insignificante en apariencia puede llevar al descubrimiento de datos útiles que determinen la verdad. Podemos caracterizar a estas dos historias diciendo que la primera, la del crimen, cuenta lo que efectivamente ocurrió, en tanto la segunda, la de la investigación, explica cómo se toma conocimiento de los hechos. La historia del crimen, es la historia de una ausencia, ella no puede estar inmediatamente presente en el texto o en el film. La segunda no tiene importancia en sí misma, sirve solamente de mediadora entre el lector y la historia del crimen. La primera está ausente pero es real, la segunda está presente pero es insignificante. Es “el lugar” en el que todos los procedimientos son justificados y naturalizados. De ahí el acápito de Borges “*la solución del misterio es siempre inferior al misterio mismo*”.

En la novela de Nicholas Meyer, *Elemental, Dr. Freud...*, se narra el encuentro “fantástico” que entre finales de abril y principios de mayo de 1891 en Viena, tienen el paradigmático detective Sherlock Holmes y el creador del psicoanálisis Sigmund Freud. “*Lo más notable, es que no sólo la pasión por la investigación es lo que estos dos caballeros comparten; un perplejo Dr. Watson –el inefable narrador de las historias de Holmes– no deja de asombrarse ante la similitud de sus métodos, acerca de lo cual el propio Sherlock, luego de una detallada exposición de Freud dirá*”(5): “*Es notable. ¿Sabe lo que ha hecho? Ha tomado mis métodos (...) y los ha aplicado al interior de la cabeza del hombre*” (6)

Desde este punto de vista, podemos establecer una cierta homología entre el método empleado en el policial clásico (conectado directamente al paradigma indiciario de Morelli), y el lugar esencial que va a asignar



Freud, desde las primeras experiencias psicoanalíticas, a la investigación. Incluso, y a pesar de la negativa de Lacan, anticipada en el cita inicial, poder reconsiderar el lugar real que ocupó y que todavía ocupa la investigación en el psicoanálisis.

Siguiendo la teoría de Paul Valéry de que “*El discurso del método*” de Descartes, podría también ser leído como la primera novela moderna ya que allí se narra básicamente la pasión de una idea, creo que con esta postura se abren nuevas e enriquecedoras posibilidades de lectura no sólo para la literatura sino para otros tipos de discursos considerados “más científicos”. Leer a Freud, por ejemplo, como una novela policial, un texto de peripecias del inconsciente. Y siguiendo esta línea, ¿no sería Freud un verdadero detective del inconsciente?. Como dijera Ricardo

Piglia: “*¿no es el psicoanálisis una gran ficción? Una ficción hecha de sueños, de recuerdos, de citas que ha terminado de producir una suerte de bovarismo clínico. Se podría decir, además, que hay muchos elementos folletinescos en el psicoanálisis; las sesiones, sin ir más lejos, ¿no parecen repetir el esquema de las entregas? El psicoanálisis es el folletín de la clase media diría yo. Por otro lado se puede pensar que “La interpretación de*



los sueños” es un extraño tipo de relato autobiográfico, el último paso del género abierto por las “Confesiones” de Rousseau”.(7) .

Y lo mismo que el policial, como toda ficción, el psicoanálisis tiene una relación específica con la verdad. Trabaja sobre esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un espacio propio de la ficción. De hecho todo puede ser ficcionalizado. La realidad, entendida como una construcción intersubjetiva, está tejida de

La Pecera



innumerables ficciones. La Argentina es un buen ejemplo para ver cómo el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal. Volviendo a Piglia: “*el discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión*”.

Por otro lado, tenemos la llamada “serie negra”, que es el policial norteamericano, producto del puritanismo, que como una especie de “western urbano”, está ligado a un manejo de la realidad decididamente más materialista. Sólo hay que rastrear en el corpus de filmes, novelas y cuentos el lugar determinante que ocupa el dinero, y la relación compleja que se establece entre éste y la ley, donde el delito y las muertes están casi siempre sostenidos por el dinero. El enigma que se propone se reduce al de la relación capitalista: el dinero legisla la moral y sostiene la ley. En este sentido hay una frase de Bertolt Brecht –la misma que abre la última novela de Piglia, “*Plata quemada*” – que sintetizaría esta idea: “*Qué es robar un banco comparado con fundarlo?*”.

Otra característica y diferencia del policial negro con el clásico, es que el relato coincide con la acción. No hay reconstrucción o memoria (como ocurre en el método aplicado por Holmes – Freud), no hay punto de llegada a partir del cual el narrador abarca los acontecimientos pasados, incluso no sabemos si llegará vivo al fin de la historia. La prospección sustituye a la retrospección. Finalmente, habría dos formas de interés que se despiertan en un relato policial: en el clásico, **la curiosidad**, inherente al detective–investigador. Su movimiento va del efecto a la causa. En el “duro” o “negro”, **el suspenso**, y aquí se va de la causa al efecto. Nuestro interés está sostenido por la espera o “suspensión” de lo que acontecerá. El misterio que era central en el policial de enigma, queda relegado y es secundario. Con Hammet y Chandler o con sus respectivos detectives Sam Spade y Philip Marlowe, el crimen es rescatado del aséptico cuarto cerrado para introducirlo en toda la sociedad. El crimen ya no será la desviación individualista de un culpable, incluso ya no importa quién es el culpable, puesto que toda la sociedad lo es. Por consiguiente el universo que se describe nos es más cercano y familiar: impiadoso, corrupto, irracional y violento. Situado en una especie de tierra de nadie, en una suerte de frontera líquida donde las certezas del relato clásico, que es lo mismo que decir las de las ciencias positivas, se difuminan y los contornos de la legalidad se encogen y se extienden. En este nuevo escenario *las reglas del juego* serán la extorsión, el dinero y su consecuente deterioro moral.

Para finalizar, y volviendo al libro de Ginzburg sobre la relación entre Morelli (pintura), Holmes (literatura) y Freud (psicoanálisis), establecida



a partir del paradigma indiciario y el método científico, éste puede quizás ayudarnos a superar la estéril y tajante oposición entre arte y ciencia, entre “racionalismo” e “irracionalismo”. El método de los *rastros* de Morelli, atribuido casi por los mismos años a Holmes, por su creador Conan Doyle, es comparable con el detective que descubre al autor del delito —el cuadro en Morelli, el “caso” en Freud—, por medio de indicios que a la mayoría le resultan imperceptibles. En el cuento *La aventura de la caja de cartón* (1892), Holmes aparece como “Morelliano”. Justamente, el texto comienza con dos orejas mutiladas que una señorita recibe por correo. Por lo tanto, no es de extrañar que Freud comparta la afirmación de Morelli : “...a la personalidad hay que buscarla allí donde el esfuerzo personal es menos intenso”, frase coincidente con la expresión genérica de la “psicología moderna”: “nuestros pequeños gestos inconscientes revelan nuestro carácter en mayor grado que cualquier otra actitud formal, de las que solemos preparar cuidadosamente. En *El Moisés de Miguel Angel* (1914), Freud escribía :había alcanzado ese resultado prescindiendo de la impresión general y de los rasgos fundamentales de la obra, subrayando en cambio la importancia de los detalles secundarios, de las peculiaridades insignificantes, como la conformación de las uñas, de los lóbulos auriculares, de la aureola de los santos y otros elementos que por lo común pasan inadvertidos.....Morelli murió en 1891. Yo creo que su método se halla estrechamente emparentado con la técnica del psicoanálisis médico. También éste es capaz de penetrar cosas secretas y ocultas a base de elementos poco apreciados o inadvertidos, de detritos o “desperdicios” de nuestra observación”. Dicha vinculación documentada, no conjetural, asegura a Morelli, entre otras cosas, un lugar especial en la historia de la formación del psicoanálisis.(*)

Esta singular analogía entre el “método Morelli” y los procedimientos de Holmes-Freud basado en los vestigios, datos marginales, secundarios, aparentemente triviales o aleatorios pero reveladores, significan que la parte oscura e invisible (*nivel latente*) de la realidad no es menos importante que la visible (*nivel manifiesto*). Y permiten captar, detectar o leer una realidad más profunda e integral; e intentan, al decir de Walter Benjamin, capturar la historia en sus “cristalizaciones menos evidentes”. La parte por el todo, el efecto por la causa, la metonimia por la metáfora, del síntoma a la escritura. Sólo observando y registrando minuciosamente determinados *rastros* del pasado (diagnóstico) es posible elaborar o escribir futuras (pronóstico) historias, ya sean éstas clínicas o policiales. **Vestigios**, con más precisión: **indicios** en Holmes, **síntomas** en el caso de



Freud y **mudos rastros pictóricos** en Morelli. Incluso, podemos aseverar, siguiendo el código del policial basado en la figura del investigador, que Holmes es el detective emblemático del género, Morelli el implacable detective de la pintura y Freud el gran detective del inconsciente. ¿Cómo se explica esta triple analogía?, se pregunta Ginzburg en su libro. “A primera vista, la respuesta es sencilla. Freud era médico; Morelli tenía un diploma en medicina y Conan Doyle había ejercido la profesión antes de dedicarse a la literatura. En los tres casos se rescata el paradigma indiciario con la consecuente aplicación del modelo de la sintomatología médica, la disciplina que permite diagnosticar las enfermedades inaccesibles a la observación directa por medio de síntomas superficiales, a veces irrelevantes a ojos del profano (un Dr. Watson, pongamos por caso)”.



Notas:

* En la biblioteca de Freud que se conserva en Londres figura, en efecto, un ejemplar del libro de Morelli *Della pittura italiana. Studii storico critici. Le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma, Milán, 1897*. Recordemos que la única estada de Freud en Milán tuvo lugar en 1898, año en el que Freud se ocupaba del estudio de los “lapsus”.

1. Nicholas Meyer, *Elemental, Dr. Freud...* Emecé Ed. Bs.As. 1975

2. J. Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*. Paidós Ed. Bs.As. 1989.

3. Carlo Ginzburg, *Mitos, Emblemas, Indicios (Morfología e historia)*, Gedisa Ed., Barcelona 1999

4. Paradigma entendido como modelo epistemológico ejemplar. En este caso, “peyorativamente” denominado por algunos historiadores del arte, simplemente como “método morelliano”.

5. Gabriel Pulice, Federico Manson, Oscar Zelis, *Investigación – Psicoanálisis*. Letra Viva Ed. Bs.As. 2000.

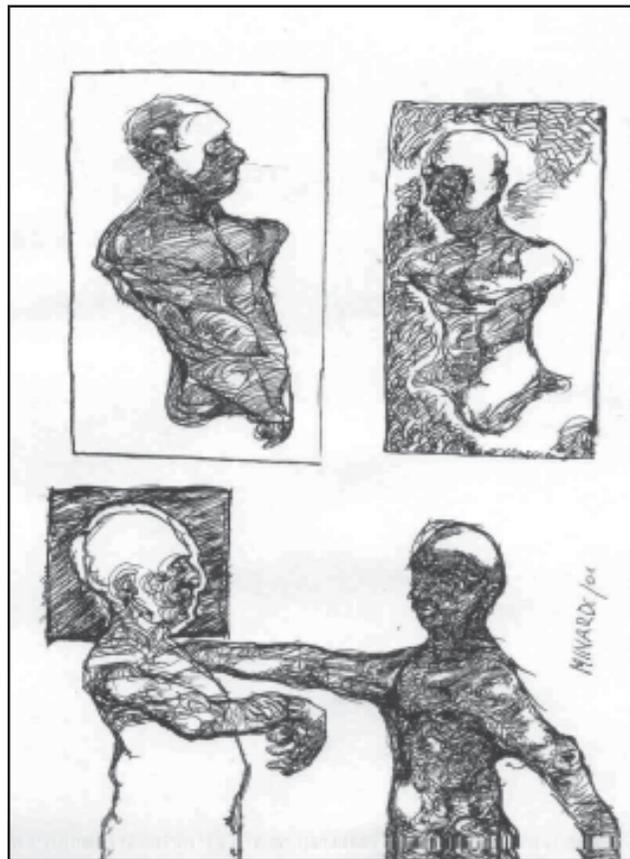
6. Nicholas Meyer, *Elemental, Dr. Freud...* Emecé Ed. Bs.As. 1975.

7. Ricardo Piglia, *Crítica y Ficción*. Siglo Veinte Ed. Bs.As. 1990.



publicidad de ALEJANDRIA LIBROS

La Pecera



Eduardo Minardi



La
subversión intangible:

**Lectura de los
manifiestos de
Claudio Willer**

por Floriano Martins
(Traducción del portugués por
Benjamín Valdivia)

Dijo en una ocasión Octavio Paz, en su *Corriente alterna* (1967), que “la dificultad de la poesía moderna no proviene de su complejidad [...], sino de que exige, como la mística y el amor, una entrega total (y una vigilancia no menos total)”. Esta entrega total será la condición legítima para la anulación de distinciones entre lo real y lo imaginario, según defendía André Bretón. Ambos estarían de acuerdo en que el asunto se resuelve mejor desde el punto de vista de una ética que del de una estética. La necesaria subversión del lenguaje se aplicaría aquí en sentido más amplio, apenas limitado por las relaciones entre forma y significado. Se trata de una afirmación de contradicciones, desdoblándolas hasta que operen como reveladores de una realidad *otra*. Desde la modernidad, el poeta no puede más ser el ingenuo hacedor de versos,

correspondiéndole una sensibilidad más depurada que le permita el continuo descubrimiento de nuevos vínculos entre su propia identidad y la percepción de la presencia de lo otro en su creación. En esta simple conducta radica toda la aventura moderna de la poesía. A partir de su desencadenamiento, la lengua poética se reconfigura, estableciendo nuevos códigos, afirmándose como el *contradiscurso* que la caracteriza en su raíz.

La noción de *contradiscurso* está ligada al modo como percibimos el mundo a nuestra vuelta. Si nuestro entendimiento se limita a una condición binaria, la formulación de un *contradiscurso* será una simple contraposición al discurso dado. Por otra parte, si lo entendemos como una entidad triádica, en la cual la presencia de los opuestos es mediada por una instancia que tanto puede ser su suma como su anulación, entonces el *contradiscurso* necesita profundizar su radio de acción, consciente de que tanto la percepción de imágenes como la formación de ideas son aspectos que se encuentran ligados a una aceptación de contradicciones, formulaciones que pueden ser delimitadas por asociaciones, golpes del azar, acomodos, vislumbres, etc.

Quiero particularizar estas observaciones preliminares

La Pecera



abordando un momento aislado y hasta hoy no sopesado en mi país en lo que atañe a la afirmación de ideas y la invitación al diálogo llevados a término por el poeta Claudio Willer en el decurso de toda una vida, pero sobre todo en sus tres libros de poesía, todos acompañados de manifiestos que optan por una reflexión ante la mera exposición o imposición de vertientes estéticas o ideológicas. En tres ocasiones - *Anotaciones para un apocalipsis* (1964), *Días circulares* (1976) y *Jardines de la provocación* (1981) -, inclinó la propia poesía con la exposición del pensamiento acerca de las cuestiones que le parecían fundamentales tanto para el entendimiento de la Modernidad como del modo brutal en que esa Modernidad estaba siendo rebajada en Brasil, seguramente en nombre de una oligarquía que, esquizofrénica, nos ha cercenado una relación más directa con la historia.

Lo que me parece esencial en la recuperación de los manifiestos referidos no es tanto el hecho de que un poeta brasileño se disponga a reflexionar sobre estos asuntos básicos que orientan (o distorsionan) la contemporaneidad - ese hecho, por sí solo, ya sería fundamental, toda vez que vivimos en una sociedad cuya tónica es que sus componentes se abstraen de responsabilidades para con ella -,

sino más bien de que lo que afirma a lo largo de tres décadas se mantenga como un cuadro prácticamente inalterado. O sea, no se ha tomado consciencia de la importancia de su indispensable acción (o también reacción) en lo dicho respecto al comportamiento del poeta brasileño al menos en el decurso de ese período al que alcanza la reflexión de Claudio Willer.

Quizás esta afirmación (mía) cause un cierto impacto, si pensáramos en una siempre relativa difusión de nuestra poesía en el exterior. Innumerables aspectos, desde la eclosión de los *ismos* al principio del siglo XX, propiciaron distorsiones en la comprensión del papel que debería pasar a desempeñar el poeta en nuestra sociedad, y lo mismo para la propia concepción de nuevas afirmaciones estéticas. Lo que Claudio Willer pone en discusión en los manifiestos es que no se puede distinguir nuestro comportamiento ético de su correspondiente estético. Cuando una cultura refrenda la producción como condicionante para la afirmación de sus valores, ya tenemos ahí una distorsión. En nuestro caso, se puede acrecentar un factor ideológico, no en la limitación binaria usual, sino en una perspectiva que nos define desde la colonización portuguesa: un nepotismo tan arraigado que llega a hacerse cínicamente



imperceptible o livianamente aceptable.

En los tres manifiestos, Claudio Willer aborda aquellas preocupaciones que eran suyas, naturalmente, correlacionándolas a los temas de ocasión. En 1964, iniciábamos nuestro período histórico bajo la vigilancia de un régimen militar. Igualmente, Willer ya destacaba que “analizar la posición de cada una de esas escuelas y tendencias sería la tarea exclusiva y jamás realizada de la crítica literaria”, al referirse a una necesidad natural de que los brasileños percibieran lo que pasa en el resto del mundo. Doce años después, abordaba un fraude en nuestro sistema educacional, que permitía intencionalmente el analfabetismo y la consecuente desarticulación verbal de toda una juventud. En aquella ocasión, ya afirmaba que “el culto esotérico de las logorreas tecnocráticas, los tics de los economistas, administradores y semiólogos” eran formas que incapacitaban cualquier diagnóstico lúcido en relación con la época.

Claudio Willer era una voz prácticamente aislada en ese momento, en que la poesía brasileña mezclaba adhesión y aislamiento, sin ser posible una perspectiva de subversión del lenguaje. Es curioso ver que Octavio Paz se haya dejado encantar por el Concretismo,

llegando a declarar que “en 1920, la vanguardia estaba en la América Hispánica; en 1960, en Brasil”, una contradicción al menos extraña en tanto igualmente decía que la comprensión de las vanguardias atañía más a un plano moral que al intelectual. El hecho es que no había moral alguna, en una coyuntura ética, sea en el manifiesto o en su discurrir, en lo que afirma respecto del Concretismo. Tal vez Paz estuviera, en esa ocasión, por demás fascinado por un *make it new* en sí, que le habría llamado más la atención al hecho de la *novedad* ya de Brasil o de los Estados Unidos. ¿Con qué tipo de subversión tratamos? En uno de los manifiestos, Willer llama la atención al hecho de que “la poesía es al mismo tiempo transitoria y esencial, se remite a los fundamentos, a lo concreto que está por detrás de las apariencias, y simultáneamente apunta hacia su propio fin, hacia su desaparición como forma autónoma de arte o de comunicación”. Ante ello, ¿cómo considerar, por ejemplo, el Concretismo en la condición de una vanguardia, cuando se mostraba en doble desacuerdo con esa referencia aquí citada? La base del Concretismo no señalaba a una afirmación estética, toda vez que allí se verificaba la supresión del elemento humano - Adolfo Casais Monteiro observaba entonces que abstraído el elemento tiempo caía



por tierra toda la concreitud buscada -, ante una abstracción del discurso. Equivalía a potencializar un radical intelectual que no encontraría jamás correspondiente en el plano coloquial.

La condición básica de instauración del Concretismo en Brasil no se dice propiamente respecto a la fascinación por la novedad de dislocamiento de signos, su intelectualización exacerbada de las teorías epistemológicas en boga, impurezas de tal orden. Su afirmación entre nosotros se da como una confirmación de una tradición ligada a la sumisión formalista, en la que la poesía se realiza tan sólo como entramado de fibras que resultan apenas en una perspectiva formal. Al ignorar lo otro, se ignora a sí mismo y, por tanto, la propia condición de actuación en los dominios de tiempo y espacio que nos toca vivir. En una relación binaria ya aquí mencionada, el brasileño jamás consiguió entenderse a sí mismo sino mediado por ese absurdo. Igualmente, se podría considerar una frase de Casais Monteiro, cuando dice que “el mal de la poesía son los falsos poetas que toda la gente entiende y no los revolucionarios que toda o casi toda la gente considera ininteligibles”. Aunque entendiendo lo que dice Monteiro, es importante recordar que el poeta busca más que una comunicación, o mejor, busca una

afirmación de esa perspectiva de comunicación. La duda que nos anima es hasta qué punto habría sido defraudada una perspectiva de *contradiscurso* como característica de nuestra cultura. Recorrer los manifiestos de Claudio Willer apenas afirma su agudeza envolviendo los tópicos esenciales de nuestra explicación.

Luego en el primero de ellos, Willer se refiere a “un equívoco en la condena de posiciones de aislamiento, de marginalidad, de individualismo e intransigencia frente al enlace político”, recordando que “éste implica una serie de concesiones, de emparejamientos, en suma, en un conformismo y un acomodo apenas disponiendo de otro nombre y justificados por la promesa de un cambio social a largo plazo”. El manifiesto del poema-praxis, propuesto por Mário Chamie en 1961, mencionaba una “realidad escondida” como área de interés para la construcción de un poema, o sea, apostaba a una disensión entre dialéctica y vivencia. Por otro lado, aspectos como el onirismo y la percepción afinada de la realidad jamás fueron bien vistos en nuestra tradición literaria, y la propia concepción de la experiencia individual siempre estuvo nublada por una lectura equívoca de la experiencia colectiva, una situada en contraposición de la otra. Cabe recordar aquí con Willer un



comentario a propósito de Stekel, “de que la sociedad no puede ver libremente concretada en individuos aquello que sus miembros reprimen”.

A menos que tomemos como base la excepción y no la regla, la tradición poética brasileña se vincula a un formalismo inocuo y exacerbado, que raras veces se encuentra con la conocida proposición de Maiakovsky, de que no hay arte revolucionario sin forma revolucionaria. Aunque el manifiesto del Concretismo sitúe parcialmente al Dadaísmo entre sus precursores, ni de lejos se puede vincular a la *vanguardia* brasileña aquella “actitud metafísica” o el “espíritu profundamente anárquico” que siguiendo a Duchamp y Bretón, respectivamente, caracterizaba al Dadá. El Brasil de entonces se escondía de las persecuciones ideológicas, o se adhería a las innumerables variantes reaccionarias de ocasión. Una vez más nuestro alardeado perfil pasional encontraba más facilidades en la imitación que en la fundamentación de una afirmación o resistencia cultural.

