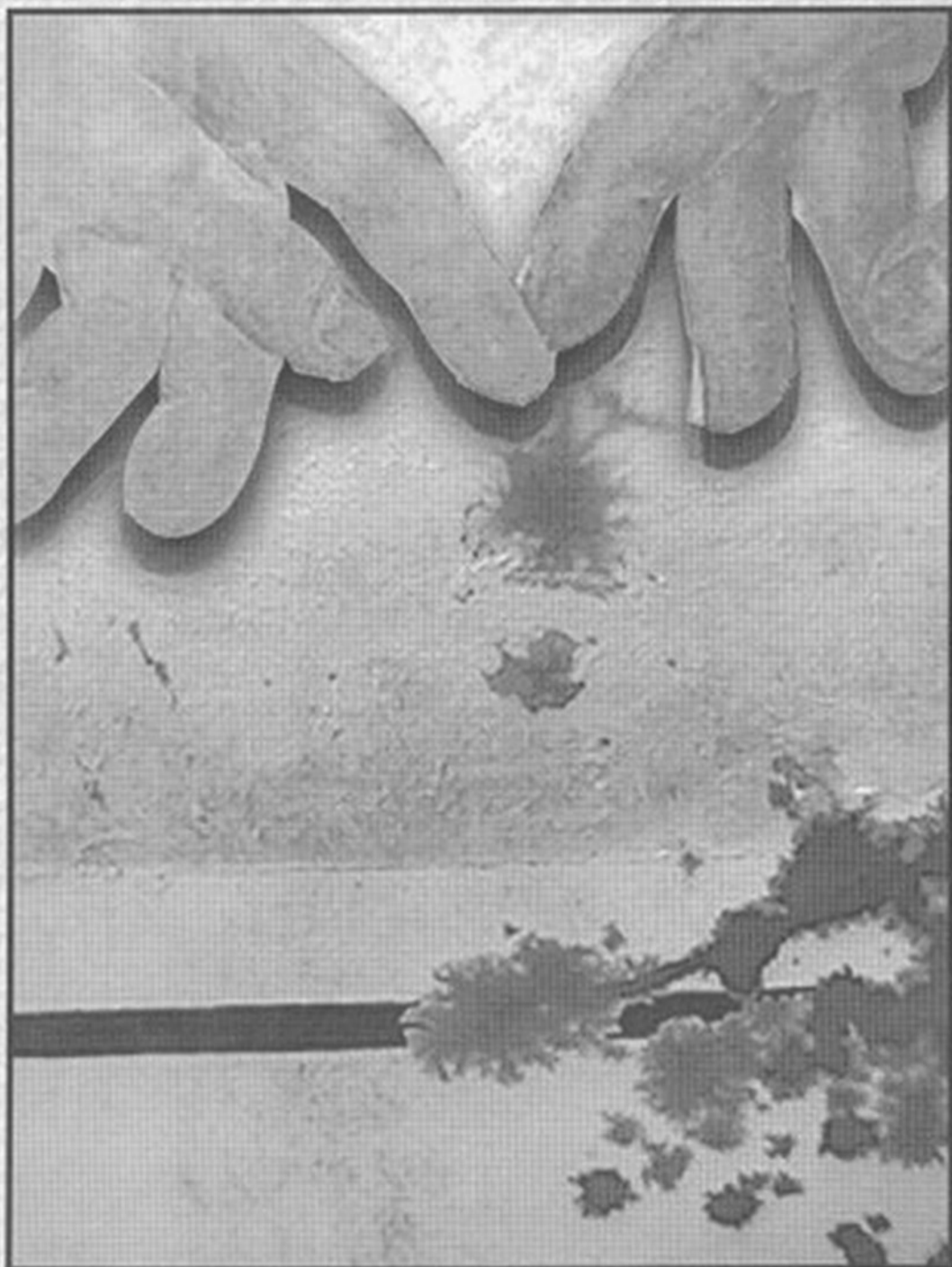


La Pecera

Nº 5 - MAR DEL PLATA OTOÑO 2003 - ISSN 1666-8782

REVISTA DEL INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LINGÜÍSTICAS



Poesía de Irak. / **Homenaje:** Gianni Siccardi / **Entrevistas:** Juan Carlos Moises / Arnaldo Calveyra (*Texto inédito: In signo balbuli*) / **Cine:** *Minority Report* / **Directores de Hollywood** / **Arte:** *Ver con el dedo*: Alberto Greco / **Traducciones:** Hans Magnus Enzensberger, Sophia de Mello, Christoph Janacs, Fernando Pessoa / **Ensayos:** Cernuda / *Figuraciones del Tiempo* / *El caso Bartlebooth-Perec* / *La nación de papel puertorriqueña* / *Tres ficciones policiales en la Argentina reciente* / **Relatos:** "Historias variadas" de Dimitris Kalokyris / **Poemas inéditos:** José Luis Reina Palazón, Pablo Narral, Gonzalo Bartha, Manuel Losada / **Reseñas de libros y revistas**

La Pecera

Año 3 - N° 5- otoño 2003- Pvp \$10 (exterior :u\$s 5)

Sumario

Ilustraciones y tapa de María Paula Giglio
EDITORIAL:

La guerra y la paz.

"Imposible Sinaí" de Max Aub.

Poesía de Irak. "América, América" de Saadi Yousef.

HOMENAJE:

"Gianni Siccardi. Un oficio donde reconocernos" por Osvaldo Picardo.

Un escrito sobre la poesía y Poema inédito de Gianni Siccardi.

"Conversación con Gianni" por Ofelia Funes.

CINE:

"Cuentos para minorías" por F.Scelzo.

"Buenos Muchachos" por Iván de la Torre

EL OTRO LADO (entrevista):

"Juan Carlos Moises en la soledad de Chubut"

"Una charla con Arnaldo" Calveyra por Abel Robino y Osvaldo Picardo.

"In signo balbuli" de Arnaldo Calveyra

ARTE:

"Ver con el dedo: Alberto Greco" por M.C.Guerra Lange

TRADUCCIONES:

Hans Magnus Enzensberger por José Luis Reina Palazón.

Sophia de Mello por Rodolfo Alonso.

Christoph Janacs por Pablo Ascierto.

Una carta de Fernando Pessoa. Intr. y versión de Liliana Swiderski.

ENSAYOS:

"Poética de los sueños" por Héctor Freire.

"Cernuda. Los fantasmas del deseo" por Marta Ferrari.

"Figuraciones del Tiempo" por Roberto Ferro.

"Obras incompletas: El caso

Bartlebooth-Perec" por Fernando Cermelo.

"La nación de papel puertorriqueña" por Rosario Ramos González.

"Tres ficciones policiales en la Argentina reciente" por David Lagmanovich

RELATOS:

"Historias variadas" de Dimitris Kalokyris. Sel., tr. y notas de Nina Anghelidis y Carlos Spinedi.

"Microrrelatos" de Patricia Rita Nasello.

"La sangre perdida" de Carlos Aletto.

POEMAS INÉDITOS:

José Luis Reina Palazón.

Pablo Narral.

Gonzalo Bartha.

Manuel Losada

ESTANTERÍA:

"La intimidad de la serpiente" de Luis García Montero por O. Picardo.

"Correspondencias de Luis Muñoz" por Laura Scarano.

"Motivos de color de perecer" de Héctor Freire por Roberto Ferro.

"Tal vez Tankas..." de Carlos Spinedi por Beatriz Piedras.

"Márgenes del Lenguaje..." de Diego Parente por Christian González

"El Color del Albero" de Edith Checa por María Isabel Ferrari de Pierro.

"El descenso" de Ricardo H. Herrera por Osvaldo Picardo.

"En los fríos jardines del oeste" de Elisa Munao por O. Picardo.

"La memoria encendida" de Luis María Sobrón por O. P.

Revistas: Litoral: Angel González. Número de Homenaje por Marcela Romano. INTI Rev. de Lit. Hispánica por H. Freire.

**Editor:**

Ricardo Martin

Director:

Osvaldo Picardo

Comité asesor:

Héctor Freire (Bs.As.), Marta Ferrari (Mar del Plata), Marcela Romano (Mar del Plata), Fernando Scelzo (Mar del Plata), Fernando Cermelo (Mar del Plata), Betina Bracciale (Mar del Plata), Claudio Simiz (Moreno, Bs.As.), Santiago Sylvester (Bs.As.), Rogelio Ramos Signes (Tucumán), Jorge Ariel Madrazo (Bs.As.); Liliana Lukin (Bs.As.), Carlos Spinedi (Bs.As.); Pablo Francescuti (Madrid), María Isabel Ferrari Pierro (Madrid); Mercedes Roffé (New York), Abel Robino (París).