En el segundo manifiesto, Willer llama la atención al hecho de que la poesía no se puede desvincular de su componente social, estableciendo que “perder esto de vista lleva invariablemente al formalismo, al cultivo de alguna

propuesta estética como fin en sí, desvinculada de las reales condiciones sociales e históricas con las cuales se relaciona”, observando también que tal circunstancia “pasa a ser consumismo, el culto reaccionario de algún modo de expresión pretendidamente contracultural, pero desvinculado de cualquier acción concreta contra esa misma cultura”. El propio Willer acrecienta el riesgo constante de “establecer una vasta confusión entre antecedentes y consecuentes”, lo que nos lleva a ejemplificar la risible “permanencia libre de la negatividad permanente” defendida por el Poema-praxis, o la obsesión por trasplantar hacia áreas de concepción dualista de la realidad la síntesis de los haikai, efecto distorsionado de un “método ideogramático” defendido por el Concretismo.

El consumismo al que se refiere Willer se revela en la relación de dependencia subyugada entre creación y producción, el estilo invariable con que la prensa y el mundo editorial se sustentan en mi país, culto masónico al corporativismo, coadyuvantes de una *menos realidad* - en contrapartida del sentido de *más realidad* defendido por el Surrealismo -, a la cual se encuentra hoy enteramente comprometida toda nuestra expresión artística. Vivimos una realidad

La Pecera



absolutamente masacrada. Nuestra obsesión por el cine, por ejemplo, se limita a un plano competitivo, una estrategia de mercado. El gran negocio en que se transformó la canción popular casi equivale a la exportación de jugadores de fútbol. La única ideología posible se llama mercado, con su presupuesto formalista, al cual nos adherimos integralmente.

En ningún momento se percibe en Brasil que no hay modo saludable de desplegarse con los estatutos de una sociedad represiva. Hoy el país se descaracteriza a ojos vistas. Igualmente una imagen creada en el exterior, si pensáramos en la *bossa nova* o en el fútbol, tiende a su distorsión o dilución. Una vez más lo que estaba presente en los tres manifiestos de Claudio Willer se repite. Los más jóvenes poetas brasileños que podrían ser mencionados como tales se inscriben ya en una tradición formalista, nuestro parnasianismo perenne, inagotable, y se drogan de aquella "realidad escondida" como pequeños burgueses satisfechos de la emanación de sus discursos, pero sin relacionarse con el resto del mundo.

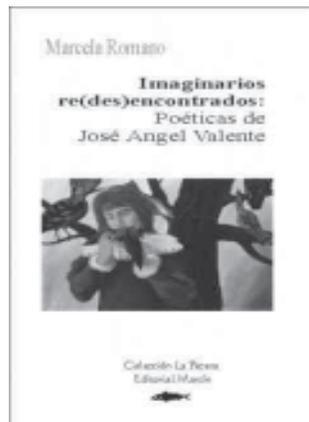
Tal vez la tierra más inhóspita a la poesía se llame Brasil. No que no tengamos grandes poetas. Sino que somos súbditos en demasía. Y nuestro comportamiento se mezcla con aquella presunción que conspira contra el enriquecimiento

de una idea, su fundamentación y propagación. Nuestra idea aquí era abordar un fraude sistemático en lo que podría llamarse *contradiscurso*. Una absurda falta de carácter consubstancia un perfil nacional. Libros como *El laberinto de la soledad* o *El nicaragüense*, respectivamente de Octavio Paz y Pablo Antonio Cuadra, sitúan un padrón relativo a los tópicos internos y externos de una cultura. Pienso que Claudio Willer, de algún modo, se aproxima a ellos, por una razón simple: ningún otro poeta en Brasil tomó para sí la tarea de considerar como indisociables las relaciones entre poesía y sociedad. De vuelta al inicio, nuestra idea de modernidad estuvo siempre más ligada a la complejidad formal, una vez que nuestro *beletrismo* nunca cedió a la visceralidad exigida por la poesía moderna. Willer tiene razón: cuando parecemos innovadores lo somos tan sólo desde un punto de vista tangencial, o sea, tendemos "más hacia el polo de la ironía, de la sátira y de la parodia, que al de la creación de nuevos códigos, de un verdadero *contradiscurso*". Tal condición avanza y hoy determina una relación cuando mucho tangencial entre poesía y sociedad. Nuestros poetas siguen escapando de sí mismos, creyéndose herederos de una tradición que los aleja de un diálogo franco con otras culturas. Creo que junto con los tontos que



se consideran partícipes de una revolución del lenguaje a la que intitulan neobarroco, los brasileños que se exceden en una debilidad meramente descriptiva de escenas ayudan a componer un cuadro de estigmatización que afirma, en nuestro caso, una identificación voluntaria con esa tradición formalista, aristotélica, causal, que define la poesía brasileña a lo largo de los tiempos.

Novedades Editoriales:



**Poéticas de
José Angel Valente**

Marcela Romano

Las poéticas de uno de los mejores poetas españoles de los últimos tiempos, fallecido recientemente.

Valente (1928-2000) es el integrante menos clasificable de la generación de los 50. Reelabora los imaginarios de la poesía social y reescribe la voz utópica de una modernidad perdida.

Las paradojas de un poeta que desafiaba al lector y al crítico.

Precio de venta: \$ 18

La Pecera



EDITORIAL MARTIN

**Catamarca 3002
7600- Mar del Plata
Bs.As. Argentina**

**e-mail:
editorialmartin@speedy.com.ar**



La Pecera



Dos

Cuentos de Arnaldo Calveyra

Arnaldo Calveyra nació en Mansilla, Entre Ríos, en 1929. Desde 1962 reside en Francia, dedicado a la docencia, la traducción y la literatura. Su último libro conocido por aquí fue El libro de las Mariposas (Alición, Córdoba, 2001) y Si la Argentina fuera una novela (Simurg, Buenos Aires, 2001) Es autor del volumen de relatos Los orígenes de la luz y varias obras de teatro que no han llegado a nuestras orillas.

Un cuento perfecto (1)

Tres ingenieros van reconociendo los instantes, la geografía de un puente: chino, en lo posible, dibujado por el pintor Hokusai en lo posible. En su jerga comentan los diferentes ajustes a introducir en el maderamen de la curva maestra, poder así remediar ciertas carencias de índole estética de que, a sus ojos, el puente adolece -de las que ellos, de algún modo, también adolecen-, rectificaciones que lo convertirían, en su opinión, en una de las maravillas del mundo.

Mientras lo van cruzando comentan una y otra vez sobre tales fallas y su solución inminente, con tal entusiasmo, con una fuerza tal de imaginación, de convicción, que es como si también ellos, allá en lo íntimo de su ser, estuvieran a punto de liberarse de un menoscabo.

A esa constatación aplican sus pensamientos. Piensan, en particular, en volver lo más transparente posible la luz que lo rodea, demasiado compacta en su opinión -algo que recordaría la tosca claridad que a ciertas horas se apodera de la Torre de Londres-, en ese, esos perfiles por momentos no lo bastante acusados, ni evidentes, madererías que podrían llegar a imbricarse en una luz tamizada, como llegada siempre de otra parte, manera de celebrar (perpetuar acaso) un instante de perfección, conscientes de que ese recorrido (unos instantes de recorrido bastan) ha de estarlos aproximando a la perfección.

«¡Ojalá llegue a ser como un cuento perfecto?», declara en la parte trasera del automóvil, primer asombrado de su salida, uno de los tres ingenieros. Y en verdad avanzan con la impresión de que una felicidad en bruto los



aguarda, felicidad a ellos destinada, sensación casi física de asistir a la escritura de un cuento perfecto, de asistir a los prolegómenos de algo como esa curva llegando a madurez a medida que avanzan.

->¡Justo en este lugar una coma vendría de perillas!» En lo recóndito del asiento, a cada uno de ellos le parece mentira estar escribiendo un cuento perfecto.



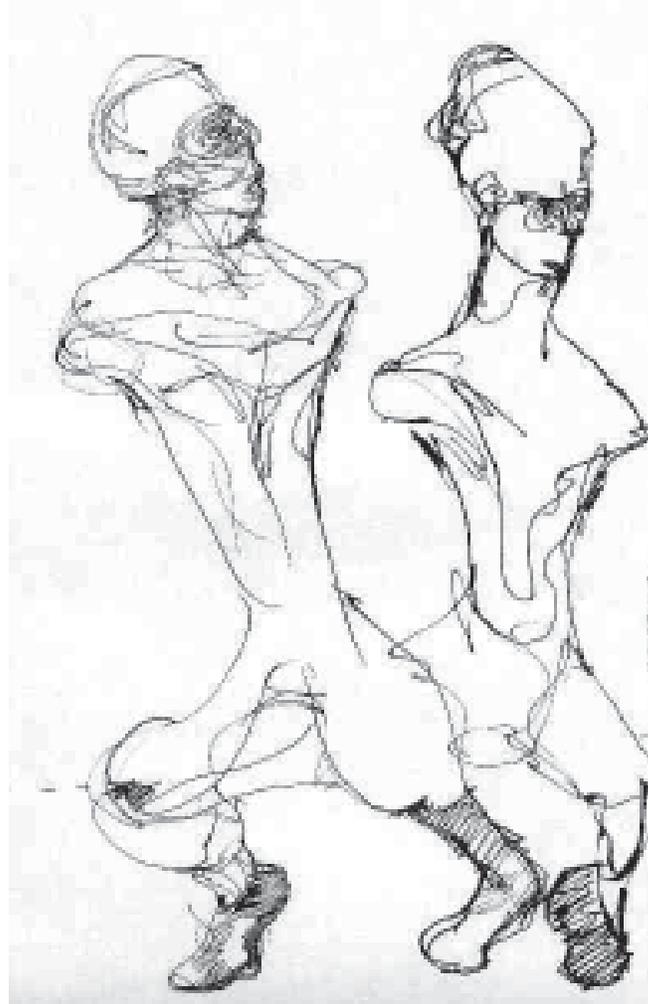
Un cuento perfecto (2)

Tres personas recorren los lugares de un puente (chino en lo posible, del pintor Hokusai en lo posible). Pero que también podríamos situar en otros lugares del planeta.

En estos momentos discuten acerca de las mejoras que se podrían introducir en la curva maestra, fallas de que la obra adolecería y que ellos perciben como un menoscabo personal: ese no se qué en el estacionamiento del maderamen, en la entonación, transparencia, paso y peso del aire y la luz por debajo del arco. Hasta dar con el trazo capaz de celebrar el acaecer de un cuento perfecto.

Emprender la rectificación de una curva maestra equivale a respirar a pleno pulmón en la densidad de un bosque. Dos de los tres peritos van sentados en la parte trasera del automóvil que avanza, pareciera, a reculones. Extasiados por poco por estar a punto de lograr la perfección tan ansiada, escuchan los comentarios entusiastas de los que van adelante y todos, regocijados de antemano, descuentan la esperada perfección que por instantes parecieran ya visualizar, tan segura su convicción de ser los primeros lectores de ese cuento: «hablar de este lugar es recordar al espíritu», afirma entusiasmado uno de ellos.

Parecen descontar el encuentro con otra persona al final del recorrido, por ahora emboscada como en una lámina en el laberinto de bosques cercanos, y que ha de mostrarse de cuerpo entero en el instante de cierre del cuento.



Eduardo Miurandi

Año II-Nro. 3-Mar del Plata-Invierno 2002



Tres Santos en Cuatro Cuadros:

Gertrude Stein y Sus Pintores Preferidos

por Fabián O. Iriarte

“Supongamos / que en la casa de tu mente / aparece Monet...” dijo Alberto Girri en su poema “Visitantes ilustres”. No solamente Monet: todo pintor ha visitado alguna vez la casa de la mente de los poetas. Y los poetas, a cambio, han dejado testimonio de esas visitas ilustres, tanto en poemas como en ensayos. Gertrude Stein fue uno de ellos.

Howard Nemerov ha tratado de explicar esta fascinación mutua de los poetas por los pintores, y viceversa: *Hay afinidades entre la poesía y la pintura, y quizás las palabras “imagen” y “lenguaje” nos ayuden a enfocar estas afinidades, así como las diferencias. Los pintores hacen imágenes, los poetas hacen imágenes; el pintor también tiene un lenguaje, aunque quizás no en un sentido tan explícito como el lenguaje del poeta. La paleta para un paisaje dado, por ejemplo, actúa como una especie de sintaxis negativa, excluyendo ciertos colores del rango de posibilidades, y como una especie de sintaxis positiva también, indicando las posibilidades de gradación en la trayectoria que va de la tierra al río y del bosque al cielo. [“Sobre la pintura y la poesía”, 1978]. Las posibilidades combinatorias de ambas sintaxis (lingüística y visual) explican en parte estas afinidades electivas.*

La Pecera



I. Las Tres Ramas de la Pintura

Fue el poeta francés Charles Baudelaire quien, si bien no inició la reflexión y la práctica de los préstamos entre las diversas artes, al menos los puso en el centro mismo del arte contemporáneo. En su poema “Correspondencias” describió cómo “los perfumes, los colores y los olores se responden” unos a otros. En su ensayo sobre Delacroix, comentó que “uno de los síntomas más característicos de la condición espiritual de nuestra época es que las artes aspiran, si no a tomar cada una el lugar de la otra, al menos recíprocamente a prestarse unas a otras nuevos poderes”. Una de las afinidades entre la poesía y la pintura es que, después de todo, escribir es imprimir signos sobre una hoja en blanco, del mismo modo que pintar es escribir con pigmentos sobre una tela virgen. Ambas actividades tienen esencialmente el mismo origen, como explica Howard Nemerov en el ensayo antes citado: *Podemos concebir el desarrollo de la pintura en tres ramas principales. La primera rama iría en dirección a una mayor fidelidad a las apariencias, y terminaría en la magia peculiar de las estatuas de cera, que se distingue de manera tan clara e inmediata de la magia del arte. La segunda rama iría en dirección al ornamento, el*

ritmo, el patrón, la figuración, de carácter abstracto. Y la tercera rama iría en dirección al lenguaje, el alfabeto y la codificación de los signos, y terminaría en la magia de la escritura; este proceso es muy evidente en la historia de la escritura china. Los poetas del Modernismo exploraron todas las ramas: William Carlos Williams y Marianne Moore especialmente la primera, que lleva al objetivismo; Ezra Pound, la segunda, que lleva a la integración de escritura y jeroglifo; y Gertrude Stein la tercera, en su aplicación de los principios del cubismo a su escritura.

II. La Escritura Cubista

Stein siempre insistió que ella no trabajaba dentro de ningún método previo, como “escritura automática”, ni siguiendo ninguna convención literaria, como las del surrealismo. Pero evidentemente su amistad con Picasso y Matisse (descrita en su *Autobiografía de Alice B. Toklas*, 1932) informó sus concepciones acerca de lo que podía intentar hacer con su escritura. La escritura de Stein es esencialmente rebelde. Allí, en esa rebeldía, encuentra ella su afinidad con Picasso. ¿Contra qué se rebelan? Contra todo aquello que impide ver el mundo desde una perspectiva nueva, sin preconceptos. Para Stein, lograr despojarse de ellos es la tarea más difícil, casi el



privilegio del artista: *Solamente Picasso ve algo diferente, otra realidad. Las complicaciones siempre son fáciles pero tener otra visión del mundo aparte de esa es una rareza. Esta es la razón por la que los genios son una rareza, no complicar las cosas de un modo nuevo eso es fácil pero ver las cosas de un modo nuevo eso es difícil, todo está impidiéndoselo a uno, la costumbre, la escuela, la vida cotidiana, la razón, las necesidades de la vida de todos los días, la indolencia, todo está impidiéndoselo a uno, de hecho hay muy pocos genios en el mundo [1938].* En el siguiente “retrato completo de Picasso”, cada oración observa las palabras y las frases desde una perspectiva ligeramente distinta. Es como si la poeta estuviera dando vueltas alrededor de su obra y su modelo, hasta lograr una pintura “completa” como las de los cubistas: *Si yo le dijera a él le gustaría. Le gustaría a él si yo le dijera. Le gustaría a él a Napoleón le a Napoleón le le gustaría. Si Napoleón si yo le dijera si yo le dijera si Napoleón. Le gustaría si yo le dijera si yo le dijera si Napoleón. Le gustaría si Napoleón si Napoleón si yo le dijera. Si yo le dijera si Napoleón si Napoleón si yo le dijera. Si yo le dijera le gustaría le gustaría si yo le dijera. Las ventanas se cierran y se abren y también así lo hacen las reinas. Las ventanas se cierran y las*

ventanas y así las ventanas se cierran y las ventanas y así y así las ventanas y así las ventanas se cierran y así las ventanas se cierran y las ventanas y así. Y así las ventanas se cierran y así y también. Y también y así y así y también. Déjenme recitar lo que la historia enseña, la Historia enseña.

III. Los Tres Santos Pintores

Stein escribió una ópera titulada *Cuatro santos en tres actos* (1929), con música de Virgil Thompson. No le habría disgustado la siguiente analogía: si hubiera que hablar de una Santísima Trinidad de la pintura, le rezaríamos a Picasso, a Matisse y a Cézanne. De hecho, Stein “pintó” retratos hagiográficos de cada uno de ellos en su libro *Retratos y rezos* [1934]. En su retrato de Matisse (originalmente publicado por la revista “Camera Work” en agosto de 1912), se preguntaba si este pintor era uno de los avatares divinos: *Una estaba segura de que durante una buena parte de su ser uno ser viviente él había tratado de estar seguro de que estaba equivocado en hacer lo que estaba haciendo y después cuando no podía saber si estaba seguro de que estaba equivocado en hacer lo que estaba haciendo, cuando se había convencido completamente de que no iba a poder estar seguro*



de si había estado equivocado en hacer lo que había estado haciendo estaba realmente seguro entonces de que era uno de los grandes y seguro era uno de los grandes. Seguramente todo el mundo podía estar seguro de eso de que este es uno de los grandes. [fragmento]

La lucha por la objetividad casi absoluta es una constante en cierta corriente de la poesía de este siglo. Quizás por eso Cézanne sea una figura tan invocada y venerada por los poetas. Stein escribió sobre él: *La señora irlandesa podía decir que hoy es cada día. César podía decir que cada día es hoy, y dicen que cada día es como dicen. [...] De este modo Cézanne casi hizo casi de este modo Cézanne casi hizo casi hizo y casi hizo. Y yo me sorprendí. Cómo me sorprendí. Cuánto me sorprendí. Yo me sorprendí y en eso paciente, sos paciente cuando encontrás abejas. Abejas en un jardín tienen la especialidad de la miel, y la miel también. Miel y rezar. Miel y allá. Allá donde la hierba puede crecer casi cuatro veces por año. [fragmento]*

IV. El Idioma Steiniano

El problema más importante de la escritura literaria de principios de este siglo se presentaba en términos de la reconstrucción de la forma y el lenguaje con los cuales producirla. *El lenguaje es plástico, pero su plasticidad debe estar moldeada por la filosofía o, al menos, por la información que conlleva*, afirmaba John Malcolm Brinnin, autor de una biografía de

Stein, *La Tercera Rosa*. *En sus primeras obras, Stein operaba con naturalidad de acuerdo con este principio; pero a medida que continuaba, su atracción por la pintura la llevó a desear la misma libertad plástica para la literatura, y finalmente a escribir como si la literatura estuviese dotada de tal libertad. “El escritor”, dijo Georges Braque, “conoce las cosas por la vista; el escritor, que las conoce por sus nombres, se ve beneficiado por un prejuicio a su favor”. Este es el beneficio que Gertrude Stein descartó.* Libre de tal prejuicio, Stein quedó libre de explorar otras posibilidades. Su solución consistió en la creación de un idioma propio.

Inventado por Gertrude Stein alrededor de 1910, este lenguaje debe mucho a la pintura. Repetitivo, ilógico y lógico a la vez, con la mínima puntuación, con sus leyes propias, familiar para admiradores y detractores de la poeta por igual, se trata de un idioma que se vuelve fácilmente escándalo y delicia, abierto tan pronto a la parodia y la irrisión como a la denuncia encarnizada. Quien lo usara, debía estar segura de su lugar en el panteón de los santos escritores pintores. No sin razón a Stein la bautizaron “la Madre de Todos Nosotros”: como Picasso, nos recitó lo que la historia enseña; como Matisse, estamos seguros de que es una de los grandes; y como Cézanne, casi hizo casi hizo y casi hizo. ¡Y cómo nos sorprendimos!



Relatos



Encuentros

de Claudio Archubi

Kafka plantea en un texto breve la postergación infinita de un encuentro entre dos personas que desean verse. También existe otra posibilidad: dos personas que no desean verse se encuentran siempre. Supongamos que A y B se cruzan por todas partes: en la calle, en la peatonal, en la cola de la municipalidad, en un kiosko de revistas, en una pizzería, pescando en la escollera (se enredan sus líneas), en un baño público, en un banco (han pagado por error el sueldo de uno al otro que ya lejos sonrío). Y en verdad podemos suponer que no se parecen en nada. A es buen mozo, atlético y tiene una vista de lince. B es delgado y usa anteojos con grueso marco rojo. Además ambos piden lo mismo en un café, en cualquier café ya que de todas formas se encuentran, y se miran con recelo. Imaginemos que uno muere en un accidente automovilístico (choque frontal): en cámara lenta (estamos adentro de su auto) podemos ver cómo observa, a último momento, que el conductor del otro auto es su homólogo quien, sin sus lentes, no ve demasiado. Es evidente que las excesivas coincidencias tornan inverosímil nuestra hipótesis. Pero nadie sabe en

La Pecera



realidad si el final tormentoso no fue inducido con toda intención (a la manera de los duelos entre los caballeros de la edad media) por ambos personajes ya hartos de una disputa silenciosa cuyos motivos ni siquiera el narrador sospechaba.

Enfrente del escritor

de Claudio Archubi

Fue en el último tiempo que lo presentí siguiéndome. En un principio me resultó muy correcto, pero un cierto no se qué, un toque sospechoso me indispuso pronto. Hombre de poco bigote, sobretodo y sombrero, hombre sin discurso propio. Siempre me persiguen tipos como ése. Mi suegro, por ejemplo, cumple con dicho perfil. Me fui del edificio. Pero en cierto momento me lo crucé de nuevo. Escondió su rostro en el sobretodo como sucede en esos films detectivescos. Fue como si no hubiese detenido ni un solo instante su persecución. Fue como si él tuviese el control. Recordé el cuento de Poe sobre el doble de un personaje vil. Recordé los cuentos de Borges. **-Entonces es cierto -me dije- en ciertos momentos surgen, en el mundo, errores como en un texto truculento: son violaciones de consigna, plagios temáticos, redundancias, cacofonías, amplias puertas aciagas hacia la letra que falta.**

Me fui del centro. Persistió. De nuevo me encontró. Poco después decidí huir de ese pueblo infecto. Entré en el bosque lindero. El tiempo se estiró un poco. Sentí como si estuviese convirtiéndome en el títere de ese hombre. Continué por el sendero sin volver el rostro. No pude desprenderme de él. Mi inquietud cesó. Me moví con lentitud y me escondí. Oscureció. Dormí sobre un ciprés. Mi mundo se perdió en lo oscuro.

Me erguí junto con el sol en un recinto enorme. Vi el peso de sus ojos descendiendo sobre los míos. Me sentí deshecho. Me sentí borroso. Entonces, me situé enfrente de él y le solté un discurso de los que decimos en mi grupo: simbólico, obtuso.

-Hoy todo debe detenerse –respondió simplemente. Y es como si yo lo hubiese dicho. Entonces lo supe.

-Hoy todo debe detenerse –triste repetí, irguiéndome de mi mundo y del rol que me tocó en este cuento. –Escúchenme, ustedes: Soy un torpe bosquejo. Y seré leído.



El misterio de los coros

de Daniel Herrera

En la Edad Media la tierra era plana, la gripe diezmaba poblaciones, los hombres se contentaban con vivir sus sencillas vidas al servicio del Señor, con la esperanza de llegar algún día ante su presencia. Que alguien decidiera ingresar a un monasterio y participar de un coro, era un hecho cotidiano.

Hoy esta elección resulta caprichosa y mucho más, si como en mi caso, se carece del sentido musical indispensable para descubrir hasta las más groseras desafinaciones y torpezas rítmicas.

Sin embargo, el ingeniero Paolini porfió hasta obligarme a concurrir a la prueba de admisión. Su argumento contemplaba toda una teoría:

-Usted me hace reír Lagos; por un lado, se confiesa en medio de una crisis donde necesita probarse cosas, recibir estímulo, afecto, confirmación y cuando alguien le sirve el remedio en bandeja, interpone semejante reparo.

Con una lógica que intuí insuficiente para lo que el ingeniero se traía entre manos, expliqué:

-Ser desafinado no es un escollo menor para quien intenta ingresar a un coro.

El ingeniero que de por sí ofrece la redonda y serena imagen de un obispo, de golpe, se convirtió en el vivo retrato de la compasión:

-Lagos, mi querido Lagos, el canto está conectado a la esencia del ser; es un derecho humano que debería constar en la mismísima carta orgánica de las Naciones Unidas. Además, lo que le propongo es una experiencia de orden superior. Los coros tienen magia, allí ocurren cosas sobrenaturales. Recuerde siempre esto: una hormiga aislada, carece de todo valor, pero en función del hormiguero se vuelve invencible. Hágame el bien de correrse mañana temprano a la sacristía para que el padre Haroldo lo examine, y le garantizo que su vida dará un vuelco.

Tras un examen sorprendentemente sencillo, el padre Haroldo me señaló en una maqueta el sitio que ocuparía dentro del coro: la grada superior en el ala opuesta a la del ingeniero. “ Para sacarle jugo a la coloratura de su voz”, dijo, aunque me incliné a pensar que tal vez ese fuera el sitio donde mis intervenciones ocasionarían menos perjuicios.

Formar parte de un coro resultó en realidad una experiencia extraordinaria. No se trataba simplemente de voces añadidas a otras voces. Aquello era

La Pecera



un colosal torrente de energía que borraba los límites individuales, aniquilaba toda diferencia transformándonos en el instrumento del que el aire se valía para volverse arte.

Pronto acusé también los beneficios terapéuticos que me había anticipado el ingeniero: el favor del público y el respetuoso trato de la crítica me hicieron sentir importante.

Junto con aquellas ovaciones volvía de regreso a mi identidad y a mi cuerpo; entonces cerraba los ojos y en un éxtasis de triunfo, imaginaba a Isabel entre el público, asombrada, rendida de amor; arrepentida por no haber sabido valorarme.

Sólo después de varios meses y cuando ya me supe seguro en el puesto, tuve el coraje de confesarle al ingeniero algo que en cierto modo opacaba tanta dicha. Por lealtad a ese hombre cuyo consejo quizás había salvado mi vida, me animé a decir:

- Sé que usted intercedió ante las autoridades de la curia para que me admitiesen en el coro, y en pago a esto, debo reconocer que no estoy cumpliendo con mi parte del contrato. Gracias al coro recibo halagos, aplausos, viajes con estadías en hoteles de lujo, y yo a cambio, me limito a hacer mímica con los labios sin emitir el menor sonido.

El ingeniero por unos segundos perdió su placidez y atisbando en todas direcciones, reconoció en voz baja:

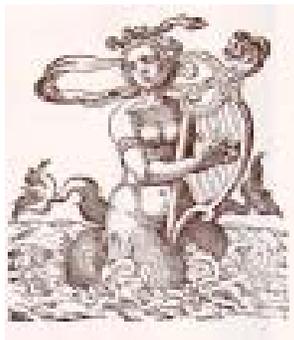
-Yo tampoco canto Lagos, jamás lo hago, y sé de otros miembros que proceden en igual sentido.

Medí mi propia incredulidad en el brillo alarmante de sus ojos:

-Pero alguien tiene que cantar...

El ingeniero hizo un guiño confidencial, como apelando a mi discreción y agregó:

-Dejémoslo así, Lagos, mejor no averiguarlo.





La Traducción de la Literatura Helénica a las Lenguas Extranjeras

por Circe Maia

En su libro “Miseria y Esplendor de la Traducción” José Ortega y Gasset incluye esta tarea –la de traducir– entre las que podemos llamar utópicas. Inmediatamente aclara, sin embargo, que todas las tareas propiamente humanas lo son, pues si el hombre se propusiera solamente tareas posibles, se aburriría enormemente. Debe pues, –lo hace– proponerse tareas imposibles, como la justicia perfecta o el amor eterno. La comunicación o equivalencia exacta entre expresiones de distinta lengua es estrictamente imposible, como lo es también aún la expresión perfecta de mi propio pensamiento a mi propia lengua. Esto es también utópico. Muchas

«La traducción de Constantino Kavafis es la más ardua por ciertas características especiales de su lenguaje poético. La mayor parte de los primeros poemas fueron en una mezcla de purista y de demótico».



cosas callamos por no poder o no saber como decirlas. Toda expresión lingüística parece necesariamente traicionar sentimientos demasiado delicados o complejos.

Pero el hecho de la imposibilidad de llegar al fin no elimina la obligación de ponerse en camino. Si no llegamos, por lo menos nos acercamos, y no es lo mismo ver las torres de una ciudad querida desde una colina cercana, que entreverlas, en medio de la niebla a enorme distancia...;Claro,

La Pecera



que, aún así, peor sería ni siquiera entreverlas!. Con esto quiero decir que aún la peor traducción puede dejar entrever, a veces, las cualidades del texto original. Jorge Luis Borges recuerda haber asistido a una representación de un drama de Shakespeare, en una pésima traducción y haberse sentido conmovido del modo como Shakespeare había logrado abrirse paso a través de ella (de la mala traducción) y salir triunfante. No siempre es así, naturalmente, y abundan los casos en que el texto es groseramente deformado y el espíritu de la obra se pierde irremediabilmente. La traducción puede, pues, acercarnos o alejarnos de un texto.

Por otra parte, esta metáfora tan espacial, de lejanía o cercanía, puede ser muy insuficiente en ciertos casos. Pensamos que debe tomarse en cuenta los diferentes fines de la traducción. Entre ellos, el que parece más “infidel” sería el de utilizar el texto original como estímulo para la creación propia. Esto, hecho por un gran poeta, puede dar resultados sorprendentes... Estoy pensando en el poema “Papyrus” de Ezra Pound, que tiene como origen un fragmento muy deteriorado de un poema de Safo, del que sólo quedan restos de palabras y un nombre propio. En el poema de Pound, el autor no trata de reproducir nada del texto griego, que no posee sentido inteligible, por otra parte, dado el estado de deterioro en que se encuentra. Pound crea, sin embargo, una estructura paralela, en la que aparecen efectos fónicos propios de la lengua inglesa, no de la griega, pero que, de una manera muy sutil, la reflejan. He elegido la palabra “reflejo” con conciencia de que no es la adecuada, pero no sé qué palabra usar para referirme a esa situación extraña en la que se coloca el poema de Pound “al lado” diríamos, o “enfrente” (¡otra vez las metáforas espaciales!) de un remotísimo y casi aniquilado antecedente.

Pongo entre paréntesis – porque no se trata de in original griego – pero el fenómeno es similar – el caso de la traducción de un poema provenzal (un “alba” medieval) hecha por el mismo escritor norteamericano. (En este caso, el sentido del original no está borrado y Pound puede seguirlo paso a paso, pero logra un efecto curiosísimo que no está en el original provenzal: las rimas se van volviendo más claras, con sonidos más agudos, como contrapartida fonética del amanecer.)

La tarea de traducir puede hacerse, pues, con finalidades diferentes e igualmente válidas. Tomemos el ejemplo muy actual de los problemas de la traducción de la propaganda comercial, que parece estar en las antípodas de la traducción literaria, pero no lo está. Los problemas son, en realidad, muy similares. En la Revista “Traduire”, de la Sociedad Francesa de Traductores, del mes de octubre del 88, se plantea el problema de la traducción de los mensajes comerciales que acompañan normalmente una



imagen televisiva. Al pasar de un contexto cultural a otro diferente, el mensaje, aún correctamente traducido, es decir literalmente, perdía a veces su eficacia, se “debilitaba”, diríamos, al pasar de una lengua a otra. El traductor debía crear un giro lingüístico propio de su lengua, para provocar un efecto psicológico similar. ¡Pero ese es justamente el problema de la traducción de literatura! El traductor siente que, si no introduce algún cambio, es más infiel al espíritu del texto original, pues las mismas palabras, es decir las que denotan el mismo objeto, tienen resonancias afectivas diferentes en una y otra lengua.

Hay otras actitudes frente a la traducción, que son muy comunes y equivocadas, sabiendo que no es el “mismo” poema el que se lee en otra lengua, la declaración de imposibilidad va acompañada de menosprecio: César Aira, escritor argentino, dice: “Traducir poesía es el más necio de los pasatiempos adolescentes. El que quiera leer a Baudelaire y no se toma el trabajo de aprender francés, ¡se merece las malas traducciones al castellano!” Recordemos, sin embargo, que el propio Baudelaire tradujo a Edgar Allan Poe, y según opinión de T. S. Eliot, al traducir al francés la prosa de Poe, Baudelaire la mejoró sensiblemente, dice “transformando lo que era a veces una prosa inglesa descuidada y vulgar, en un francés admirable”. El núcleo de este trabajo pienso debe ser mi experiencia personal en la traducción literaria neo-helénica a una lengua extranjera; en mi caso particular, el tema se delimita a la exposición de mi experiencia en la traducción de algunos autores – poetas griegos contemporáneos a mi lengua, el castellano. He pensado que debía hacer una introducción en la que expusiera algunas posiciones teóricas sobre el problema de la traducción en general y no quería cerrar esta introducción sin referirme brevemente a dos obras muy importantes: “La tarea del traductor” de Walter Benjamin y algunas ideas del libro “Después de Babel” de George Steiner.

Para Benjamin, la finalidad de la traducción es poner en relieve la íntima relación que guardan los idiomas entre sí. Este vínculo íntimo de las lenguas no tiene nada que ver con las relaciones históricas de dependencia de unas o independencia de otras. Esto no es lo esencial. El hecho es que todas las lenguas, según Benjamín, tienen cierta semejanza en la *forma* de decir lo que se proponen. Llegamos así a una palabra clave; un concepto clave: el de la *forma*. La traducción es ante todo, una *forma*, dice este pensador; una forma que deriva de la pbra misma, por expansión de ésta. Ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera su semejanza con el original, porque este mismo no es algo inmutable sino que integra la vida de cada cultura y por lo tanto, se modifica su comprensión; se modifica ella misma, de la misma manera que también



se modifica la lengua del traductor.

Otra idea interesante es la de que ningún idioma por separado puede satisfacer plenamente todas las virtudes del “lenguaje puro”. Tomadas aisladamente, las lenguas son incompletas y también las traducciones lo son, naturalmente. Todo lo humano aparece como fragmentario. Y aquí encontramos la curiosa imagen de la vasija rota. Citamos: “Como sucede cuando se pretende volver a juntar los fragmentos de una vasija rota que deben adaptarse en los menores detalles aunque no sea obligada se exactitud, así también es preferible que la traducción, en vez de identificarse con el sentido global del original reconstituya hasta en los menores detalles el pensamiento de aquel en su propio idioma, para que ambos, del mismo modo que la vasija, puedan reconocerse como fragmentos de un lenguaje superior.”

El pensamiento de que las traducciones de un texto forman parte de su vida misma, de su poder irradiante, diríamos, se encuentra también en algunas consideraciones de Borges, aunque con un tono más pesimista. Dice que así como un objeto puede ser considerado la fuentes de distintas impresiones posibles para una o varias personas, así lo mismo puede aseverarse de un texto, vistas las repercusiones incalculables de todo lo verbal. Borges también sugiere la idea de carácter “fragmentario” del texto y de la traducción por el hecho mismo de la movilidad de las percepciones; “un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre el texto original, dice Borges, se encuentra en las traducciones.

Por último y para cerrar esta parte de consideraciones generales, quisiera referirme algunas ideas de George Steiner. Este autor dice que hemos puesto más énfasis del necesario en el carácter informativo del discurso lingüístico. Las miles de posibilidades secretas de sentir, agrega, justifican la existencia de miles de lenguajes. Por eso el acto de traducir es ambivalente; por un lado multiplica la vida y el poder del texto original y por otro lado hacer perder necesariamente mucha intimidad, mucha vitalidad secreta. Cada lengua, dice Steiner, es “como la casa del recuerdo y del secreto, habitada por un grupo humano determinado. Ella comunica al extranjero sólo sus intuiciones más banales, las de menor valor”. Al intentar traducir poesía neohelénica al castellano he recordado muchas veces con desaliento estas palabras de Steiner. Sin embargo, el traductor tiene muchas alegrías. Puede ocurrir – y de hecho ocurre muchas veces – que lo que parecía trivial y banal en la lengua original, quiero decir lo que les parece trivial y obvio a los hablantes de esa lengua, al ser traducido se muestre como una asociación insólita de vocablos, muestre la metáfora escondida (toda lengua es metafórica) que ya era invisible en la lengua



original. Quiero poner el ejemplo muy concreto del nombre de los colores en griego y en español. Cuando una tonalidad es más clara, se dice en griego que es más “abierto” lo que constituye una metáfora totalmente insólita en español. La lengua es “la casa del recuerdo y del secreto” pero también es la casa del olvido y la pérdida porque muchas veces olvidamos o desatendemos lo que las palabras que usamos en verdad dicen.

La traducción de poesía griega al español

Mi primer contacto con la poesía neo-helénica y con el griego mismo como lengua oral fue hace varios años al escuchar la audición radial “La Hora Helénica”, a cargo de Alejandro Pantazoglou, quién leyó, primero en griego y luego traducido, un poema de Seferis: *Tóra pu za féfyis...*

Me sorprendió la gran belleza del texto griego pero también me sorprendió la similitud fonética de ambos idiomas; es cierto que en el castellano del Río de la Plata no pronunciamos las zetas del español, que son tan importantes en griego y también es cierto que no poseemos las eses sonoras, pero de cualquier manera la estructura fonética es muy similar: los mismos sonidos claros de las vocales nuestras, sin los oscurecimientos de la e suave o de la ü, del francés o del alemán. Ninguna consonante explosiva, como el inglés ni tampoco fonemas guturales. Por otra parte...son tantas las palabras castellanicas en las que aún resuena la lengua de Grecia! En algún momento pregunté al nombre de una flor, y al responderme alguien “crisantemo”, sentí que me hablaba en griego sin saberlo y que aquella “flor de oro” recién entonces me revelaba su secreto.

Explico, entonces, mis limitaciones. Vivo en una ciudad del norte del Uruguay, una ciudad pequeña, en la que no existen ni siquiera descendientes de griegos. Allí todas las familias son de origen español o portugués o también italianos y algunos – pocos – de origen francés. Mi nombre es de origen portugués. No somos bilingües como los paraguayos porque lamentablemente la población nativa fue exterminada a mediados del siglo pasado. Sólo la toponimia conserva alguno de los nombre indígenas, como el de la ciudad donde vivo: Tacuarembó, nombre guaraní. Para nosotros, no sólo es la lengua indígena la raíz a la que debemos volver, sino el latín, claro, pero también el griego, cuya valiosísima literatura actual debiera ser más difundida en nuestras tierras.

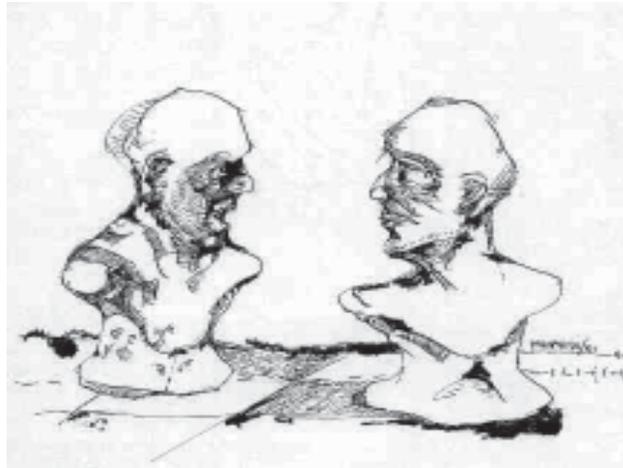
Confieso que no fue este pensamiento que acabo de expresar lo que me llevó a estudiar griego moderno, sino el placer de leer en su lengua original a estos grandes poetas, a algunos de los cuales intenté luego traducir.

La Pecera



Creo que puede ser útil mostrar en ejemplos concretos las dificultades encontradas y algunos momentos felices en los que notábamos que algunas líneas podían sonar hermosamente también en castellano.

Hemos traducido algunos poemas de Kavafis, de Elytis y de Ritsos. La traducción de Constantino Kavafis es la más ardua por ciertas características especiales de su lenguaje poético. La mayor parte de los primeros poemas fueron en una mezcla de purista y de demótico. Poemas posteriores se hallan escritos en demótico, aunque, como señala el excelente estu-



dio de Luis de Cañigral, sigue usando algunas expresiones de la otra lengua, la sabia, la kazarévusa, sin que suene en ningún momento a lengua ceremoniosa ni tampoco falsa. Cada una está justificada por alguna razón de estilo o por algún propósito estructural o de contenido. Se ha observado que las dos formas, la purista y la demótica pueden coexistir en el mismo poema y aún en el mismo verso. El ejemplo dado por Cañigral es, en el famoso poema “Esperando a los bárbaros” la alternancia de autocrátor, purista, con autocrátoras, demótica. Es interesante el cambio del relativo *pou* por *opuo*, por razones métricas. ¿Cómo hacer presentes en castellano efectos similares? Otra vez nos enfrentamos a la antítesis libertad o fidelidad del traductor, y con la otra dualidad, tan traída y llevada, de contenido y forma. Ya habíamos visto, a propósito de la primera, que el traductor, justamente para ser fiel al tono del poema, debe tener cierta libertad creativa. La segunda oposición, por su parte, es también



bastante falsa en poesía. Lo que dice un poema depende mucho de cómo se dice, de su forma. (Recordemos a Quasimodo) La estructura fonética y rítmica de un poema como “Muros”, por ejemplo, sugiere y apoya la idea de encierro, de no salir del mismo lugar, pues las palabras finales de cada par de versos suenan exactamente igual, aunque su sentido sea diferente. Pensamos que el poema Teije, traducido al castellano, no puede perder su estructura rítmica fuerte, aunque, lamentablemente los curiosos efectos de las rimas no pueden reproducirse. Podría sonar así: Muros. Sin consideración, lástima ni respeto / con grandes y altos muros me rodearon. – Y aquí me encuentro ahora y desespero / Otra cosa no pienso: esto roe mi alma. // Porque múltiples cosas tenía que hacer afuera / Ah, al hacer los muros, cómo no lo advertí. // Pero no escuché nunca el ruido de albañiles. / Sin darme cuenta, fuera del mundo me encerraron.

El poema Ventanas ofrece dificultades similares y su sentido está muy conectado con el anterior. La presencia de muros invisibles, construidos misteriosamente, tiene relación con la ausencia de ventanas o la imposibilidad de encontrarlas. Sin embargo, hay un matiz de sentimiento diferente en este último poema, cuando aparece el temor a encontrar una ventana, pues “quién sabe qué cosas mostrará”. En castellano: En estas oscuras piezas, donde paso / días agobiantes, ando de arriba abajo / buscando las ventanas. (Abrirse una ventana sería un gran alivio) / Pero no hay ventanas o no puedo encontrarlas. Y tal vez sea mejor el no encontrarlas. / Acaso sea la luz nuevo tormento. Porque ¿Qué cosas nuevas mostrará?. Soy consciente de que en esta traducción se ha cambiado un “quién sabe qué cosas nuevas mostrará” por una pregunta directa, que permite mantener la misma estructura métrica del endecasílabo anterior y terminar con mayor intensidad el poema. (Intensidad que se encuentra, naturalmente en el original helénico.)

En el famoso poema Kieria (Velas) la metáfora que despliega todo el poema tiene tanto poder visual, tanta precisión que es imposible para una traducción desmerecerla: la hermosa imagen siempre sobrevivirá a cualquier traducción. Corresponde a lo que Pound llama phanopoeia: proyección de imágenes sobre la imaginación visual. Esto puede traducirse limpiamente. El problema surge con los otros dos aspectos de la poesía: la Melopoeia, que puede ser gustada por un extranjero que tenga un oído sensible y que es imposible transferir a otra lengua. (Creemos, sin embargo, que muchas veces pueden lograrse efectos rítmicos y aliteraciones que no destruyan el sentido sino que tiendan a unírsele). Por último, lo más difícil de todo, sería, para Pound la logopoeia, lo que él llama “la danza del intelecto entre las palabras” y que corresponde a la importancia del



contexto, de los usos lingüísticos, del tono.

Del poema anteriormente mencionado he visto traducciones muy concretas en cuanto a su contenido, pero no han hecho esfuerzos para mantener una cierta musicalidad, que es esencial en el texto griego.

En castellano: Velas: Los días del futuro están entre nosotros como fila de velas encendidas / Doradas, y calientes, y vivaces velitas. / Los días del pasado detrás quedan / Una fúnebre fila de velas apagadas / (Humean todavía las cercanas) Y están las velas frías, derretidas, dobladas. / No quiero, no, mirarlas: su forma me da pena / Y duele recordar su luz primera. Delante de mí veo las encendidas velas. / No quiero darme vuelta y ver, estremecido, / qué rápido la oscura fila crece / Qué rápido que aumentan las apagadas velas.