Comunicación e Imagen:

Paula Giglio (ilustraciones) ;

Gonzalo Bartha (diseño).

DISTRIBUYEN Y VENDEN

la Revista y la Colección La Pecera:
Todas las librerías de Mar del Plata y en el país y el exterior:

GARCÍA CAMBEIRO

Cochabamba 244, Capital.

HERNÁNDEZ

Av. Corrientes 1436 - Capital.

GANDHI

Avda Corrientes 1551 - Capital

BIBLOS

Puán 378 - Capital

DEL ECO

Cabildo 1852 - Capital

NORTE

Avda Las Heras 2225 - Capital

CALIGARI

Bogotá 101 - Caballito

PUESTO DE LALO Nro 31

Rosario y Beauchef - Parque Rivadavia

HOMO SAPIENS

Rosario

VISOR

Madrid

LIBRERIE SPAGNOLA

París

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, e-mails, colaboraciones, poemas, cuentos, informaciones, sin que ello signifique la aceptación de los mismos ni compromiso de publicación. Enviar e-mail con asunto La Pecera a picardo@mdp.edu.ar

Condiciones de publicación: Word, A4, espacio simple, justificado, Times 12, estilo normal, sin tabulaciones, ni espacios iniciales, sin notas al pie o al final (las notas deben adjuntarse en estilo normal de word, al final del trabajo), máx. 4 carillas aprox. La dirección no se responsabiliza por los artículos firmados. Y con el consejo de referato se reservan el derecho de publicación de los trabajos enviados por sus autores previo acuerdo y evaluación de sus contenidos.



ISSN 1666-8782

©Editorial Martin, 2001-2003

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



Editorial

La guerra y la paz

Cuando estas palabras lleguen a ser leídas, la guerra de Irak se habrá desplazado de la primera plana de los diarios hasta los archivos oscuros del nuevo siglo. Sin embargo, los versos escritos, en aquellos días, por más de 9600 poetas, entre los que estaban Lawrence Ferlinghetti, Mark Strand, John Balaban, Gregory Orr, Rita Dove, Adrienne Rich, Grace Paley, Billy Collins se unirán a una infinita letanía, como estas palabras de Sam Hamill:

“No tengo dios, pero he visto a los niños rezar/
para que eso acabe./ Rezan a dioses distintos. /Todas
las noticias son viejas otra vez, repetidas/como un mal
hábito de cigarrillo barato, de mentira social. /Los chi-
cos han visto tanta muerte/que la muerte no significa
nada. /Hacen cola para el pan. /Hacen cola para el
agua. /Sus ojos se vacían en lunas negras. /Los hemos
visto miles de veces. /Pronto hablará el presidente. /
Tendrá algo qué decir sobre las bombas/y la libertad
y nuestro estilo de vida./Apagaré el televisor. Siempre
lo hago. /Porque no soporto mirar/ en sus ojos los
monumentos al caído”.

Esta infinita conversación de la poesía de todos los tiempos habla al oído cuando las multitudes y el poder no escuchan. No deja de acompañarnos y no tiene otra patria más que su verdad.



Imposible Sinaí

*El presente texto pertenece a Imposible Sinaí de Max Aub.
Este escritor español escribió una serie de textos apócrifos,
ambientados en la llamada Guerra de los seis días (1967),
entre Israel y los países árabes de Jordania, Siria, Irak, Argelia, Sudán y Kuwait.
Una nota preliminar informa que
"los escritos fueron encontrados en bolsillos y mochilas de muertos árabes y judíos..."
El que sigue es el último de ellos.*

Ibn Musa Amir

Beduino. Iba en un tanque, su cadáver semi-quemado fue hallado a unos veinte metros de la carretera, a doscientos kilómetros al sur de Gaza.
Ignoro, naturalmente, el día de su muerte.

Sí, seguramente la tierra que me ofreces es mejor, más rica que la mía.
Pero no es la misma.
Todas las tierras son distintas: las hay con agua y sin ella, altas y bajas, abruptas y llanas, buenas para las ovejas y malas para las cabras, cercanas y lejanas del mar, cálidas y frías.
Nada de esto importa.
Las tierras sólo se dividen en dos: la mía y las demás.
Puedes ofrecerme el paraíso: lo que quiero es el desierto en que nací y que tú me robaste.
Puedes darme un palacio con mármoles de todos colores. Lo que yo quiero es la tienda en que me parieron, los dos caballos y los tres camellos.
No te canses: mátame y deja que mi polvo vuelva con el viento a mezclarse con la arena del desierto.

Max Aub nació en París en 1902 y murió en México en 1972. Aunque inició su producción literaria centrada principalmente en la novela y el teatro, y de modo más secundario en el ensayo y la poesía, en el período anterior a la guerra civil española, el despliegue de su verdadera personalidad se produjo en la vasta obra creada en el exilio, donde destacan el ciclo narrativo *El laberinto mágico*, las novelas de costumbres madrileñas *Las buenas intenciones* (1954) y *La calle de Valverde* (1961; Seix Barral, 1970), y la biografía imaginaria *Jusep Torres Campalans* (1958) y *Vida y obra de Luis Alvarez Petreña* (Seix Barral, 1971), diversos libros de textos apócrifos entre los que cabe mencionar particularmente *Antología traducida* (Seix Barral, 1972) y los libros de relatos *Los pies por delante* (Seix Barral, 1975) y *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (Seix barral, 1979).



Poesía de Irak



La Pecera



وَلَوْ أَنَّا زَنَّارْنَا إِلَيْهِمُ الْمَلَكِيَّةَ وَكَلَّمَهُمُ الْمَوْتَى وَحَشَرْنَا

Poesía de Irak

Apenas se ha dicho que Irak es el país de las mil y una noches y la primera cuna de las civilizaciones de Sumer, Akkad, Nimrud, Uruk, Asiria, Nínive, Babilonia. La Mesopotamia donde está Irak, según nos enseñaron, es el lugar donde hace cinco mil años nació la escritura y también el poema épico de Gilgamesh

La poesía, en aparente contradicción con lo que se conoce de la cultura árabe actual, ha otorgado un papel principal a las mujeres. Nazik Al-malaika, con sus 80 años, vive en Irak y es considerada como iniciadora de la poesía árabe moderna. Sus poemas apenas si han llegado a nosotros en forma fragmentaria.

La poesía enriqueció a Irak desde todos los tiempos y su larga tradición no parece haber sido oscurecida por los tiempos presentes. La minoría de ellos escriben en dialecto y son populares en sus pueblos. Sin embargo, la mayoría escriben aún en al-fus-ha (árabe clásico). Lo más común es el poema escrito en primera persona pero como portavoz de la tribu. En muchos países árabes, las leyes, la enseñanza, la historia se escribían en verso. En Irak, parece que existió un mercado de poesía, el de Mirbad, en Basora, al que acudía la gente de lugares muy lejanos a comprar versos, venderlos, aprender a hacerlos o criticarlos. El poeta Al Yawahiri, en los años 50 y 60, era seguido por el pueblo cuando caminaba por la calle. Aquello terminaba en manifestación contra el Gobierno.

Los poetas iraquíes están diseminados por todo el mundo, el exilio los marca en forma definitiva desde hace muchos años. Uno de ellos puede estar detrás de un pastor, en Yemen; un peón de albañil, en Canadá; un mozo de bar, en España; un vendedor ambulante, en Argentina; un profesor universitario, en Francia.... Como dice Saadi Yousif: "Voy con todos y mis pasos son solitarios".

El poema que sigue fue leído en el XI Festival Internacional de Poesía de Medellín, que se desarrolló en el 2001. Le pertenece a Saadi Yousif. Él nació en Basora, en 1934. Además de poeta es ensayista, traductor y editor. Ha sido considerado como uno de los más influyentes poetas árabes en la actualidad. Editor en jefe de AL-MADA, Cultural Quarterly



أَكْثَرُهُمْ يَجْهَلُونَ ﴿١١١﴾ وَكَذَلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا

América, América

¡God save America
My home sweet home!
El General francés que levantó su tricolor
Sobre Nugrat al-Salman en donde estuve prisionero
Hace treinta años...
En medio de aquel giro en U
Que partió el flanco del ejército iraquí.
El general que amaba los vinos de St. Emilion
Llamó a Nugrat al-Salman, un fuerte...
En la superficie de la tierra, los generales reconocen
Tan sólo dos dimensiones:
Lo que sea que se levante a la vista es un fuerte
Lo que se extiende es un campo de batalla.
¡Qué ignorante fue el General!
Pero Liberation era más versado en topografía:
El chico iraquí que conquistó su primera plana
Yacía sentado y carbonizado tras el volante
En la autopista Kuwait-Safwan
Mientras las cámaras de televisión
(el botín de los perdedores y sus identidades)
estaban insertas en el camión como una vidriera de almacén
en la Calle Rivoli.
La bomba de neutrones es altamente inteligente,
Ella distingue entre un “Yo” y una “Identidad”
¡God save America



My home sweet home!