Para terminar esta especie de “muestras” de traducción de poesía de Kavafis, quisiera agregar un ejemplo de cada una de las modalidades temáticas: la poesía erótica y la histórica.

Sabemos qué fuente a la vez de placer y sufrimiento fue para el poeta su homosexualidad: ella aparece en numerosos poemas atribuida a personas imaginarias; actuales o de lejanas épocas o a recuerdos personales. En este poema Makríá (Lejos) el interés está en el modo del recuerdo, no en el recuerdo mismo. El pensamiento sigue, paso a paso, el esfuerzo de la memoria en abrirse paso hacia el pasado, con sus vacilaciones con sus súbitas apariciones o encuentros, como reviviscencia de un detalle, de algo, mínimo, un color, una mirada.

Lejos : Quisiera relatar este recuerdo / Pero ya se ha borrado... Nada queda / porque yace ya lejos, en mis primeros años juveniles. / Una piel como hecha de jazmín. Una noche de agosto – ¿era agosto? // Apenas logro recordar los ojos; me parece que azules... / Ah, sí, azules; un azul de zafiro.

De los poemas de temática histórica, muchos tienen que ver con personajes imaginarios, en la época de los reinos helenísticos, otras veces en Bizancio, o el muy conocido en el que el emperador Nerón duerme, mientras por los escalones suben ya las Furias, “con sus pasos metálicos”. Los que vamos a leer son “El rey Demetrio” y el muy famoso “Que... el dios abandonaba a Antonio”.

El rey Demetrio: Aquella vez en que los macedonios / lo abandonaron, prefiriendo a Pirro / el rey Demetrio – grande era su alma – no actuó de modo alguno como rey; – así al menos, dijeron – Se quitó sus doradas vestiduras / y tiró sus zapatos, los de púrpura. // Con ropas muy sencillas / se vistió velozmente y se marchó / haciendo así como lo haría un actor quien – terminada ya la obra – / cambia su ropa y sale.



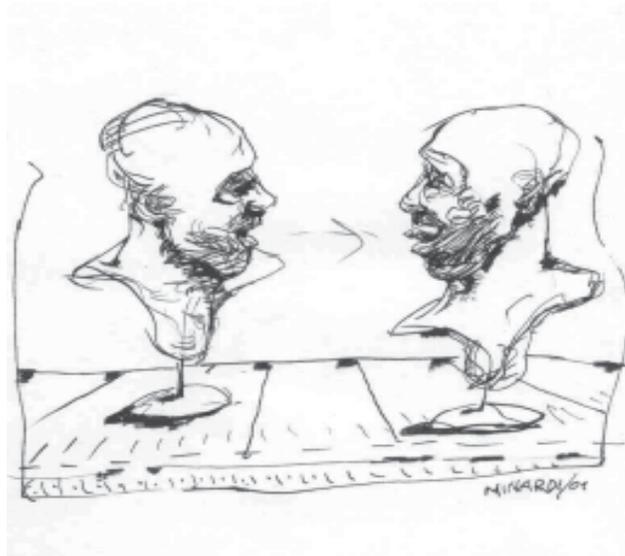
Ya está en este poema algo del mismo espíritu del siguiente: y que también requiere una traducción cuidadosa de la estructura rítmica. La extraordinaria belleza de este poema parece tener que ver con un delicado equilibrio de factores: el hecho histórico que le da origen y que fue relatado por Plutarco, queda como expandido y elevado a otra dimensión más universal sin que se pierda en ningún momento su carácter concreto, sin que adquiera un todo didáctico o alegórico. Con la traducción de este poema terminaremos nuestra participación, no sin antes subrayar que, en una época de fuertes nacionalismos, se cree falsamente que el espíritu de una lengua se encuentra encerrado dentro de ella misma, como en una fortaleza. No lo creemos así. El espíritu de una lengua se manifiesta en la literatura de cada pueblo, está siempre abierto a múltiples influencias que son muchas veces, fecundantes. Nada más sano que percibir otras maneras de ver el mundo y al hombre mismo y como sabemos – cada lengua es una manera diferente de organizar la realidad y aún de vivirla.

Dejemos, entonces la palabra final a Kavafis, quien se inspira, dijimos, en un episodio relatado por Plutarco. Cuenta este historiador, que en la noche anterior al desastre y al suicidio de Marco Antonio, “en la Alejandría sitiada por las fuerzas enemigas de Octavio, cuando la ciudad estaba en el mayor silencio y, en el temor y en la expectativa de lo que iba a suceder, se oyeron repentinamente los sonidos de muchos instrumentos y el griterío de una muchedumbre, con cantos y bailes satíricos, como si pasara una inquieta turba de bacantes. Todo esto se escuchaba, pero era invisible y eso les pareció una mala señal a muchos; una señal de que el dios abandonaba a Antonio, aquel dios el cual hizo siempre ostentación de parecerse y en el cual particularmente confiaba”.

En castellano:

*Cuando de pronto se oiga a medianoche / un cortejo invisible,
que desfila / con vocerío y músicas bellísimas, no llores vanamente / tu
suerte que declina ya, tus obras / fracasadas, los planes de tu vida / que
resultaron siempre errados. / Como ya preparado y valeroso / dí adiós a
Alejandría que se aleja. / No te mientas diciendo – esto ante todo – / que
era un sueño, un engaño de tu oído; / no aceptes tales vanas esperan-
zas. / Como ya preparado y valeroso / como te corresponde a ti, que
fuiste digno / de tal ciudad, acércate / con firmeza; ve junto a la venta-
na, / escucha y emocionate – y no / con ruegos y lamentos de cobardes –
/ como último placer; oye esos sonos / de hermosos instrumentos –
misterioso cortejo – / y despídete entonces / dí adiós a Alejandría, a la
que pierdes.*

La Pecera





DOSSIER

E s c r i b i r P o e s í a **en tiempos de Colombia**

Dos apuntes para extranjeros y una antología



I: Apuntes sobre la situación colombiana

Se acabó el proceso de paz en Colombia, que había iniciado el presidente Andrés Pastrana hace tres años. En 1998, exactamente, Pastrana se reunió con el líder de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), Manuel Marulanda “Tirofijo” y la guerrilla se instaló en los municipios desmilitarizados. Esto duró hasta el filo de la medianoche de un sábado 21 de febrero del 2002, en que en una breve alocución televisada, les dijo a las FARC que no aceptaba el documento que el grupo guerrillero había elaborado con la mediación del Asesor Especial de la ONU para Colombia. “El ultimátum (del presidente) cambia lo acordado en estos tres años y, por tanto, cierra las posibilidades al proceso”, leería, luego, el comandante Simón Trinidad, junto a Andrés Parías, portavoz de las FARC . En San Vicente del Caguán, la localidad principal de la zona desmilitarizada, llamada de “despeje”, unos 40.000 colombianos despertaron preocupados por estos comunicados y decenas de ellos armaron las valijas. Comenzaba entonces otra vez la guerra civil.

¿Cómo entender lo que ha empezado a suceder sin saber lo que ha venido sucediendo?

La Pecera



Los Dos Partidos

En el principio, Colombia constituyó una parte de lo que fuera el Virreinato de la Nueva Granada. Desde los tiempos posteriores a su independencia, comienza a consolidarse un sistema político «bipartidista», que a lo largo de más de 150 años ha podido mantener el control del Estado y cerrar el paso a una tercera opción electoral. Si bien en el principio, durante las guerras de Independencia, los dos partidos eran, el sector colonialista, unos, y, el de los revolucionarios independentistas, otros, durante el proceso de liberación, el liberalismo –encarnado por el General Santander– derivó hacia dos tendencias: la conservadora y la liberal propiamente dicha. Al Partido Conservador, más tarde, se incorporaron los militares y militaristas llamados «bolivarianos» que a la sombra del Libertador intentaron imponer sus tendencias autoritarias. Los conservadores apoyaron un Estado federalista mientras que los liberales fueron partidarios de uno centralizado y fuerte. Todo ello determinado por las circunstancias del momento en la lucha por el dominio y control del poder en un país compuesto de regiones y valles aislados e incommunicados, en los que los generales-hacendados ejercían el poder y disponían de sus propios ejércitos.

«Debajo de esas clases gobernantes había otras de artesanos, pequeños y medianos agricultores, arrendatarios, y aún de niveles más bajos como esclavos, indios, libertos, peones y desposeídos que muchas veces se rebelaron sin alcanzar el poder. Cuando esto ocurría, se hacía la paz entre Partido Liberal y Partido Conservador y se formaba un frente común entre sus oligarquías dirigentes para aplastar a «los bandidos» del Patía y a los subversivos...»

De ahí que a fines del siglo pasado y desde la consolidación del estado nacional a partir del gobierno de Rafael Núñez y de la Constitución de 1886, resultó que el Partido Liberal y el Partido Conservador impulsaban las controversias ideológicas y políticas, decretaban las guerras civiles y



asumían alternativamente el poder. Debajo de esas clases gobernantes había otras de artesanos, pequeños y medianos agricultores, arrendatarios, y aún de niveles más bajos como esclavos, indios, libertos, peones y desposeídos que muchas veces se rebelaron sin alcanzar el poder. Cuando esto ocurría, se hacía la paz entre Partido Liberal y Partido Conservador y se formaba un frente común entre sus oligarquías dirigentes para aplastar a «los bandidos» del Patía y a los «subversivos». Un ejemplo de esa táctica se dio en la «Guerra de los Supremos» (1839-1841) y con motivo del golpe del General Melo (17 de abril de 1854) y la sublevación de las sociedades democráticas que servían de clubes políticos y gremiales de los artesanos. En este siglo XX, la alianza liberal-conservadora se repite, al surgir las guerrillas de carácter revolucionario, como consecuencia de la violencia de gobiernos conservadores contra el Partido Liberal, entre 1947 y 1957.

La Violencia

La violencia por la conquista o la preservación del poder enfrentó al pueblo colombiano en el siglo XIX en 8 guerras civiles de carácter nacional, 14 guerras civiles locales y 3 golpes de cuartel. El siglo XIX concluyó y el siglo XX se inició con la guerra de los Mil Días, que faci-

litó apropiarse a los Estados Unidos de la zona del canal de Panamá. En esta guerra hubo casi ciento sesenta mil muertos. A ello debe agregarse la violencia generalizada que se dio entre 1931 y 1932 y la que se desató entre 1947 y 1957 por parte de gobiernos minoritarios conservadores contra el Partido Liberal, que luego ha continuado como guerra del sistema con las guerrillas surgidas en la violencia. 396.648 campesinos fueron despojados de sus tierras, se desató la corrupción administrativa y social y los actores en el conflicto recurrieron a las peores y más feroces formas de criminalidad, desprecio y ultraje a la dignidad del ser humano, con el pretexto anticomunista y de la «guerra fría» que conducían los Estados Unidos. Las formas actuales de confrontación armada en Colombia, de prácticas criminales utilizadas durante la llamada «violencia conservadora-liberal» de 1946-1957, tienen su origen en el Pacto del Frente Nacional (1957), celebrado entre el Partido Liberal, conducido por Alberto Lleras, y el Partido Conservador, dirigido por Laureano Gómez. A partir de este pacto de convivencia entre estos dos partidos, la violencia sobreviviente o las nuevas que surgieron, tomaron otro carácter: guerrillas, a partir de los Comités de Autodefensa campesina del Partido Comunista que culminaron en la organización de las



FARC; del ELN, EPL, PRT, etc.; contraguerrillas y grupos de autodefensa y paramilitares; y, finalmente, el narcotráfico que instauró la metodología del terrorismo, el secuestro y el asesinato. La violencia se desarrolló fundamentalmente en zonas rurales, en el llamado «eje cafetero», precisamente las de mejor ingreso del campesino y las de mejores condiciones de vida y servicios sociales y comunitarios, sin que se hubiera paralizado la actividad económica y del Estado ni la vida en las ciudades. A este respecto debe subrayarse que otro efecto social y de comportamiento colectivo en 50 años de violencia y crímenes es la convivencia con tan feroces delitos y su rápido olvido. Ha sido el reinado de la impunidad absoluta. Cincuenta años en que la sociedad colombiana, la civil y la armada de todo origen, ha cohabitado con esas formas de criminalidad. La impunidad ha sido el eje principal de la corrupción en Colombia desde 1946. La prensa y la propia Corte Suprema de Justicia denunciaron, en diciembre de 1996, que el 98% de las investigaciones penales, a cargo de la Fiscalía General de la Nación y de su sistema, estaban sin resolver.

El Narcotráfico

Ante el cambio de rumbo de las

guerrillas, desde 1992, Gabriel García Márquez y numerosas personalidades colombianas de las letras, las artes, el derecho, la ciencia, la cultura y el periodismo, denunciaron la degradación del comportamiento de las guerrillas. En declaración de noviembre de ese año se leía: «Su guerra, comprensible en sus orígenes, va ahora en sentido contrario de la historia.

«El fenómeno de las guerrillas campesinas es inseparable del problema agrario. Sus orígenes más remotos se prolongan más allá de la década de los años 50 y encuentran sus raíces en las luchas agrarias de 1930-31»

El secuestro, la coacción, las contribuciones forzosas, que son hoy su instrumento más fructífero, son a la vez violaciones abominables de los derechos humanos. El terrorismo, que estuvo siempre condenado por ustedes mismos como una forma ilegítima de la lucha revolucionaria, es hoy un recurso cotidiano. La corrupción, que ustedes rechazan, ha contaminado sus propias filas a través de sus negocios con el narcotráfico, haciendo caso omiso de su carácter reaccionario y de su



contribución al deterioro social”. Las dificultades de importantes sectores económicos en regiones como Antioquia, sede del llamado Cartel de Medellín de Pablo Escobar, contribuyeron a abrir espacios a los narcotraficantes, cuya extracción social, conforme a una muestra realizada en 1987, fue así: 35% clase media rural; 30% clase baja urbana; 25% clase media urbana; 5% clase baja rural y 5% clase alta urbana. El 55% trabajaba antes en el comercio y los servicios; el 55% cursó apenas la enseñanza primaria, el 35% alcanzó a completar la secundaria, y sólo el 10% la universitaria. De ellos 55% mulatos y mestizos y 45% blancos, lo cual es apenas normal en un país como Colombia caracterizado por la más amplia mezcla de razas, en que predomina el mestizaje. El auge del narcotráfico se dio en Medellín y Antioquia en medio de la crisis de la década de los 70 que quitó dinámica al desarrollo industrial y agroindustrial, generando graves problemas de deterioro social y desempleo.

El fenómeno de las guerrillas campesinas es inseparable del problema agrario. Sus orígenes más remotos se prolongan más allá de la década de los años 50 y encuentran sus raíces en las luchas agrarias de 1930-31. En Colombia la descomposición y el éxodo del campesinado no es el simple resultado de una competencia agrícola que los arrui-

na. Su expulsión del campo está relacionada con un enfrentamiento en el cual se empleó desde los años 50 el terror masivo y los métodos de mayor sadismo. Por esto, hoy, en relación con la población pobre de los centros urbanos no basta considerar cómo viven, sino ante todo cómo llegaron a esa situación.

**«El siglo XIX concluyó
y el siglo XX se inició
con la guerra de los Mil
Días, que facilitó a los
Estados Unidos apropiarse
de la zona del canal de
Panamá.**

**En esta guerra hubo casi
160 mil muertos...
396.648 campesinos
fueron despojados
de sus tierras, se desató
la corrupción administra-
tiva y social y los actores
en el conflicto recurrieron
a las peores y más fero-
ces formas de criminali-
dad, desprecio y ultraje a
la dignidad
del ser humano, con el
pretexto anticomunista y
de la «guerra fría»
que conducían los Esta-
dos Unidos»**



II Apuntes para una cronología poética

Del Modernismo a los piedracielistas

Había, hasta los años ochenta, un denominador común en muchos críticos colombianos a la hora de hacer un balance: así “como el país, también la poesía colombiana resulta pobre” (Cobo Borda, J.G. en *La Tradición de la pobreza*, Eco, Bogotá, Buchholz, nro. 214, 1979). Esta revisión autocrítica de la escritura poética se la puede rastrear a partir de los cuarenta o cincuenta, aproximadamente. Rafael Maya en *Las Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana*, da cuenta de lo mismo calificándola de superficial y provinciana.



«Un caso aparte fue en este siglo pasado, Luis Carlos López (1883-1950). En 1908 publica el libro *De mi villorrio*, donde aparecen el borracho, la triste virgen de pueblo, el inodoro, el hambriento mañanero, la cotidianidad pobre hasta entonces ausente en la poesía latinoamericana»

Al hacer un repaso de la poesía colombiana del siglo XX, nos encontramos con que el modernismo llega tarde y en su forma epigonal, no obstante haber sido colombiano uno de sus precursores, José Asunción Silva. Pero Porfirio Barba-Jacob (1883-1942) recogió la propuesta modernista rubendariana cuando ésta estaba en decadencia. De cualquier forma, esa epigonalidad logra hegemonizar la escritura poética hasta entrada la mitad del siglo XX. La poesía postmodernista continuó preciosista con notas a veces románticas o neoclásicas, sin interés en renovaciones formales o temáticas. Guillermo Valencia (1873-1943), por ejemplo, rige la primera mitad del siglo con el gusto por una poesía galopante de centauros, héroes antiguos y moral cristiana. Su obra desestima, cuando no ignora, las vanguardias que irrumpieron en el sur de América. Prácticamente hasta la irrupción de la revista *Mito* y del nadaísmo este canon poético no



sufrirá fisuras y acompañará sin incomodar a una clase dirigente, a espaldas del pueblo colombiano.

Un caso aparte fue en este siglo pasado, *Luis Carlos López* (1883-1950). En 1908 publica el libro *De mi villorrio*, donde aparecen el borracho, la triste virgen de pueblo, el inodoro, el hambriento mañanero, la cotidianidad pobre hasta entonces ausente en la poesía latinoamericana. Poemas irreverentes contra la repetida y pretendida perfección que propone la primera rebeldía de la literatura colombiana desde una estética realista, con sarcasmo, y saludable impertinencia. Esta línea será rescatada, de alguna manera, en nuestros días por *Raúl Gómez Jattin*.

León de Greiff (1895-1976) propone una obra musical, erudita, llena de arcaísmos y misterios. Es un poeta de transición simbolista, insinúa algo de la inventiva de vanguardia aunque conserva formas tradicionales. Junto con *Rafael Maya* (1897-1980) formaban parte del grupo Los Nuevos, que supuestamente reaccionaban contra los resabios del modernismo anterior.

Luis Vidales (1904-1986) constituye la grieta de la vanguardia que deliberadamente transgrede las normas. Rescata las fuentes del movimiento obrero y socialista en Colombia y su libro *Suenan Timbres* (1926) es el mejor exponente de la poesía experimental y comprometida políticamente. Algunos consideran que con él se abre y cierra el ciclo surrealista. Juan Manuel Roca (1946), un poeta colombiano más reciente, al referirse a la influencia de Vidales sobre el presente, ha dicho en un reportaje (*Diario de Poesía*, Bs. As. Nro.26, 1993) que “más que un credo estético (...) es, digamos, la manera como Vidales asumía el mundo, su visión anómala, como viendo el trasmundo, lo que se oculta en la realidad más inmediata”.

Hacia 1935, con el *pedracielismo* se armará la contra-vanguardia, sin haberse desarrollado la vanguardia. La revista *Piedra y Cielo*, cuyo título responde a un verso de Juan Ramón y a su poesía desnuda, surge en torno a Jorge Rojas y de inmediato, obtendrán una resistencia violenta por parte de la generación anterior, que, como afirma la española Esperanza López Parada, les confiere “una pátina de revolucionarios y anárquicos, en verdad muy lejana de su intención” (*Poesía Colombiana Contemporánea*, en *Susana y los Viejos*, Madrid, 1997). También R. Gutiérrez Girardot (*La Literatura Colombiana, 1925-1950*, Eco, Bogotá, Buchholz, 1985), explicará al respecto de la renovación literaria de los pedracielistas, que “de una retórica de la ampulosidad acartonada, como la que cultivaba Guillermo Valencia, pasaron a una retórica del primor ingenioso” y a una imitación secundaria de lo español representado por los del 27.



La rareza de *Aurelio Arturo* (1906-1974) que sólo cuenta con una treintena de poemas publicados, una parte publicada en vida -*Morada al sur* (1963)- y la otra rescatada en 1977 por Santiago Mutis y Cobo Borda, escapa a las clasificaciones y al panorama de la época. Disputado por los piedracielistas y luego por los nadaístas, Arturo fue un solitario y un poeta tardío cuyos poemas tienen reminiscencias de Perse, Seferis y hasta de nuestro Juan L. Ortiz como comenta el argentino Daniel G. Helder (*Diario de Poesía*, Bs.As., Nro.24, 1994). Su poesía configura un mundo de paisajes americanos y casas de muro blanco, piedra y rica madera, que se instala fuera de la historia como origen de otra historia aún por realizarse. Acaso de eso depende que, desde los años setenta, tenga aún actualidad y vigencia para las nuevas generaciones.

M i t o

El grupo en torno a la revista *Mito* que aparece en 1955, da a conocer el pensamiento y la obra de nuevos autores como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Cepeda Samudio, José Angel Valente, Juan Goytisolo, etc. Estaba dirigida por el poeta Jorge Gaitán Durán y el crítico Valencia Goelkel, mientras que contaba con la colaboración de Vicente Aleixandre, Carlos Drummond de Andrade, León de Greiff, Alfonso Reyes y Octavio Paz. A lo largo de sus cuarenta y pico de números logra catalizar un grupo de poetas que serán identificados por el nombre de la revista: Alvaro Mutis, Eduardo Cote Lamus, Rogelio Echevarría, Charry Lara, Fernando Arbeláez, Héctor Rojas Herazo, entre otros. Hasta García Márquez publicó allí, entre otras cosas, la versión original de *El Coronel no tiene quien le escriba*. Comparable a *Sur* de Victoria Ocampo u *Orígenes* de Cuba, intentó enriquecer y actualizar el ambiente cultural colombiano, con una fuerte voluntad de desprovincialización en lo literario, en lo filosófico, en lo político. La española López Parada explica el profundo cambio de actitud e ideología que la revista estaba proponiendo, en el hecho de que “si *Piedra y Cielo* había prácticamente ignorado el bogotazo del 48, *Mito* testimonia la caída del dictador Rojas Pinilla el 10 de mayo de 1957 y el principio de lo que se imaginó entonces como las libertades democráticas”.

Las manifestaciones poéticas de los cincuenta, acompañan forzosamente el proceso de violencia (ver artículo anterior sobre la historia de Colombia). El intento más renovador, como lo dirán sus directores, lo constituye *poner las palabras en situación*, de frente a la realidad y a la historia,



contra la oscuridad léxica e ideológica, que hacía del lenguaje poético un regodeo estéril en las palabras y un telón sobre la escena trágica de un país en guerra. Este proceso fue llamado por Gutiérrez Girardot, «desverbalización» y fue un esfuerzo por restituir al lenguaje toda su validez real y alejarlo de cualquier tentación de apariencia u ocultamiento intelectual. Algunos de los exponentes de este programa de escritura son Fernando Charry Lara (1920) con *Nocturnos y otros sueños* (1949) y *Los adioses* (1963); Jorge Gaitán Duran (-1962) con *Amantes* (1958) y *Si mañana despierto* (1961); Héctor Rojas Herazo (1921); Fernando Arbeláez (1924) con *Canto Llano*; Eduardo Cote Lamus (1928-1964) con *Los Sueños* (1956); Alvaro Mutis (1923) con *La Balanza* (1948) y *Los elementos del desastre* (1953) construyendo la serie de Maqroll el Gaviero, personaje recurrente en sus poemas, cuyos viajes y extrañas aventuras gestan un universo mágico.

N a d a í s m o

Alrededor del año 1958, en Medellín, aparece el *Manifiesto nadaísta* firmado por *Gonzalo Arango*. A partir del mismo un movimiento iconoclasta, nihilista y de agitación irrumpe en el panorama cultural colombia-

«..el Nadaísmo era el segundo movimiento importante del país», siendo el primero «LA VIOLENCIA, con 400.000 afiliados...»

no. Entre ellos se cuenta a Mario Rivero, Eduardo Escobar, Jaime Jaramillo (X-504), Jotamario, Gonzalo Arango, Elkin Restrepo, Armando Romero, David Bonells. Su provocación más que su poesía consigue escandalizar a la sociedad de los sesenta, con actos como la quema de la biblioteca completa de Arango, o , en Cali, exigir la sustitución del busto de Jorge Isaacs por el mucho más bonito de Brigitte Bardot. En medio de una realidad social estática pero convulsionada por una violencia que no cesa, los nadaístas buscan una “revolución en la forma y en el contenido del orden espiritual imperante” (Cobo Borda, *El Nadaísmo*, 1958-1963, Eco, Bogotá, junio/agosto 1980), considerando que “el Nadaísmo era el segundo movimiento importante del país”, siendo el primero “LA VIO-



LENCIA, con 400.000 afiliados” (I. Giraldo, “Reportaje a Gonzalo Arango”, en *El Espectador*, Bogotá, 20 de enero de 1963). Su programa estético era primordialmente antipoético, una mezcla irreverente de varias tendencias, entre lo lírico y lo prosaico, en que se reunieron el surrealismo, el existencialismo francés, el realismo de Bertolt Brecht, el espontaneísmo de la *beat generation* norteamericana con Kerouac, Allen Ginsberg, Corso y otros, con notas folclóricas, mechadas de lemas de publicidad, referencias al cine o a la televisión. *Poemas urbanos* o las *Baladas sobre cosas que no se deben nombrar* de Mano Rivero (1935)

**«El eterno problema de poesía y realidad subsiste.
El poeta permanece en la lejanía de su biblioteca con una
poética intimista que lo preserva de la complejidad social.
De ahí que estos poetas, por lo general, forman parte del
status quo económico del aparato cultural del estado,
en un proceso acentuado de institucionalización de la
poesía, con casas de la poesía, certámenes,
fundaciones, revistas...»**

muestra una poesía renovada donde aparece Lawrence de Arabia al lado de la cultura del desperdicio. Los poemas vivos que escribe el poeta más importante del grupo, Jaime Jaramillo Escobar (1932), pretenden recuperar su antiguo puesto de voces y señas de identidad de la tribu, un código. Pero, para Gutiérrez Girardot y otros muchos críticos y escritores, los nadaístas añadieron más bien poco a la desprovincialización y al enriquecimiento cultural de *Mito*. Lo cierto es que, en los años sesenta, el *nadaísmo* fue una auto-proclamada de vanguardia, mimetizada con la sub-cultura «hippie», dando la apariencia de constituir el primer rompimiento con la tradición formalista de la poesía colombiana. Sin la intensidad del «Beat» norteamericano y tardíamente en relación con los movimientos de vanguardia en Latinoamérica, propuso una estética fundada en la improvisación y el escándalo. Fue la revista *Mito* la que posibilitó esta segunda vanguardia, ya que su último número fue dedicado al nadaísmo. Sin embargo éstos ignoraron la tradición intelectual colombiana inmediatamente anterior, es decir a *Mito*, y a sus representantes, Rafael Gutiérrez-Girardot, Gabriel García Márquez y Jorge Gaitán Durán entre otros. Un periódico de inclinación tradicionalista, *El Tiempo*, fue el promotor a ultranza de este movimiento. Entre 1965 y 1970 les publicó más de cien artículos bautizándolos como «la cultura subversiva colombiana.» Por



esa razón, en 1965, Francisco Posada se refería al movimiento como “la otra cara del tradicionalismo burgués, una farsa alimentada por las clases dominantes». Vanguardia o parodia gatopardista, la discusión llevó al extremo de concluir que no puede considerarse a los nadaistas más que una retractación cultural similar a la retractación política que significó el Frente Nacional. El Frente Nacional fue un arreglo político, un pacto entre los dos partidos tradicionales colombianos para poner fin al período llamado «la violencia.»

Generación desencantada

Posteriores al nadaísmo, han situado a los poetas a veces llamados *Generación desencantada* o *Generación sin nombre*. Otras veces, poetas de «*La poética del desarraigo*», según Fernando Ayala. Han nacido entre 1935 y 1949, en tanto que publicaron sus primeros poemas en la década del 70. En ellos se ha visto “la desolación frente al presente y la nostalgia de un país que, por supuesto, nunca existió” (H. Alvarado Tenorio, cit. por D. G. Helder en *Diario de Poesía*, Bs.As., Nro.21, 1991-2). Este desencanto los empuja entre las paredes de las bibliotecas, convirtiéndolos en ávidos lectores de literatura extranjera: Trakl, Kleist, Hölderlin, Wallace Stevens, Cavafis, Elytis, Sylvia Plath, Wesphalen, Gerbasi, Olga Orozco, Roberto Juarroz, Alejandra Pizarnik o Enrique Molina. Además algunos de ellos traducen, como es el caso de José Manuel Arango o Harold Alvarado Tenorio. Jaime Manrique Ardila (1948) introduce el tono confesional de un Robert Lowell con su libro *Los adoradores de la luna* (1976), además de traducir a Philip Larkin, Anne Sexton, etc.

El desarraigo, lo erótico, lo social y lo cotidiano son características generacionales de la obra de poetas como *María Mercedes Carranza* (1945); *Giovanni Quessep* (1939); *Mario Rivero*; *Elkin Restrepo* (1942); *Juan Manuel Roca* (1946), *Darío Jaramillo Agudelo* (1947); *Juan Gustavo Cobo Borda* (1948), *José Manuel Arango* (1937); *Harold Alvarado Tenorio* (1945); *Juan Manuel Roca* (1946). Se los ve queriendo hacer poesía *urbana*, sin demasiada o ninguna voluntad rupturista, sino más bien con el deseo de sumarse a las múltiples voces posvanguardistas de un Borges aún en tímido ascenso, un Paz instituido ya como ensayista y poeta, un Pacheco desencantado, un Cardenal revolucionario y un antipoeta como Nicanor Parra. Si bien hay una tendencia a construir un lenguaje más o menos coloquial, que se ha alejado de la casi obligada tendencia de la



antipoesía y de la burla desmitificadora, no se ha roto con la confesión autobiográfica ni el neo-romanticismo de expresión íntima. El eterno problema de poesía y realidad subsiste. El poeta permanece en la lejanía de su biblioteca con una poética intimista que lo preserva de la complejidad social. De ahí que estos poetas, por lo general, forman parte del status quo económico del aparato cultural del estado, en un proceso acentuado de institucionalización de la poesía, con casas de la poesía, certámenes, fundaciones, revistas especializadas y editoriales.

Un caso aparte lo constituye *Raúl Gómez Jattin* (1945-1997). Tras su suicidio, comenzó a encarnar para algunos el mito decimonónico del «poeta maldito», aunque él mismo, se cuenta, declaró: «Soy el único poeta maldito que se acuesta temprano». La cuestión de la locura, las drogas, la homosexualidad o el suicidio giran alrededor de la lectura de su breve obra: *Retratos* (1980-1983), *Amanecer en el valle del Sinú* (1983-1986), *Del amor* (1982-1987), *Hijos del tiempo* (1990), *Esplendor de la mariposa* (1993), donde se mezclaron el apunte confesional, la búsqueda de un lenguaje y cierto misticismo alucinado.

Desde los ochenta pa'lante

J. G. Cobo Borda llama la atención sobre un fenómeno editorial, cuantitativo, ocurrido alrededor de los años ochenta: “en 1970 –dice– se publicaron en Colombia 545 títulos. En 1985 la cifra ascendió a 7.670. En 1986 llegó a 9.196 títulos con un tiraje de 60 millones de ejemplares y exportaciones, en el mismo año, por 41 millones de dólares”. Concluye de una manera sorprendente: “Algo de todo esto debe de haber favorecido a la poesía, pero los nuevos poetas continúan, en tradición milenaria, pagando la edición de su primer libro de versos, a no ser que se ganen un concurso universitario de poesía.” Por otro lado, el poeta y crítico peruano Edgar O'Hara en otro artículo de 1987, decía que Colombia, “frente a países —como el Perú— donde se producen obras pero donde *no* existe una Institución Literaria (definásmola: red editorial / premios / revistas de poesía / secciones en los diarios / apoyo estatal / apoyo privado / becas), el contexto colombiano semeja el paraíso. Y en cierto sentido lo es. Pero se trata de una ventaja de doble filo. En México, por ejemplo, donde publicar poesía o participar en concursos literarios no son cosas que sucedan a la muerte de un obispo, hallamos un fenómeno similar al colombiano. En ambos países existe *una gran clase media poética* en la que cientos de escritores escriben correcta, pulcra, decorosamente, pero sin des-



pegar nunca, sin lanzarse a la aventura ultraverbal de un Paz, un Mutis...”

Dejando de lado, esta particularidad del sistema literario colombiano, nos llama la atención otro aspecto del mismo: Demostrando una vez más el gusto conservador, los tres mejores poemas colombianos, según una encuesta de 1987, eran *Canción de la vida profunda* de Porfirio Barba Jacob; *Nocturno (III)* de José Asunción Silva y *Flores negras* de Julio Flórez. Para el público estaba claro que lo más nuevo no existía. La circulación de la otra poesía habría que rastrearla en pequeñas ediciones sin gran publicidad y de distribución restringida a determinados círculos fuera del gran mercado del libro. Entre las ediciones de este tipo están las de la Fundación Simón y Lola Guberek, los Cuadernos de Poesía Ulrika, las de Puesto de Combate, o las Ediciones Embalaje, del Museo Rayo, en Roldanillo. También están las editoriales universitarias, como las de la Universidad de Antioquia y la Universidad Nacional. O en revistas como *Puesto de Combate*, *Ulrika*, *Neutro* o *Gradiva*. En los números del Boletín Cultural y Bibliográfico (Biblioteca Luis-Angel Arango, Bogotá), Banco de la República, aparecidos desde 1984 se han ido reseñando una buena parte de estas publicaciones, “en un arco que va de Charry y Mutis a los más jóvenes, como William Ospina y Ramón Cote”.

Otro elemento infaltable y obligado en el panorama que señala Cobo Borda es “el papel de la mujer”. Menciona a María Mercedes Carranza (1945), Anabel Torres (1948), Montserrat Ordóñez (1941), Lucy Fabiola Tello (1943), Renata Durán (1948), Amparo Villamizar (1949), Eugenia Sánchez Nieto (1953), Mónica Gontovnik (1953) y Orietta Lozano (1956). Por cierto no tan jóvenes, a no ser que ese criterio cronológico haya cambiado.

A este pantallazo, se añaden los cinco volúmenes de *Poetas en abril*, un proyecto editorial dirigido por Luz Eugenia Sierra, en Medellín, para cubrir el mapa poético colombiano, por regiones y generaciones, y el *Panorama inédito de la nueva poesía en Colombia, 1970-1986*, preparado por Santiago Mutis y publicado en 1986 por Procultura.

Sin embargo, todo lo dicho sigue dejando de lado la nueva poesía de los últimos veinte años en Colombia.

En un reportaje de 1993, Juan Manuel Roca (*Diario de Poesía*, Nro. 26, 1993), afirmaba que éste “es el momento más rico de la poesía colombiana. Son muchas las vertientes que se pueden rastrear, no hay un coro cantando la misma tonada. Hay poetas que hacen una poesía de un gran lirismo, pero que sin embargo no escamotean el hecho político y las realidades más inmediatas del país...” Y tímidamente agregaba que “entre



los poetas más jóvenes hay una fusión de la poesía coloquial con cierto espectro metafórico, la poesía de Ramón Cote, la de Jaime Franco, en fin, los nombres son muchos y las obras están en formación”.

Bibliografías para seguir leyendo:

Fernando Charry Lara. *Poesía y poetas colombianos*. Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, Bogotá, 1985.

A N T O L O G Í A

selección de Winston Morales



Dibujo de Juan Sierra



Escarpo

El pez
cruza las manos
(a la hora del almuerzo)

El Dog
recoge la caja del hambre
(a la hora del almuerzo)

El Sultán
se baña de risa
(a la hora del almuerzo)

En Puerto Azul
un Volkswagen espera
(a la hora del almuerzo)

El señor Montacargas
deja sus huellas al sol
(a la hora del almuerzo)

El poeta
Al infierno o a la gloria
(a la hora del almuerzo).

*John Sosa Duque (Medellín, 1953). Director de la Revista
Punto Seguido. Coordina el evento "Poesía al aire libre".*

Las putas y los poetas

Los poetas llegan
Caídos de la borrachera
Y hablan y hablan y hablan.
Poeta que se respete
Lleva un poema
En el que ha escrito
Sobre nosotras, la libertad,
El alcohol y otras lindezas.

La Pecera



Ellos saben
Que aquí se les celebra
Todo lo que quieran
Siempre y cuando
Traigan plata.
Sin plata no hay poema que valga.

John Galán Casanova (Bogotá, 1970). Premio Nacional de Poesía joven Colcultura, 1993.

Estancia

Quien aprende a amar los altos muros de su casa, los lamentos que allí persisten, los perros ancianos y silenciosos que se niegan a morir, aquellos peldaños que ya nadie sube, los ruidos de la cocina y el espectro de la madre ofrendándonos el café y su bendición, le será fácil aceptar-más no comprender-que esa ya no es su casa, sino los altos muros de su tumba.

Morada

La casa que se resquebraja dentro de mí nadie la habita; nunca una luz ni una ventana abierta; ¿Qué señales de vida la mantienen en pie? Tiene la parquedad que sólo dan los años y hay rosales viejos que nadie sembró y que nadie poda. Tampoco yo quiero ocuparme en limpiar su entrada repleta de hojas secas que felices se pudren. El alma de la casa que me habita no me pertenece, y no acepto sus reproches porque nunca le prometí una familia que no tengo. En su soledad, ella ha tenido que imaginarse sus habitantes espectrales delirando en sus falsos laberintos; y sola tendrá que desmoronarse bajo el universo; morirá como suelen morir los hombres cuando en su vanidad han comprendido la desolación de su miseria. Y no moveré un solo dedo para evitarlo. No fui yo quien levantó sus abominables fortalezas.

Hernán Vargascarreño (Zapotoca, 1960). Licenciado en Idiomas. Director de la revista Poetas al Exilio. Premio Nacional de Poesía Antonio Llanos, 2000. Ha publicado Plural (1993).



Duración insólita de tu mundo

Señor te propongo
Tú permitas un poema;
El instante quieto todo
En tiempo de ellos
Mientras el mío siga
Y nadie me espere a mí
Para (la) nada.
Detenerlo Señor (en breve)
Quizás antes de labores
O bien a las seis
De la tarde
Cuando aún los seres
No estén del todo
Resueltos.
Quietud repentinamente
Mientras con mi vida
Que puedo sola
Apunto el poema luminoso.
Después los tiempos de la vida
Te los regresan
Las manos.

Javier Bosh Fossi (San José de Cúcuta, 1963). Comunicador social de la Universidad Autónoma de Bucaramanga. Conferencista en calidad de musicólogo. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad Francisco de Paula Santander y la Universidad de Santander.

VII

El problema de los hombres
Es que mataron a los dioses
Pero no encuentran los cadáveres.
Y sin los cadáveres
Consumiéndose en la hoguera
No hay fiesta.



Declaración de oficio

A los poetas les llegan facturas de más.
Son facturas extrañas y dolorosas.
Algunas de ellas portan pliegues de dulzura.
Ignoran los poetas lo que les cobran pero saben
Que lo deben.
Mas no tienen con qué pagar, maldicen los costos
Desaforados, nadie conoce la extraña moneda exigida.
Entonces piensan en negociar, en pedir plazos.
Pero, martirizados y atónitos, por más que buscan
No encuentran dónde pagarlas ni a quién.
Los semiólogos y los detectives no pueden ayudarles,
El lenguaje de esos documentos sólo lo comprenden
Los poetas.
Más grave todavía: un poeta jamás logra descifrar
Los cobros de sus colegas.
Entonces en los poetas germina la mala conciencia.
Para alivianar su peso escriben poemas.
Ese es su destino y su esperanza.

Flobert Zapata (Filadelfia, 1958). Director de la revista *Lyrice Species*. Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia, 1993; Premio Nacional de Poesía Antonio Llanos 2001. Ha publicado: *Copia del insecto* (1991), *Después del colegio* (1994) y *Declaraciones* (2000).

Por ciertos lugares

Y vagar por estos lugares deshabitados.
Reconocer en cada árbol la certeza del olvido.

Un lector inasible
Adivina mi rostro:
Pero descubro sólo la noche
Un canto suave y lejano
Una mano de mujer
Y unos labios.

Camino a tuestas
Como en el juego de niños,



La venda que cubre mis ojos
Habita lo turbio de lo blanco.

¿Dónde fueron a esconderse mis hermanas?

El olvido es un juego terrible,
La niñez es su escondite.

César Eduardo Samboní (Popayán, 1972) Miembro de la revista Ophelia. Ha publicado: Mi alma al desnudo (1994) y Los caminos de Clasesou (2000).

Pequeña autobiografía

Te lo advierto
En mi vida no hay héroes
Ni corceles
Ni siquiera un malvado personaje
Vestido de negro.

Todo es monótono
En el trabajo
 Con la familia
Hasta las vacaciones son estándar
Mis amantes se acomodan
A los cánones establecidos
Y la rebeldía contra las instituciones
La practico los viernes por la noche.

Como ves
La única aventura en mi vida
Se lleva a cabo antes de dormir
Cuando descargo mi ira
 mi amor
y todo ese mugre diario
sobre el limpio cuerpo
de una hoja en blanco
 al perpetrar un poema.

Saúl Gómez Mantilla (San José de Cúcuta, 1978). Integrante del grupo O.P.N.I. (Objetos poéticos no identificados). Primer puesto en el Concurso Nacional de Poesía de la Revista Prometeo.



Ulises

Cántame bella Circe
Ahora que Penélope ha muerto;
Cántame las rutas secretas de tu amparo,
La Incerteza de saberme solícito en tus muslos.
Canta en mi oído la canción con que solías hechizarme
Y en la cual
Era ciego el verdor de muchos cielos
La caminata serrana de mi propio laberinto.
Canta hechicera de la muerte,
De los bosques,
Bella níñfula del río
La clave cifrada de tus pechos
Tu pétalo marchito
Sobre el vaso saliente de mi cuerpo bifurcado.
Despierta de ese sueño pesado de los viajes
Penélope ha marchado también hacia la noche
Y estoy solo como un carricero en mitad del árbol
Triste como un gusano en el rondel del fruto.

Winston Morales Chavarro (Neiva, 1969). Poeta, comunicador social y ensayista. Primer Puesto Concurso Nacional de Poesía Universidad de Antioquia, 2001, Segundo puesto Concurso Nacional de Poesía Ciudad de Chiquinquirá, 2000, Primer Puesto Concurso Nacional de Poesía Universidad del Quindío. Ha publicado los libros: Aniquirona (1998), De Regreso a Schuaima (2001), Memorias de Alexander de Brucco (2002).

Exhortación del anciano venerable

Cuando suene el viento en los almendros
te ha de conmover el caer de una hoja
y si eres inteligente,
has de comprender que el silencio de la tarde
tiene en algo la culpa de la caída.
Cuando cae una hoja
es como si cayera un hombre:
nadie se da por enterado.
Tú mil veces has caído



e inclusive,
hay días
hay años
en que en ti mismo persiste la indiferencia.

Jader Rivera Monje (Teruel-Huila, Colombia, 1964). Licenciado en Literatura con posgrado en literatura hispanoamericana. Ha publicado Prosas elementales, 1995; Los Hijos del Bosque, 1998 (Poesía); Diez moscas en un plato con veneno(cuento), y El día sin horas, 2000, dramaturgia. Premio de poesía y cuento.

-Apacible demencia-

En el balance de la travesía
Todavía perdura
La certeza del dolor,
La asistencia del desorden,
La insolvencia del conflicto.
Como también
-debo decirlo-
es incurable el entusiasmo
de una legítima
y apacible demencia.

La danza continúa

Aún asistidos de optimismo
Debemos aceptar cómo los días
Han cumplido rigurosos
Sus compromisos con el drama.
Es vana la queja o el silencio.
Somos los proyectos danzantes
O la apuesta fatigada
De algún designio
Que todos desconocen.
La danza continúa,
Así disminuya
El rigor de la comparsa
Y se silencien poco a poco
Las luces de la fiesta.

La Pecera



*Yezid Morales Ramírez (Garzón-Huila) Poeta y pintor. Director de la Biblioteca Departamental del Huila. Segundo puesto Concurso Nacional de poesía de la Universidad de Nariño. Ha publicado los libros *Pretextos para una sonata* y *Presagio* (Premio Departamental de Poesía del Fondo Mixto)*

Nunca he conocido a los inquilinos de mi vida

Nunca he conocido a los inquilinos de mi vida.
No he sabido cuando salen, cuando entran,
En qué estación desconocida descansan
Sus miserias.
Las mujeres han salido de este cuerpo a los portazos
Quejándose de mi tristeza,
En algunas temporadas se han quejado
De humedad,
De mucho frío,
De algún extraño moho en la alacena.

Se marchan siempre sin pagar los inquilinos de mi vida
Y el patio queda nuevamente solo.
Mi corazón deja de ser una posada
De hambrientos
Que acoge a todos los pájaros que llegan
Del verano
Y aguardan a que regreses por tus cosas
Antes de la muerte.

Federico Díaz-Granados (Bogotá, Colombia, 1974). Poeta y periodista cultural. Ha publicado dos libros de poesía y realizado varias antologías para Editorial Planeta. Jurado en diferentes concursos de poesía en el país.

La rutina de Poseidón

Procura, después de concluida la noche,
Contemplar la luz a través de las botellas vacías,
Meditar en tus trasgresiones y buscar
La forma de sobrepasarlas,



Una a una.

Recoge siempre tus pasos,
Las huellas en otros causan profundas heridas.

Procura, entonces, bañarte en las noches,
Revisar que tus cicatrices sigan cerradas,
Remoldea el tiempo perdido
Y une los dedos en su estado natural.

Límpiate con un cerillo las agallas,
El smog las tapa frecuentemente.

Recuerda alejarte de las mal llamadas noches de insomnio,

Y sumérgete ,
Desde esa playa desconocida,
Hacia el territorio donde no hay que fingir para ser poeta,
El territorio donde también pareces
Sobrarle a la mitología,
El sitio donde eres un Dios provisional.

Tú que conoces el tablero como nadie,
Siéntate al filo del abismo
Y diseña, meticulosamente,
La petición de Polifemo
Buscando el placer
En la desgracia de Ulises.

Isaías Romero Pacheco (Bogotá-Colombia, 1974). Poeta y gestor cultural. En la actualidad reside en Cúcuta, donde adelanta actividades literarias y escribe para el suplemento literario de la ciudad. Aparece en antologías de poesía del Norte de Santander.

Celeste incandescente

Las fotografías se suceden
Una joven blanca es soñada por el libro que lee

La Pecera



Dos pájaros juegan con el paisaje

Sus ojos se encandilan con los últimos rayos de la tarde
Sus cabellos comienzan a cabalgar en el papel
Se confunden con el reflejo de sus recuerdos
La poesía desaparece en sus labios áridos
Mírala
Se dice a sí misma hablando en tercera persona
Todo se esfuma

Sólo perdura la imagen final
La sangre
(un gallo picoteando su propia pierna)

el deseo como una dulce cuchillada
pero nada es real a pesar del dolor.

Catalina González (Medellín, Colombia, 1976). Licenciada en Español y literatura. Asesora de la Editorial Universidad de Antioquia. Poeta. Poemas suyos aparecen en distintas publicaciones del país.

Soy un obrero sobre el techo de mi casa

Soy un obrero sobre el techo de mi casa
Es decir, juego a serlo

Aquí descanso de mi mujer y de mis hijos
Que todos busquen y me den por perdido
aquí esperaré a las brujas y a los muertos
que vienen en nuestra ayuda

aquí estaré inmóvil
nadie descubrirá mis ojos abiertos frente a la nada.

Aún puedo ver un caballo

Aún puedo ver un caballo
Muy cerca de mi casa

Verlo en esta noche



Así desearía la presencia de Dios,
Mientras escribo.

Martín Salas Ávila (Montería, Colombia, 1965). Coordinador del Taller Literario Siembra. Poeta y periodista cultural. Realizador del Festival Internacional de Poesía de Cartagena, Colombia.

I

Derrame el aliento de tu amor
Como el bálsamo y el aceite de los cuerpos.
No son las luces de tu alma
Ni el fuego de tus labios.
Dance como hojas sueltas
Hasta que el día sea ocaso
O una raya negra en el cielo.
Que se abra una puerta no sé dónde
Tal vez en el viento,
Para tirar al vacío
Todas las flores que no tengo.
Cómo desenterrar de tu pecho
Una sombra que no existe
Si tu barca está a la deriva?
Que se abran las mil y una tantas ventanas

Como una gracia de Dios.

Esmir Garcés Quiacha (Algeciras, 1969) Comunicador social y periodista, poeta y columnista cultural. Primer puesto en el Concurso de Poesía José Eustasio Rivera, 1998, 2000 y 2001. Ha publicado en Coautoría *La Lluvia y el ángel* (1999).





Lo Gay

en el
Teatro Cubano
de Los 90

por **Roberto Gacio Suárez**

Roberto Gacio Suárez es investigador, crítico, profesor y actor cubano, ha realizado innumerables estudios y publicaciones sobre teatro bufo cubano, y fundamentalmente, el arte del actor. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos Nacionales, ha dictado conferencias en varios países. Recientemente realizó un asesoramiento dramaturgico durante un año en la cadena de televisión mexicana TELEVISIA. Trabaja en el Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas de Cuba.

El título de mi primer acercamiento al tema no alude, por supuesto, a que ni la textualidad, ni el tratamiento escénico en el primer lustro de la década, hayan estado permeados de dicha problemática, ni tan siquiera que hayan tenido la mayor preponderancia durante ese tiempo. Sí, que ha estado presente junto a otros muchos planteamientos e imbricada con éstos, en una zona de la dramaturgia escrita y además en lo espectacular. Empleo

el término *gay* por su connotación internacional, ya que es conocido y utilizado en los más recientes discursos teórico-críticos de la literatura. Richard Dellamora refiere que John Boswell lo usa para señalar “al hombre que en los tiempos antiguos y el medioevo se satisfacía sexual y emocionalmente con otro”(1) por extensión, se ha empleado en los movimientos contemporáneos al respecto.

Aunque en la década del 50 subieron a nuestros escenarios piezas como *Té y simpatía* o *Panorama desde el puente*, entre otras, el sentido fundamental otorgado a las mismas no rebasaba lo moralizante. Las representaciones contribuían a enfatizar la existencia de personajes “diferentes”, desde el punto de vista de su preferencia sexual y vida amorosa, que como tales debían dejar de serlo en bien de la sociedad, la decencia y las buenas costumbres.

La promoción de estos espectáculos encerraba fines morbosos para atraer a los espectadores, atendiendo al propósito burdamente comercial, mediante el cual se seleccionaba el repertorio en algunas de las llamadas *salitas*.

A partir de 1959 (y durante los siguientes cinco o seis años), la escena nacional estuvo caracterizada por la presencia del teatro épico, los clásicos universales y, sobre todo, la impresionante explosión de la dramaturgia cubana que se remitía



a un pasado inmediato o a las transformaciones ideológicas del hombre en la nueva vida que transcurría. El tema *gay* todavía no aparece tratado explícitamente en los planteamientos de nuestros dramaturgos; seguramente porque la época reclamaba con mayor urgencia otros asuntos relacionados con la identidad y los nuevos valores surgidos.

Entre finales de los '60 y parte de los '70 ocurría lo que se ha dado en llamar «el quinquenio gris» reconocido por la rigidez dogmática en el ámbito cultural -y teatral-, y ningún momento hubiera sido peor

**«Ni los actores
ni los directores tienen
que ser necesariamente
gay para adentrarse
en este conflicto,
ni las obras han
de ser sectariamente
dirigidas...»**

para semejantes preocupaciones. Junto a la creación del Ministerio de Cultura en 1976, cuyas primeras acciones van encaminadas a devolver el reconocimiento y prestigio a figuras y agrupaciones dañadas por acciones oficialistas anteriores, se propicia una apertura de enfoques y criterios más renovadores y desprejuiciados, que posibilitaría un entorno favorable a nuestros dramaturgos y creadores.

Es a partir de 1986, con el proceso de rectificación que atañe a todas

las esferas de la sociedad, y con la irrupción de otros teatristas, dueños de un pensamiento teórico de avanzada -algunos provenientes del Instituto Superior de Arte-, que se logrará calar con mayor desenfado y, en general, con cierta profundidad en temas y formas antaño tabúes.

Se hace necesario insistir, como lo hace un reciente editorial de la publicación española *ADE-TEATRO*, que “en Cuba no existe problema alguno con la homosexualidad... ésa es una historia de hace veinticinco años y que sin embargo, con frecuencia se presenta como de ahora mismo”(2). En realidad, las posiciones homofóbicas respondían a valoraciones éticas, vinculadas a concepciones tradicionalistas profundamente machistas, que no podían tolerar otra manifestación de la sexualidad que no fuera la propia, y aun dentro de ésta limitaban a la mujer, de forma no menos discriminatoria. Tales concepciones se fueron formando a gran distancia del desarrollo de la ciencia, que ha sabido analizar la sexualidad humana bajo la luz de criterios bien fundamentados, hasta llegar a lo medular de la misma y de la naturaleza de los impulsos eróticos y amorosos, los que en la amplísima variedad condicionada por la herencia -teoría controversial- interaccionan con multitud de factores, entre los cuales el medio social es muy determinante en su



manera de manifestarse.

Por otra parte, también la homofobia ha sido utilizada como un arma para menoscabar los valores ajenos, o hasta para encubrir la propia homosexualidad reprimida. Podemos recordar que también los zurdos fueron antaño obligados a actuar como diestros hasta que la pedagogía incorporó conocimientos científicos aportados por la medicina contemporánea. Como es un fenómeno inherente a la naturaleza humana, las posibilidades para la comprensión y la convivencia han dado pasos significativos entre nosotros, pues quizás hasta las mismas relaciones interpersonales han permitido a algunos descubrir que aunque otros sean "diferentes", esto no significa que sean inferiores. Bajo esta óptica se han ido deshaciendo dogmas, prejuicios y afanes condenatorios.

Antes de referirme propiamente a la dramaturgia, debo especificar que la misma, en términos generales, responderá a un teatro de connotaciones reflexivas, a otro de línea metafórica y a un tercero que establece un diálogo cómplice con el espectador, según criterios de la investigadora Magaly Muguercia (3).

Casi al finalizar los '80 se dan a conocer un autor y una obra primigenia: Raúl Alfonso y *El grito*, cuya trama principal se sustenta en el conflicto entre dos jóvenes con posiciones antagónicas en re-

lación con los sucesos del Mariel (4), es decir, una situación límite: uno partirá y el otro se quedará. Pero hay algo que agudiza esta antinomia; por supuesto, aludo a la relación íntima que sostuvieron los personajes, la cual consiste en una quizás breve referencia, pero que le permite cobrar a la situación dramática mayor densidad. Esta rela-

«...la importancia capital del texto y el filme *Fresa y Chocolate*, en cuanto llevó hasta un plano internacional "la discusión hasta entonces reprimida del sujeto homosexual y sus derechos ...»

ción homoerótica colorea las actitudes y reacciones de los personajes, aunque principalmente les ocupe otro antagonismo más reciente en su historia interpersonal. Este autor indaga actualmente en las situaciones también límites de la homosexualidad y su vinculación con el SIDA.

La trascendencia de un texto, primero narrativo, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, de Senel Paz, Premio Juan Rulfo 1990, y luego teatralizado a través de tres espectáculos: *La catedral del helado*, en



referencia a la heladería Coppelia, punto de encuentro de los personajes; la puesta homónima del cuento, *Para comerte mejor*, estremeció al público e interesó a la crítica.

Coincidió con Emilio Bejel cuando afirma la importancia capital del texto y el filme *Fresa y Chocolate*, en cuanto llevó hasta un plano internacional «la discusión hasta entonces reprimida del sujeto homosexual y sus derechos (o falta de los mismos) en la sociedad cubana» (5). En este sentido, su producción y difusión confirman un cambio en el pensamiento de muchas personas en nuestra sociedad.

Han llamado mi atención algunos comentarios que escuché, en cuanto a que hubiera sido más eficaz que Diego, en la propuesta actoral, tanto en *La catedral...* como en la película -casos en que los actores colmaron de «afectaciones» al personaje- debió mostrarse más discreto, controlado, sutil en su amaneramiento, porque esto último le hubiese dado mayor peso a sus planteamientos y contradicciones de otro orden. ¿Encierra o no este criterio un enfoque limitado y de prejuicio sobre la cuestión? Como Bejel, diremos que aquí se produce un razonamiento acerca del binarismo deber/sexo: ideas subyacentes a la clasificación de homosexuales que plantea Diego a David.

Si algo hizo iluminar la tarea actoral de Jorge Perugorría en *Fresa y chocolate*, fue la conjugación

artística de una serie de rasgos externos de un determinado tipo de homosexual, pero a la vez, esto no excluyó que lograra expresar, como no lo habían conseguido otros intérpretes, diferentes instantes cruciales del desgarramiento de Diego con relación a su nacionalidad y a su particular situación de preterimiento. ¿Es que puede Diego demererecer en sus convicciones y en sus sentimientos, así como en su drama interior o en las complejas contradicciones de raza, sexo y género, en las que se halla ubicado, si se plasma artísticamente en sus características más afeminadas? ¿Por qué? Claro que la correspondencia de la imagen artística debe ser complementada con la plena interiorización de sus problemas como ser humano y como ciudadano. Me remito a Bejel quien afirma: «... podemos darnos cuenta de que una persona por ser muy activa sexualmente no tiene que ser necesariamente pobre en materia moral o en deber patriótico. Hay también individuos sexualmente poco activos que carecen de interés moral o de sentimiento nacionalista» (6),

La repercusión de la faena de Perugorría como Diego reafirma que tomó una vía favorable, porque sin traicionar los planteamientos fundamentales de la posible tolerancia entre heterosexuales y homosexuales -binarismo establecido a finales del siglo XIX entre el uno y



el otro o viceversa, logró además encarnar rasgos de un determinado tipo, aunque esto no niega que en otras historias pueda aplicar la infinita variedad de conductas y manifestarse múltiples comportamientos a pesar de portar semejante identidad. Es por esta razón que no comparto la opinión de pedirle a la partitura original -como lo hace el estudioso citado- relaciones homoeróticas entre Diego y David, al modo de *El beso de la mujer araña*. Aunque lo plantea en bien de fronteras que -según él- pueden desdibujarse, esas razones, circunstancias y hasta motivaciones secretas no aparecen por ninguna parte en el discurso literario. Ese sería otro texto aún por escribir, como también el de un David homosexual y su contradicción por contraponer lo que se consideraba en esa época su deber social y político.

Otra manera de abordar la escena a través de una dramaturgia espectacular corresponde al director Carlos Díaz, egresado del Instituto Superior de Arte, cuyas puestas refuncionalizan -y ametrallan- el discurso textual, y superponen o colocan intertextos que permiten afirmar o negar otras tantas ideas que el texto sugiere. Díaz ha brindado una mirada otra a textos provenientes de los llamados dramas íntimos o sentimentales, de la farsa, del teatro de la crueldad y hasta de un discurso poético, casi inasible, bien oscuro. Hablo de *El Pí-*

blico, de García Lorca.

Primeramente estrenó *Zoo de cristal*, de Williams; en ésta como en sus otras producciones, aunque con variaciones en diversos procedimientos y matices, existe una visión posmoderna, una mirada irónica a un pasado, la desacralización de montajes, concepciones, maneras de enfrentar el trabajo de los actores. Principios destructivos que incluyen estructuras fragmentadas, rompimientos de espacio-tiempo, inclusión de intersticios no verbales alternativos de la acción principal, simultaneidad de planos en la composición escénica. Su concepción deslumbrante y crítica, a veces burlona o satírica, de los códigos musicales, del tratamiento teatral de las citas literarias, de los aspectos coreográficos, plásticos y lumínicos asumidos con un carácter paródico y contrapuntístico, conforma un criterio *sui generis* más contemporáneo de lo teatral, pero sobre todo la propia selección del repertorio confirma un sentido consecuente con una poética y estética que incluye lo *gay*.

Si focalizamos las posibles proyecciones homoeróticas presentes en *Zoo...*, este director resalta aún más la mutua atracción entre Tom y Jim, el primero visto y tratado escénicamente como un ser "raro", solitario, diferente. El sentimiento amoroso por Jim, a quien propone como posible novio de su hermana, está tratado, en medio de lo



enigmático, con sobresaliente osadía, con diversas lecturas que convergen en el conflicto peculiar de los dos amigos, un campo de definiciones-indefiniciones que Carlos Díaz extrae con vigor de las sutilezas del original. Indudablemente, la pareja de Jim y Laura es vista por el director en sus opuestos: ella siempre concebida como excesivamente femenina, ahora es el elemento activo, provocador, y Jim, el objeto en esta representación, no se ve como el muchacho agresivo, prototipo masculino que tradicionalmente hemos conocido.

Como señala el profesor norteamericano Randy Martín, hay una explicitación no con el sentido de arenga en cuanto a los aspectos de género y homosexualidad, sino que se crea un espacio íntimo, particular, para establecer la lucha entre lo constreñido de una vida y su capacidad para soltar amarras, vuelo (7). ¿Es que el teatro de Díaz se opone a las clasificaciones tan caras al positivismo y que aún perviven en muchas partes? ¿A los compartimentos estancos? ¿O al binarismo homosexual / heterosexual? Parece como si fijara una unidad dialéctica entre los opuestos que permitiera una tercera posibilidad.

En *Zoo...* donde se produce lo que Martín nombrara una desublimación marcuseana a través de la pareja de Laura y Jim, y sobre todo en las puestas posteriores,

Carlos Díaz propone, en mayor o menor medida, una imagen del andrógino. En las cadenas de acciones así como en la composición exterior y conductual de los personajes, se unen lo uno y lo otro de los dos géneros, con la asunción de cualquiera de los dos, según convenga, a lo que se narra, especialmente en el plano visual. Adquiere, pues, relieve la dualidad y sus posibilidades manifestadas, quizás de ahí sus hombres travestidos que nunca dejan de serlo o las reacciones emocionales evidenciadas en una negación constante del género que se afirma.

Así se manifiesta el joven de *Té y simpatía* de Richardson: las dos posibilidades están en él, pero debe optar por una; la sociedad lo conmina a definirse. ¿Tendrá que hacerlo necesariamente? ¿O ambas tendencias permanecerán dentro de él, a pesar de su relación final con la protagonista? La amiga de ésta, asumida por un actor, es una imagen que connota un determinado estereotipo sofisticado de feminidad, el cual traduce un lesbianismo implícito. Sus salidas a escena, notorias por el diseño kinésico y espacial, son recurrentes y constituyen uno de los signos más intensos de la dualidad de géneros y la posibilidad de una fusión o alternancia. ¿Son estos estereotipos figuras necesarias al director para criticar e ironizar sobre los clichés de comportamiento y, sobre todo,



de razonamiento, acerca de juzgar a las personas sólo por lo que se ve, lo que resulta más obvio? Muchas veces, la máscara aceptada oculta la esencia de una identidad, doble vida, doble moral. ¿No es sólo esto lo que pide la sociedad?

En esta última situación se inscribe el esposo de la protagonista. Austero, severo, condenador del joven supuestamente indefinido; ese profesor que estigmatiza al muchacho, oculta una homosexualidad con ribetes morbosos, realizable sólo en sus fantasías estimuladas por las excursiones con estudiantes que organiza, las cuales encierran únicamente un pretexto para convivir junto a ellos y desearlos desde cerca.

Un tranvía llamado deseo de Williams, constituyó en lo formal un resumen de la poética y el estilo asumidos en la trilogía de teatro norteamericano. Aquí, Carlos Díaz escenifica el momento cuando Blanche descubre, a su joven esposo con otro hombre, lo que conduce a aquél al suicidio. Quizás ese afán recurrente de Blanche hacia los adolescentes guarda relación con un sentimiento de culpabilidad que la hace buscar, la impele a recuperar al que perdió. Junto a lo anterior se privilegia la exagerada proyección femenina de la protagonista, que bordea la ridiculez, un carácter de pastiche, una mujer de cartón, de revistas; prácticamente una entelexia se revela ante noso-

tros. ¿En definitiva, Blanche, tipo de personaje recurrente en Williams, no sería además una proyección del homoerotismo del autor, según podía leerse en el espectáculo? La desacralización de la imagen edulcorada y estática de esta dramaturgia se manifiesta a través de los efectos contrarios. ¿Se tocan los extremos?

Los problemas de género, sexo y de un grupo de jóvenes se expresan en la trilogía mediante su contradicción con los principios de una educación restringida, de visión estrecha, represora, los cuales producen en esas criaturas desgarramientos y fisuras terribles, aunque como contraposición los rodee un aire carnavalesco y de hermosas expresiones metafóricas, de un mundo, lugar o tiempo sublime ya perdido, y que incluye la utópica posibilidad de recuperarlo en medio de un contexto diferente. La fuerte presencia del barroquismo abarca también el espectro representacional del grupo El Público y de Carlos Díaz.

Con *Las criadas*, de Genet, sube a las tablas un espectáculo inteligente que enfoca las relaciones de estas dos mujeres interpretadas por hombres; odio y amor que encierran un afán de poder, de preeminencia social y personal. Las sirvientas adquieren rasgos inusuales mediante una lucha que, corporalmente, manifiesta un desenfreno, un antagonismo de género, donde masculinidad y femini-



dad adquieren funciones alternativas.

El espectáculo de una fiesta satírica, transgresora, paródica, asciende a la escena con *La niña querida* de Virgilio Piñera: la educación sentimental impuesta, opresiva, donde los roles familiares de padres y abuelos adquieren su signo contrario a lo canonizado (mujeres duras, hombres débiles), e imponen una conducta a Flor de Té, contraria a sus intereses, a su mentalidad. Su reacción será la de convertirse de víctima en victimario; le imponen todas las disciplinas y actitudes de una débil y refinada joven, y ésta reacciona plena de tosquedad y de elementos masculinos. Lo esperado de la supuesta sensible muchacha se convierte en su negación; negación piñeriana que Díaz reafirma e ironiza.

El Público de Lorca, propicia la reflexión y la metáfora -sustentada en un minucioso buceo de sus claves, citas y pensamientos más ocultos, develado por Abilio Estévez en su trabajo analítico preliminar- mediante la importancia brindada al conflicto homosexual del protagonista, enfrentado a una esposa que rechaza pero que a la vez significa para él la aceptación social. Su relación homoerótica lo agobia, lo conmociona e interfiere en su proyecto artístico hacia un arte verdadero. La visualización y corporización de las máscaras y los estereotipos de las conductas *gay*

subyacentes en el protagonista, adquieren valor preferencial. Su lucha contra las mismas, y el cómo éstas no pueden abandonarlo y se le imponen o batallan en su interior, ocupa gran parte de la representación. En el espectáculo se presenta un mosaico de actitudes desde la vergonzante de su condición hasta la exhibicionista, desde la abyecta hasta la sublime o lírica. Teatro abundoso, la simultaneidad de planos escénicos cobijan desde los sentimientos de culpabilidad hasta el sentido de la reafirmación de algunos personajes. *El Público* también ofrece imágenes desenfadadas, quizás agresivas, pero rodeadas de poesía y belleza. Díaz puede caracterizarse como un director cómplice que desata las fantasías más ocultas.

Esta producción del grupo El Público, que abarca cinco años, guarda una constante hacia la presencia de la problemática que me ocupa, la de abordarla, inmersa e imbricada a otras muchas obsesiones y planteamientos recurrentes por lo demás en otros dramaturgos y directores: el valor del poder y el afán a toda costa por el mismo, la contradicción generacional, la educación sentimental y práctica, la importancia y trascendencia de la obra y del artista en la sociedad, entre varias ideas, más o menos reiteradas. Es decir, que la temática a la cual me he referido nunca aparece desasida de un contexto ni de



la historia, aunque ésta sea vista crítica o irónicamente. Ello no ha ocurrido felizmente, como en otras capitales, en especial hispanoamericanas, donde el tema es visto aislado, donde se convierte en un drama íntimo, sentimental, de corte melodramático. Desconfío mucho de lo que se aísla, de lo que se automargina y, aunque cada creador busca su destinatario, creo que nuestros directores aspiran a un receptor de diapasón amplio. Celebro la manera en que se ha tratado este tema en nuestro teatro. Ni los actores ni los directores tienen que ser necesariamente *gay* para adentrarse en este conflicto, ni las obras han de ser sectariamente dirigidas.

Los espectáculos morbosos, a la manera de los manidos triángulos heterosexuales, rodeados de cierto escándalo, del halo de lo prohibido, no han estado entre nosotros. Insisto: existe una vinculación suficientemente sólida con aspectos sociales, políticos, filosóficos y humanos que alejan a nuestra dramaturgia de lo meramente epidérmico.

Volviendo sobre el título de la exposición, diría que hay en nuestra escena un teatro multifacético, amplio, variado, diverso, de aspiraciones coherentes y hondo sentido, que ahora aborda también al sujeto homosexual rodeado e inmerso en las eternas interrogantes del ser humano, y sin perder de vista la historia,

aunque con posiciones diversas con respecto a ella. Considero que en nuestro país ha ocurrido, en este sentido, un proceso de continuidad con rupturas que abarca en la narrativa ejemplos ya lejanos, y en la más reciente cuentística, modelos singulares; además, se inician análisis teóricos y críticos de este asunto, lo cual muestra avances indudables dentro del debate cultural del mismo. Este quehacer que ha ido ganando espacio, nos hace vislumbrar otros márgenes más amplios, fronteras, deslindes y aportes de nuestra dramaturgia. De todos modos, ya se han instalado imágenes perdurables en este sentido, que muestran a este sujeto también participante del proyecto nacional. El mantenimiento de tal espacio permitirá develar nuevas zonas de esta contradicción particular, hasta hace poco no frecuentada.

Notas:

- 1.»Gay Male Criticism». En: *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, 1994, pp. 324-332.
- 2.»Emergencia reaccionaria». En: *ADE-TEATRO*, Madrid, abril de 1995, p.5.
3. Magaly Muguercia: *Diversas publicaciones entre 1987 y 1995*.
4. Fenómeno migratorio a EE.UU., ocurrido en 1980 por el puerto del Mariel en provincia de La Habana.
5. Emilio Bejel: «Fresa y Chocolate o la salida de la guarida. Hacia una teoría del sujeto homosexual en Cuba». En: *Casa de las Américas*, La Habana, no. 196, 1995, pp. 10-22.
6. Emilio Bejel: *Ob. cit.* p.12.
7. Randy Martin: *Socialist Ensembles: Theater and State in Cuba and Nicaragua*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.



Poesía Inédita





Luis Bacigalupo

Figura Ecuestre

Roces eléctricos
cuando la lágrima gotea en el sudario...
Yo sudo como un caballo cuyo escorzo se impone sobre el cerro.
Sol: apenas rosado, ligeramente eléctrico.
Porque sobre la piel se avanza contra la carne.
Y allí, donde todo es agua,
las llagas se abren al mar y al cielo.
Al cielo que es surco postrero de amor.
Porque en el fondo -cuando fondeo- soy
un sentimental.

¿Qué oscuro lirismo viene a aposentarse en mis praderas?
¿Qué estúpida emoción del alma vana vindico?
Vastidades marinas del amor.
Sepulcro de un humor rigor mortis claro,
vacilante.
Porque la brisa crea una demanda que hoy
nadie podría satisfacer.
El humo pierde su soporte: el de la brasa.
El eco: el de la voz.
Mas entonces -solemne trino- ¡dad más al banal exceso
que al suceso vital de la austeridad!
Dad más a la ingrátida fascinación ante el hueco
que a los dulces aconteceres del alma,
alma tan grave y sucinta.



La escritura del ángel no soporta el quicio,
la del demonio tampoco. De parabienes está el mal
en su santuario: donde escribir
es torcer la locura algo...
algo más allá de muerte alguna.

¿Y la emoción?
Un tierno roce en la vastedad
insistente de la letra, eléctrico y veloz.
Porque la emoción es lenta y no nos vale
y nos devalúa y nos envilece.
Pero mi alma ¿vale acaso la pena?

Al amparo de una muerte próxima,
su cuerpo se despeña del cerro. Rosado,
el sol dilata su torpe letanía.

Yo espero que bajen las sombras para escribir.

(inédito, de Mixtión)



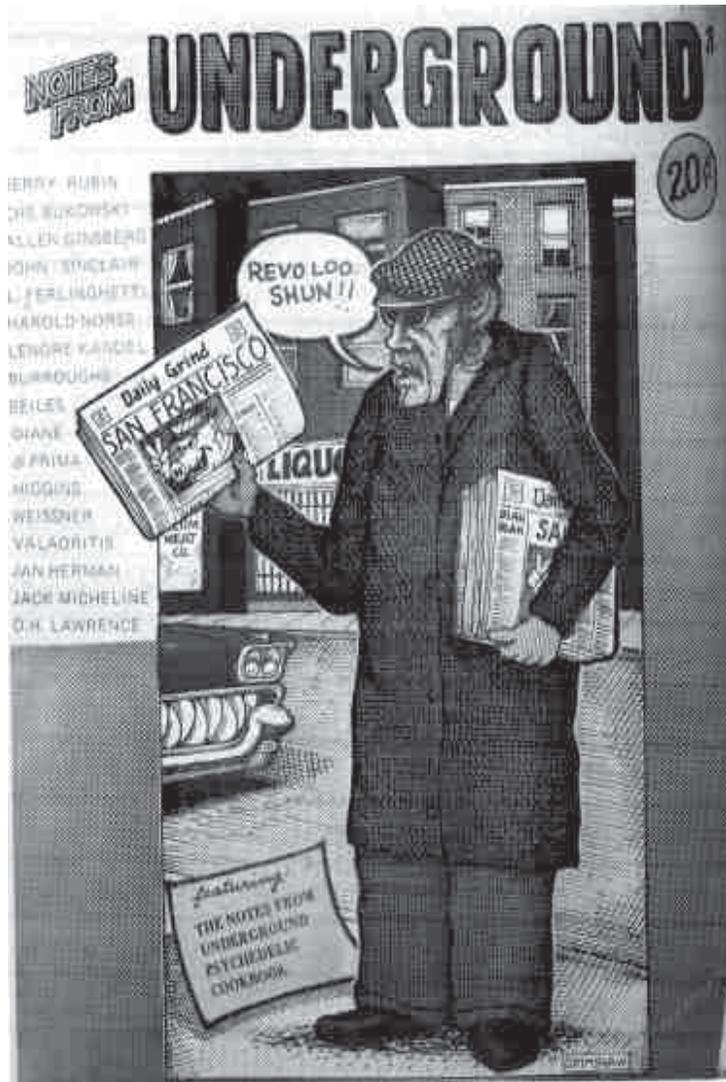
Luis Bacigalupo nació en Buenos Aires en 1958. Poeta y narrador. Su último libro de poemas publicado es Elíptica del espíritu (Ed. Oceanía, 1995). En narrativa publicó la novela Los excomulgados (Ed. Simurg, 2000) y fue finalista del Premio Clarín de Novela 2001.

La Pecera



Estantería

(Reseñas bibliográficas)



Año II-Nro. 3-Mar del Plata-Invierno 2002



Poemas japoneses a la muerte

por Marta B. Ferrari

Poemas japoneses a la muerte. *Escritos por monjes zen y poetas del haiku en el umbral de la muerte*. Antologados, prologados y comentados por Yoel Hoffmann. Barcelona: DVD, 2001. 311 p.

Se trata de la segunda edición que la editorial barcelonesa DVD publica en castellano en traducción de Eduardo Moga de los *Japanese Death Poems* que el investigador Yoel Hoffmann, autor de diversos libros sobre Budismo y filosofía comparada, antologara, prologara y comentara en 1986. Se trata, entonces, de la traducción de una traducción, puesto que los poemas que leemos en DVD ediciones son versiones que no proceden directamente de su lengua original, el japonés, sino de la traducción hecha por su antólogo al inglés.

El libro consta de tres partes. En la primera, Hoffmann traza una rápida historia de la poesía japonesa con su ancestral celebración de la naturaleza y el deseo, en estallidos de expresión espontánea; recorrido que arranca desde aquella poesía primera cortesana, afecta al artificio y los ingeniosos juegos de palabras, hasta la incidencia de la poesía china y la evolución del *tanka* al *haiku*, las dos formas poéticas más utilizadas para los poemas a la muerte y, en el caso de los monjes budistas y los samuráis, el «poema chino». A continuación el antólogo introduce al lector en la particular concepción de la muerte en la cultura japonesa, sus mitos y costumbres, antes de abordar el tema concreto de los poemas a la muerte, de sus distintos autores: samuráis, amantes suicidas, monjes zen, *kamikazes* y escritores de *haikus* de diversas clases sociales.

La segunda parte la constituye la antología de poemas a la muerte de monjes zen, originalmente escritos en chino, acompañados de breves biografías de sus autores y de las circunstancias de su muerte. Algunos de ellos, sin embargo, expresan su reticencia a tal mandato. El hecho de formular especulaciones teóricas era fundamentalmente contrario a la indiferencia y la simplicidad mentales propugnadas por el zen. En palabras de Daisetz T. Suzuki, el zen se sitúa “más allá del mundo de los opuestos, construido por el discernimiento intelectual (...), un mundo espiritual de indiscernimiento que implica un punto de vista absoluto”. Desasirse del yo y de todas las demás distinciones resultantes de una

La Pecera



mente dualista incluida la de la vida y la muerte, que no son sino dos aspectos, relativos e ilusorios de lo mismo, era indispensable para que la mente quedara disponible y diáfana, capaz de abarcar la inmensidad en el fulgor de un instante. Reflexionar y componer un poema en los momentos previos al desasimiento definitivo, tratar de expresar lo absolutamente inefable, no hacía sino dificultar el tránsito, además de resultar inútil: «*La vida es una rueda que no deja de girar / y cada día es el día. / Quien recita poemas a su muerte / añade escarcha a la nieve*» (Mumon Gensan, siglo XIV). Pero la tradición parece haber vencido, en muchos casos, esas resistencias.: «*La música del no ser / llena el vacío: / Sol de primavera, / blancura de nieve, nubes que brillan, viento transparente*» (Daido Ichi'i, siglo XIV), o «*Me llevo el espejo de mi vida/ a la cara: sesenta años./ Rompo de un golpe el reflejo./ El mundo, como siempre./ Todo está en su lugar*» (Taigen Sofu, siglo XVI).

En la tercera parte, se antologan por primera vez más de trescientos poemas a la muerte compuestos por poetas de *haiku*. En ellos lo no dicho comunica más que las palabras pero, paradójicamente, no puede hacerlo sin ellas. Como en la experiencia zen, en estos “momentos del haiku” se difuminan los límites entre sujeto y objeto, entre el yo y lo otro, entre lo esencial y lo accidental, entre lo bello y lo feo. El recorrido, que abarca desde el siglo XVII hasta las primeras décadas del XX incluye a autores muy diversos, algunos muy célebres -«*De viaje, enfermo: / mi sueño vaga / por los eriales*» (Basho, siglo XVII)-, otros desconocidos aquí, muchos con una nota biográfica. En algún caso se recurre a la intertextualidad que despliega la cadena de lectura maestro/discípulo como en el siguiente: “*La enfermedad se prolonga/hasta que, sobre el erial de Basho,/aparece la luna*” (Gimei, siglo XVIII). Otros recuerdan vagamente a Píndaro, o a ciertos autores del barroco español y, entre los modernos, a los poemas finales de Alfonsina Storni, Antonio Machado o Francois Villon : «*Raizan ha muerto / para pagar el error / de haber nacido: / no culpa a nadie de ello, / ni guarda ningún rencor*».

Como señala Anne-Hélène Suárez la costumbre de componer poemas, cantarlos o recitarlos en el umbral de la muerte es, por lo menos en China, dos veces milenaria (se encuentran piezas del siglo III antes de Cristo). Con esto queremos señalar que no se trata de un fenómeno específicamente japonés. Inicialmente propia de la nobleza, la costumbre se convirtió, a partir del siglo IV, en una auténtica institución entre los budistas. En China, la regla obligaba a los superiores de los monasterios zen a dejar un testamento en prosa, con las últimas disposiciones, y otro, más filosófico y personal, en verso, que se pegaba al ataúd antes de la



incineración. Hay numerosos casos de versos apócrifos, atribuidos póstumamente a los monjes que no dejaron ninguno, o de monjes previosores que escribieron los suyos muchos años antes de que les llegara la hora. Versos de despedida, de lamento, de reflexión, de desprecio, de burla, de perplejidad, de indiferencia o, con menos frecuencia, de temor ante el último viaje, los poemas a la muerte constituyen un género fascinante, si bien bastante desconocido y todavía poco investigado. Por su rigor pero también por la fluidez de su escritura, el libro de Hoffmann parece estar destinado a constituir una de las principales referencias en la materia.

Te pronuncio, pero no te escribo

por Tununa Mercado

Graciela Aráoz: *Diabla*. Bs.As: Ultimo Reino, 2001.

Quien escribe un poema ejecuta un acto de desposesión. Ha podido percibir una materia latente que sólo podrá descubrir mediante una voluntad obstinada de darle forma. Sabe que esa materia le pertenece, que en algún fondo sedimenta sus poderes y que con la misma fuerza con que ha mostrado sus señales va a sustraerse a cualquier intención de revelarla. El tributo más alto de ese acto insensato y atrevido de escribir el poema es que en el momento de tránsito, cuando todo parece nublarse y la materia que creíamos nuestra se vuelve irreconocible, hay que mantener a cualquier costo la decisión de seguir. Si un soplo aún persiste es porque se ha aceptado entregar ese tributo con creces, sin condiciones, aun a riesgo de perderlo todo.

Desde su primera línea el libro de Graciela Aráoz es la historia de ese despojo, un menos cero de la escritura que evoluciona a partir del reconocimiento de lo que se escapa. Niebla, lluvia, arena, lluvia bajo el agua, deshielo, escrito bajo el agua, ceguera, efigie de agua, nada, los pasos de la disolución que permitirá el acto y el libro, comprometen la lengua misma: (...) *Los nombres se parten, los sustantivos/y los verbos se despiden.* //(...) *No puedo escribir lo escrito/Mi lengua se tatuó de números/ Y la palabra es lluvia en la lluvia.* (...) /

En el acto poético la palabra es esquivo de la letra. Son dos órdenes cuya reunión se busca con imágenes que comprometen el cuerpo; si lo que se

La Pecera



atesora en un interior abismal no fluye, la “dinastía” quedará encerrada, no se dará a la luz, en el sentido de nacimiento. La apetencia de acoplamiento de los dos términos del signo, la palabra y la letra, es una pulsión generativa, de gestar escritura, que se despliega en una propuesta de amor seductora y provocativa. *El vientre respira sílabas y los pechos / guardan sólo una consonante. /¿imposible-posible?*

Como una enamorada que deshoja la flor para saber si la suerte del amor la favorece, ¿me quiere? ¿no me quiere?, la letra espera a la palabra: *La garganta, las manos, los pies,/todo mi cuerpo/es una letra extendida, esperando.//Palabra, vienes enredada entre pétalos de arena./Vienes y te vas como una reina africana/Dejándome sólo tu sombra. Y, más adelante: Y yo sólo respiro. Sólo te busco. Ciega./Te pronuncio/ Pero no te escribo.*

“Te pronuncio, pero no te escribo”, “cuando pronuncio me desdigo”, en esta dramática de la escritura hay cruces, desencuentros. El juego que inauguraba la disyuntiva entre lo posible y lo imposible se reproduce en otros pares de contrarios; el lenguaje es un espacio para “esta mísera habitante del lenguaje”, en él que hay noches y días, lluvia y sol, cuerpos llamados a engendrar y a recibir. Y un sistema pautado por ese tipo de imágenes que quiebran la razón con un efecto de desconcierto, y que consiste en contraponer, trasponer, rozar el oxímoron y otras figuras del idioma, o desbaratarlas cuando se creía haberlas apresado: Los cito al azar: El tacto es arena inaudible. Deshielo en los ojos del tigre. Lluvia bajo el agua. Ninguno oye los ojos de la garza. La voz que se mecía en el eco de su sombra. El asfalto despide un olor a río quemado. Brasa en la nieve.

Seguramente se podría encontrar una filiación a esta poesía que llamaría “de reverso”, que capta a contraluz, por debajo, desde la negación, como si sólo la desnudez pudiera prodigarle el milagro de la escritura. Ese yo poético que *se desnubla y se pierde* que se quiere no escrito, inédito, sin ropa, extraño a sí mismo, está sin embargo cubierto de escritura, investido por la lengua, incluso en su materialidad más concreta: la letra, su sustento, la sintaxis y los modos de la lengua, su andamiaje para erigirse: el sustantivo, el verbo (pronunciar, dialogar, buscar, escuchar, describir, enhebrar, develar), y finalmente la letra, el nombre, las palabras, el diccionario y el libro. Inanidad sonora, nada que honra, papel vacío, el don del poema mallarmeano se cuele como un aire en los poemas de Diabla, y se afirma al negar. El suyo es un modo de enunciación que no tiene una raíz psicológica, ni una voluntad de enaltecer sentimientos o de celebrarlos en su demasía. Si la desnudez se viste es con una ropa que no



se pone sobre el cuerpo, sino más adentro: *Alguna vez tuve vestidos debajo de mis huesos*. El cuerpo se cubre con lo que se escribe, el poema es el vestido. Esa “mitología” de referencias nos lleva a Mallarmé para exaltar un discurso poético que se articula en esa tensión entre el ser y la nada; podría llevarnos a Macedonio Fernández, y podríamos también llegar a las reminiscencias hegelianas que recorren la poesía moderna. Lo que se narra – suponiendo que se narrara - es ese andar enajenado de la escritura misma, y quien narra es otra que se adueña de una, extrañas mujeres intercambiables que poseen el don del poema, las posesas. De pronto se cruza Rimbaud, y se cruza también Blake, entre la temporada en el infierno y las bodas entre el cielo y el infierno. La nada, el demonio, la diabla. Hay en ese juego de poderes una parábola de la seducción: en el lugar de la nada, en la “pútrida belleza”, se oculta el secreto cuya forma buscada, soñada, aniquilada, va a aparecer en el cuerpo escrito. Dejarse leer allí, es la máxima provocación.

Miniaturas Literarias

por Roberto Cignoni

Ricardo Rojas Ayrala: *Miniaturas Quilmes*, Ed. La Bohemia,
192 pág, Buenos Aires, 2001.

Sobre la doble ilusión de que la gestas heroicas y las luchas del progreso enseñan la Historia, y de que la soberana Historia, vertida en la objetividad del discurso, arracima la trascendencia humana, se asestan en lumbré estas «Miniaturas Quilmes», un compendio de breves apólogos e imágenes a los que habitan, sin las articulaciones del tiempo o la lógica causal, personajes, dioses, espíritus y alimañas, entregados a un tejido irresoluble de desatinos y aventuras.

Los «quilmes», sometidos y extintos por el trauma colonizador, resucitan en fognazos míticos y voces legendarias, y parecen velar los lienzos de una venganza sin sangre, venganza serenamente simbólica a la que no es posible detener o conjurar.

Lo que aquí queda eclipsado, sin alzar algún índice de referencia, es la confianza en un Progreso donde quiso asestarse el recto derecho de una civilización «superior» y más evolucionada, progreso como preeminencia o valor en nombre del cual debieron ser colonizados por los europeos los llamados «pueblos primitivos». Claramente, nuestra cultura ha considerado la historia humana como un progresivo proceso de emancipación, como la realización, cada vez más perfecta, del hombre ideal.

La Pecera



Bajo este sentido superador de la historia ha de tener, sin duda, más valor lo «avanzado» en el camino hacia la conclusión, lo que se halle más cerca del término del proceso. La condición para una Historia como realización progresiva de la humanidad auténtica estriba (más allá de la creencia medular en un tiempo cronológico como encadenamiento causal de los «ahora») en que pueda ser vista en tanto proceso unitario: sólo si existe *la* Historia se puede hablar de progreso. Tal visión implica la existencia de un centro a partir del cual se reúnan y ordenen los acontecimientos: así la historia, para nosotros, se ordena a partir del año 0 del nacimiento de Cristo y, más concretamente, como el concatenarse de las vicisitudes protagonizadas por los pueblos de la zona central: el Occidente, que representa el lugar de la civilización, fuera del cual quedan los «primitivos», los pueblos «en vías de desarrollo».

Lo que las «Miniaturas Quilmes» desvanecen, magistralmente y sin signo grosero que lo señalicen, es la supuesta presencia de éste núcleo en el tiempo y en el espacio: ningún hecho supremo que pueda vertirse como punto de partida, ninguna progresión interna que convalide un avance, ninguna raza ensoñada y protagonista, ningún personaje privilegiado, a la manera de un héroe o un prócer, que una acumulación de contingencias

llámase a definir, ningún arribo entregado a leerse en cualquier caso, como un desenlace a través de causas suficientes. Allí donde se ha desvanecido la asistencia de una hilación, la historia no aparece, ni los efectos persiguen a las causas. ¿Cómo apreciar ya un desarrollo, donde arrecian acontecimientos que ningún cordón enhebra como a las cuentas de un collar? y ¿de qué manera situar un motivo, cuando la acción se debe a sí misma?

Contra toda preocupación unitaria, los sucesos se niegan a armarse dentro de un cosmos bien lubricado y apto para sostener una acción consecuente. Desafectados de los deberes de una vida sucesiva, se ofrecen serenamente a desalentar cualquier presupuesto de secuencia y superación. Tal vez, todo lleve a revelar que los hechos y las cosas sólo emergen para mostrar sus límites inaccesibles, el despojado juego en que se alientan las circunstancias del vacío. Una finalidad concreta, o un signo positivo, no harían más que impregnar ignorancia sobre el sencillo acaecer.

Nada reprime entonces la celebración de inútiles e insignificantes fragmentos de existencia, rescatados sólo (y nada menos) porque se presentan, una multiplicidad de apariciones efímeras, limitadas y contingentes, exentas de la instrumentación de alguna escala jerárquica o eje sustantivo: en este donar, sutilmente exceptuadas de la



queja o de la flamante denuncia, las «Miniaturas Quilmes» inactivan el principio caprichoso de una Historia y de un Progreso, emprendiendo decididamente la apuesta por el inmanente ser-ahí de la situación existencial, o, de otro modo, reconociendo que aquello que meramente acontece (la conversión en ceibal de una joven, el nacimiento de un indio mirando hacia el oeste, la afirmación de infinitud de los yaguareté, los peces salvadores encantados por la flauta de Arcángelo Corelli, la construcción de un panóptico por jesuitas enloquecidos, etc-etc.) es radicalmente contingente y otro respecto a nuestros presupuestos de trama temporal y sentido ascendente, y se alza, sobre toda extinción física de los pobladores indígenas, inasimilable a una conquista ontológica.

En estrecha relación con ello, y en plena contrariedad a los módulos de una cultura imperialista, se ofrece aún la saga expresiva de estas «Miniaturas».

Es posible decir que la letra de la Verdad, la letra de la objetividad científica y la de la verosimilitud histórica, tiene un medio fundamental de evitarse la infamia de la no-representación, y referirse de hecho, con «aproximación encomiable», a su objetos, la naturaleza y el pasado. El razonamiento y el silogismo, que progresan, sustentándose, de un antecedente a un consecuente, mientras asisten la

presión de un tiempo vectorial en la propia puesta en escena de su sintaxis, hablan la fabricación de un orden que oculta su propio artificio, ufanándose faisanesamente bajo la señal de una Consistencia. En la cara complementaria, y para no perder la dirigencia de un Sentido protector, se suman a ellos la metáfora y el símbolo con que las operaciones críticas se posan sobre obras y acontecimientos, intentando arrancarles una nota distintiva, una enseñanza, una salva clarificadora o algún valor esencial.

Pero he aquí, plenamente inteligibles, los soplos de un universo que no invita a ninguna sugerencia, que no se negocia por los tamborillos de alguna emoción profunda, ni pretende siquiera los arribos de una lección o el tinte liberador de un horizonte inefable. Las «Miniaturas» existen en un lenguaje plano, que nada asiente sobre los niveles superpuestos del sentido, aquello que podría llamarse el «hojaldre» de los símbolos. Operan en el delgado filo de una perplejidad que no insta a resolverlas, como si guardaran algún sentido vertebral y subyacente, y tampoco a que se perciba su absurdo, que no es más que la voltereta parodiante del tal sentido. Lo que se evita es la proliferación de segundos pensamientos, o, si se prefiere, el suplemento infinito de los significados sobrenumerarios, rompiendo en acto el estallido vicioso del lengua-



je. Lo que las «Miniaturas» no cesan de entregar son presentaciones puras, sucesos —imágenes o experiencias— lenguaje en que se aprehende la cosa como acontecimiento y no como sustancia, el despliegue de una suerte transpencial del trazo que no arroja estelas, márgenes o vibración, suspendiendo pánicamente, para nuestra lectura «interesada», el juego obsesivo de las sustituciones simbólicas.

En cuanto a la razón y a la observancia fundamentadora, no hay más que abrir al azar cualquiera de las Miniaturas para hacer obvio que aquellas jamás encabalgan esas series sustentatorias de ideas que fundan el razonamiento, una ausencia de por-qué y para-qué en que el texto hace recordar aquello que nunca ha sucedido: una afirmación sin origen, un acontecimiento sin causa, una memoria sin pasado, un habla sin amarras.

Las «Miniaturas Quilmes» se proyectan de este modo a alumbrar, en la propia manifestación de su lenguaje-pensamiento, una cosmogonía que se enseña indemne a los dos pilares de esta Cultura prepotente que se ensañó hacia ella: una racionalidad entrenada en premisas avaladoras y predicaciones complementarias, y un principio de progreso y afán evolucionista del hombre que, alimentado por esa racionalidad, instituyó el acontecer como un esla-

bonamiento de mejoras y logros optimizadores. Ni las sujeciones de la lógica ni el giro compulsivo de las traslaciones simbólicas, ni un magno calendario de aconteceres, ni un hombre en virtuoso crecimiento: apenas el canto de una escritura donde el corazón indígena permanece inconquistable.

La Palabra Maldita

Por Nancy Fernández

Eleonora Cróquer Pedrón, *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad* (Clarice Lispector, Diamela Eltit, Carmen Boullosa), Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.

Hay libros que perturban y por ende violentan los límites de género y clasificación que la crítica se obstina en imponerse. Hay libros que se infiltran a gritos o sigilosos en la lectura que busca materializarse escribiéndose; los hay, en fin, de esos que despiertan una interpelación recíproca. El brillante estudio de Eleonora Croquer Pedrón llama a cuestionar la presunta operatividad del concepto más clásico de *reseña*, confirmándonos que el verdadero valor de los libros reside en producir conocimiento y saber —en términos de Macherey— y en romper el cerco del comentario



aséptico y neutral. Esos libros nos incitan entonces a redefinir la práctica crítica como pacto con la literatura, como espacio de transacción entre la lectura y el texto desde el cual parte para generar una relación –compleja, paradójica- de distancia y consubstanciación, de diálogo y proximidad objetivadora del texto literario reconocido como otra realidad. En este sentido digo que, si Eleonora se contamina y compromete con las autoras mencionadas en el título, mi propia política de lectura designa la prioridad de atender los usos teóricos e ideológicos que su texto esgrime. El trabajo crítico de Croquer Pedrón asume el carácter riesgoso y lábil de las formaciones sociales y culturales que sedimentan las ficciones; correlativamente, al advertir allí la historia de la producción literaria –las relaciones transtextuales- contrae el deber de responder ideológicamente a los instrumentos que estas poéticas le prestan, realizando así un acto y un gesto político con su lectura. Separación y a la vez, cercanía.

El texto sobre el que hoy reflexiono, me abrió diferentes dimensiones de lectura; algunas son, sin duda, esperadas, por la problemática que el libro aborda, en principio anunciándolas tácitamente desde el título y desarrollándolas a medida que la investigación entra en zonas de diálogo fecundo con aquellos textos elegidos. De esta manera, la

cuestión feminista, desde un punto de vista político; el debate y el interrogante sobre un presunto elemento de femineidad en determinadas escrituras, esto ya desde el punto de vista de los géneros –discursivos- y de la sexualidad –involucrando nociones de peso epistémico como subjetividad, conciencia e ideología-, concierne a una toma de posición crítica alejada por completo de un lugar de enunciación aséptico. Lejos de ampararse en burguesas comodidades de análisis falazmente autocalificados con atributos de pura objetividad, Croquer Pedrón prefiere involucrarse con las escrituras que la desvelan, opta claramente por ubicarse en un territorio por demás incierto, poco proclive a aseveraciones taxativas enmarcadas en un supuesto rigor academicista. Croquer Pedrón plantea la duda recorriendo el sinuoso camino de una producción confinada al margen y al soslayo. Sin embargo hay una feliz paradoja lúcidamente advertida por la autora; así, censura, silenciamiento, veto o impugnación impuestos por una cultura occidental rubricada de falócrata y logocéntrica, provocan gestos y actos de ruptura adaptando con sabia ironía y hábil distanciamiento esos mismos enunciados -que desde la voz femenina aparecen mediados por una sutil teatralización, por una



deliberada puesta en escena del artificio verbal que sabe desencadenar en el lenguaje su máxima y eficaz violencia-. Si la escritura (en Lispector, en Eltit, en Boullosa) atenta contra un orden cultural establecido, es porque por un lado remueven aquellas fuerzas de regulación que inciden en la ocupación de espacios, la asunción de roles, la pronunciación de palabras que trazan las líneas divisorias para grupos o minorías, valores identitarios, modelos de subordinación. La palabra aquí es cuerpo (voz encarnada, letra desangrada), erigida sobre la voluntad de lucha y rebelión, anhelo en definitiva, de poder, en el sentido de transformar las actuales condiciones de repliegue y subordinación. Eleonora nos lleva a transitar por los periplos significantes, por aquellos mecanismos productivos que atañen a la escritura en tanto proceso –puesta en movimiento de signos, imágenes, motivos- y sistema simbólico. Nos traslada desde los embrionarios síntomas del deseo hasta las fronteras de lo real vislumbrado en las manifestaciones culturales de la voz femenina.

Desde un punto de vista filosófico, la autora nos propone problemas de suma importancia. De este modo, siendo Levinas el sustento epistémico de sus reflexiones, su escritura repone cuestiones de in-

dole existencialista (individuo, elección, muerte y sobre todo responsabilidad), pero desde un punto de vista que deconstruye toda impronta ya sea metafísica, racional o fenomenológica. Así desplaza todo privilegio al logotipo de la representación, con sus movimientos lógico-abstractos afianzados en Hegel, a cuyo modelo se enfrenta, según Croquer, la paradigmática figura de Antígona, la heroína clásica que encarna la pulsión –frente a la razón-, el afecto –frente a la objetividad-, el lazo sanguíneo y familiar –frente a los intereses y la ley del Estado. En este sentido, si en la historia de la metafísica occidental domina la presencia, el ideal de la objetividad, el lenguaje como puro instrumento de comunicación, Croquer da una vuelta de tuerca al ontologismo, al sistema de pensamiento que reduce todo a un único principio o a un original trascendente. Sabemos que, constituido y consolidado a partir de Descartes, la noción de sujeto promueve un repertorio de jerarquías; la disolución de las mismas es tarea encarada por las ficciones que Croquer estudia. Allí donde la escritura otorga una exención a heterogéneas experiencias humanas, o donde se apuesta a la composición de una discursividad diferencial y disonante, letra y significante atentan contra las categorías unificadoras y soberanas de la tradición metafísica; en este sentido, la autoridad o



el poder definidos en términos temporoespaciales –el centro o el *arche*- ve minado su fuero íntimo porque el ser y sus atributos, el respeto por la causa primera son amenazados por la voz otra, por la pasión de un gesto tan ético como contrapolítico, tan fascinante como peligroso. El acto de Antígona –al que la autora añade lúcidamente la evocación de las Madres de Plaza de Mayo- reaparece en la redefinición de las esferas de lo público y lo privado que la praxis feminista lleva a cabo en el siglo XX, cuestión que admite otorgarle un estatuto histórico al concepto de diferencia. El arrojado ínsito de lo femenino se enfrenta a la estructura por lo cual, desde esta perspectiva, se podría ver cierta congruencia entre Derrida y Levinas ya que ambos distinguen el pensamiento de la diferencia del metafísico; en vez de pensar al ser como plenitud de la presencia, como estabilidad y unidad, en un sentido se lo está pensando como pesadumbre. Aquí, especialmente es cuando reconozco en el libro de Eleonora, la inminente marca levinasiana ya que no se está tratando del ser puro, ni del ser del ente, sino de “otro modo que ser”, expresión usada literalmente por Croquer. Porque si, en cierto modo la muerte implica una transubstanciación, la experiencia transformadora anuncia un devenir que ya nada tiene que ver con la

prevalencia de un término idéntico sino con la continuidad de un ser sujeto a “otro ahí”, implicado no como *alter ego* de una relación dialógica –al modo de Husserl o al de Hegel-, sino más bien como intervalo, como altruidad.

De lo que nos persuade la autora, es que Antígona se sabe –y más aún, se elige- mortal, cuya existencia se define en una personalidad enfrentada con y transgresora de la ley comunitaria dictada por Creonte. Siempre siguiendo a Levinas, este es el punto de inflexión que Croquer subraya como acto de responsabilidad. Entonces, Antígona y las poéticas contemporáneas de Lispector, Eltit y Boullosa encarnan el semblante de lo arcaico, el rostro ancestral de otro que espera una respuesta, que demanda el reconocimiento y un vínculo con el pasado del cual vuelve. La reaparición de ese cuerpo como espectro apela a un saber autoconciente e implicado en el registro simbólico, más furtivo que conceptual y sintético, más enigmático que cierto. Lo femenino, sutilmente tramado en voz, letra y cuerpo de mujer es el elemento genuino e idóneo para captar un legítimo reclamo de justicia y filiación, el misterio de signos furtivos que vienen a devolver, a su vez, la posibilidad de problematizar la identidad. Así, un acto y decisión como el de Antígona o escrituras como las pertenecientes a estas latinoamericanas que nos

La Pecera



ocupan, crean un lugar para decir lo ajeno, escindiendo las fronteras de la individualización, territorio fluctuante e inestable donde asume el riesgo de interpretar la lengua equívoca de los muertos o de las minorías. Así, ellas enhebran un diálogo con el prójimo oculto en una zona sinuosa y móvil donde confrontan dos tiempos; el cuerpo del yo se involucra, como sujeto que advierte la corporeidad fantasmática y profiere su voz con el misterio de la sentencia, con la inscripción cifrada del nombre –el propio y el del otro-. Abriendo sus reflexiones con Rosario Castellanos y pasando al goce de la Ifigenia entregada a secretos mandatos -aquella que realizara Teresa de la Parra-, Croquer sitúa a Lispector, Eltit y Boullosa en un punto de inflexión, listas para indagar y debatir con la concepción de la constitutiva irracionalidad femenina, con la ambigua posición de quien se coloca como intermediaria entre la naturaleza y la civilización, idea que, sabemos, subyace en el pensamiento hegeliano. Un antecedente consagratorio de estos estratégicos tejidos entre saber y decir, de los artificios discursivos para defender los propios derechos de pensar y contradecir el orden imperante, es Sor Juana dado que subvierte la interpretación del mundo sostenida por la teología oficial. Consciente del sistema de prohibiciones y jurisdicciones que legisla el uso de

la palabra, ella consigna la prerrogativa de intervenir éticamente respecto a políticas hegemónicas de exclusión y confinamiento con los consecuentes premios o castigos, en caso de obediencia o infracción. Tal como Eleonora lo expone, Sor Juana guía un legado que preserva la autónoma y legítima representación de una palabra en el ámbito público, la relación aleatoria de discursos interdictos que resguardan los efectos de misivas astutas e indirectas para incurrir en la osadía y el escándalo –la *Carta Atenagórica* publicada a traición por el Obispo de Puebla-. Lo que se construye como lugar de enunciación, se perfila como morada de reconocimiento y disenso, como territorio que asume y utiliza la situación de desventaja e incompletud femenina, allí donde la experiencia del vacío o de la nada cobra conciencia de la imagen recortada por el entramado cultural. Y sin embargo, la posición masculina deja ver duda, inseguridad y temor. Efectivamente, la tradición occidental –tanto la judeo cristiana como la clásica- trazan un imaginario donde las palabras femeninas son percibidas e instauradas como monstruosas, sabias o voraces. Redentoras de la palabra interdicta, hechiceras malditas que hacen pública la escena de hechos privados, construyen la representación de su proceso identitario exhibiendo sus máscaras adaptadas al sentido de la que-



rella y al rango del interlocutor. De esta manera, censura y clandestinidad pasan a oficiarse de condición privilegiada para revertir esa misma situación, para replicar y discurrir irónica, explícita o subrepticamente, para hablar en otra dirección a la del poder que garantiza el reducto interior y doméstico, en otra ruta a la de la altisonante voz masculina que funda su autoridad en la represión o la demonización. Así, las poéticas de Lispector, Eltit y Boullosa nos sugieren la posibilidad de sustraerse a una formulación definitiva, de escapar de la expresión dominante y devenir en semblante errático, para terminar fugándose de la economía del ser y las convenciones que permitan habitar un lugar.

Libros recibidos

🐟 Mario Luzi. *Viaje terrestre y celeste de Simone Martini*. Introducción, traducción y notas de María Julia de Ruschi Crespo. Bs.As.: Grupo Editor Latinoamericano, 2002. 227 p.

Mario Luzi (Florencia, 1914) es autor de una vasta obra poética y ensayística. Este libro relata el último viaje imaginario desde Avignon a Siena de Simone Martini, el gran pintor gótico tan admirado por Luzi y evidente alter ego del autor, con el propósito de hacer un balance, de despedirse de

su largo “viaje terrestre” y de su tensión hacia “lo celeste”, de interrogarse acerca de la relación entre el arte y el artista, y, finalmente, de manifestar la poesía de la luz que caracteriza la obra pictórica del maestro del trescientos.

🐟 Pablo Anadón. *El astro disperso. Últimas transformaciones de la poesía en Italia (1971-2001)*. Córdoba: Ediciones del Copista, 2001. 390 p.

Pablo Anadón (Córdoba, 1963) es poeta y especialista en poesía italiana contemporánea. Según declara en el prefacio, “la presente Antología ha tenido una larga y compleja composición. La idea primera fue presentar un panorama amplio de la poesía italiana de las últimas décadas, escasamente conocida en nuestro país (...) Me di cuenta de que ese propósito inicial me obligaba a traducir a una cantidad de poetas que no me parecían especialmente valiosos. La llamada ‘primavera poética italiana’, que se extiende desde 1975 hasta los primeros años de la década siguiente, período en el cual comienza a publicar la mayoría de los autores aquí presentados, ha dado al fin pocas flores que conserven aún el perfume intenso que tuvieron en su momento. (...) El proyecto panorámico fue derivando finalmente hacia una limitada selección de autores entre los que figuran: Dario



Belleza, Rita Baldassarri, Patrizia Cavalli, Paolo Ruffilli, entre otros.

🐟 Lisa Bradford (comp.) *La cultura de los géneros*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001. 190 p.

En un tiempo de poderoso impulso multicultural, que enfatiza las diferencias como modos de identificación, los intersticios de la transculturación se manifiestan como los centros de atención e interés, y esta hibridez hace que peligran las viejas categorías de análisis. Cada artículo de este compendio ilustra la utilidad y los límites de las teorías sobre los géneros. Los relatos del testimonio, de la historieta, la traducción, las antologías, la investigación, los relatos infantiles: todos géneros mestizos que, sin embargo, poseen sus procedimientos específicos de lectura, al tiempo que se sitúan en la interacción dinámica entre las formas previas, las convenciones sociales, los nuevos consumos y las “malas lecturas” que, al cambiar sus formas originales, producen nuevas configuraciones literarias.

🐟 Elisa Calabrese y Luciano Martínez. *Miguel Briante. Genealogía de un olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001. 175 p.

Este libro, como declara Cristina

Piña, incorpora al ámbito de la crítica académica a un autor inexplicablemente soslayado, Miguel Briante, y lo hace con una voluntad constructivista de ampliación de la perspectiva a partir de una minuciosa revisión de los conceptos teóricos y de los matices histórico-culturales de una década tan conflictiva como la de los sesenta. Es un libro sobre un escritor que hizo de la marginalidad una auténtica poética y que apunta a desestabilizar la doxa en rápida formación sobre la literatura del '60.

🐟 Adriana Bocchino. *Caso Rayuela. Las tramas de un ardid*. Mar del Plata: Estanislao Balder, 2001. 99 p.

Este libro despliega una nueva mirada sobre el problema del lector en Julio Cortázar observando los juegos entre lo dicho y lo callado a fin de construir un lector diferente del propuesto por el texto. El libro desafía la versión establecida por Cortázar así como la convención crítica adherida a sus teorizaciones.

🐟 Carlos Monestés. *Los gauchos de esta Pampa*. Bs.As. : Ediciones del Dock, 1999. 75 p.

Carlos Monestés (Rosario, 1945) es profesor en Letras y poeta. Su primer libro de poesías fue *Sésamo*



Abrete; en 1996 publica *Diario de Viaje* y en 1998 *Lecturas/Medios/La calle*. A su último libro pertenecen los siguientes versos del poema titulado “El repulgue y las huellas digitales que todos dejamos”:
Repulgueando empanadas el indio
Crosa/se las pasa dejando digitales./
Los digitales del indio llegan a toda
La Quiaca/ a la mesa de los boliches y a otros repulgueadores/ a todos los repulgueadores de La Quiaca que son todos./ ¿Quién no ha hecho un repulgue en su vida?/
a la mañana, a la tarde o a la noche.(...) Viajaba la ciudad en el repulgue.”

David Lagmanovich, *Estudios sobre la Traducción Poética*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, 2001. 141 p.

David Lagmanovich es autor de una vasta obra que incluye el periodismo cultural, el ensayo, la poesía, la narrativa y la traducción literaria. *Estudios sobre la Traducción Poética* es un volumen que reúne varios trabajos -algunos publicados en actas de congresos- que versan sobre determinados aspectos de las letras en lengua inglesa y sobre los problemas de la traducción literaria, y especialmente poética. Como declara su autor el problema de la traducción se presenta en este libro no de una manera sistemática, sino que el mismo se apo-

ya “en la doble praxis de la lectura y el intento de traducción”. Se trata de un “ensayo personal” que versa sobre Shakespeare, Cummings y Thomas Merton en un intento de homenajear a “una de las lenguas fundamentales de la cultura” desde la frontera interior de quien escribe en un “ambiente provinciano”, en un territorio interior de la Argentina.

Novedades Editoriales:



Leonardo Huebe (Mar del Plata, 1968) se muestra en este su primer libro de cuentos como un hábil narrador, que nos devuelve el placer de una lectura ágil e inteligente, en la línea de Osvaldo Soriano.

Precio de venta: \$10

La Pecera



Juegos Literarios

**Envíenos la respuestas correctas
a nuestra dirección editorial
y le regalamos un libro y
el próximo número de La Pecera.**

1. A qué escritor corresponde esta foto?



2. En una novela famosa del realismo, el primer encuentro amoroso de Julien Sorel y Mathilde de La Mole, ocurre clandestinamente durante la noche: ¿A qué novela nos referimos? y ¿Cómo accede Sorel a la alcoba de la dama?
3. ¿A quién se refería Goethe con esta frase: “Es el genio más grande del siglo. No es antiguo ni moderno; es el presente”?
4. Julián Martel escribió una famosa novela en la que compara al viento con un “vago elegante” que camina cantando. ¿Cuál es la crítica que encubre esa metáfora en la novela referida?
5. A qué poeta argentino le pertenecen estos versos: “Entonces comprendimos que la lluvia también era hermosa./ Unas veces cae mansamente y uno piensa en los cementerios abandonados”?