Blues

Cuánto he de caminar hasta Sacramento

Cuánto he de caminar para llegar a mi hogar

Cuánto he de caminar para alcanzar a mi muchacha

Cuánto he de caminar hasta Sacramento

En dos días ningún bote ha navegado este riachuelo

Dos días, dos días, dos días

Amor, ¿cómo puedo navegar?

Conozco este riachuelo

Pero, Oh... pero, Oh... pero, Oh... en dos días

Ningún bote ha navegado este riachuelo

La L La La L La

La L La La L La

Un extraño se atemoriza

No temas querido caballo

No temas a los lobos de la selva

No temas pues la tierra es mi tierra

La L La La L La

La L La La L La

Un extraño se atemoriza

¡God Save America

My Home sweet home!

Yo también amo los jeans y el jazz y la Isla del Tesoro

Y el loro de John Silver y las terrazas de Nueva Orleans

Amo a Mark Twain y los barcos de vapor del Mississippi

Y a los perros de Abraham Lincoln

Amo los campos de trigo y de maíz y el aroma del tabaco de Virginia



Pero no soy Americano. ¿Acaso es esto suficiente para que el
piloto fantasma me devuelva
a la edad de piedra?
No necesito petróleo, ni a la misma América, ni al elefante ni al
burro*
Déjame piloto, deja mi casa entechada con frondas de palma y
este puente de piedra
No necesito tu Golden Gate ni tus rascacielos
Necesito a la aldea no a Nueva York
¿Por qué viniste a mí desde el desierto de Nevada, soldado ar-
mado hasta los dientes?
¿Por qué hiciste el camino hasta la distante Basora
Donde los peces solían nadar bajo los escalones de nuestras
puertas?
Por favor no saquees aquí. Sólo tengo estos bueyes, que, perezoso-
sos
Mastican lirios de agua.
Déjame en paz soldado
Déjame mi cabaña flotante de caña y mi arpón de pescar
Déjame mis aves migratorias con sus verdes plumas
Llévate tus rugientes pájaros de acero y tus misiles Tomahawk.
No soy tu enemigo.
Soy aquel que vadea hasta las rodillas en campos de arroz
Deja que siga mi curso
No necesito de tu día del juicio.
¡God save America
My home sweet home!
América
Intercambiemos tus regalos.



Toma tus cigarrillos de contrabando
Y danos patatas.
Toma la pistola de oro de James Bond
Y dame la risa tonta de Marylin Monroe
Toma la jeringa de heroína bajo el árbol
Y danos vacunas
Toma tus copias heliográficas para cárceles modelo
Y danos casas en las aldeas
Toma los libros de tus misioneros
Y danos papel para escribir poemas que te difamen
Toma lo que tú no tienes
Y danos lo que nosotros tenemos
Toma las rayas de tu bandera
Y danos las estrellas.
Toma la barba de Afgani Mujahideen
Y danos la barba de Whitman repleta de mariposas
Toma a Saddam Hussein
Y danos a Abraham Lincoln
O no nos des a nadie
Ahora mientras mi mirada cruza el balcón
A través del cielo de verano, el veraneante verano,
Damasco da vueltas, aturdida entre series televisivas
Luego se sumerge, profundamente, en historias de fuertes
Y torres
Y arabescos de marfil
Y se hunde, profundamente, desde piedras angulares de fe
Y luego desaparece del balcón
Y ahora
Recuerdo los árboles



La palma de dátiles de nuestra mezquita en Basora, al final de
Basora
El pico del pájaro
Y el secreto de un niño
Una fiesta de verano.
Recuerdo la palma de dátiles
La toqué. Me convertí en ella, cuando cae negra, ya sin frondas
Cuando el dique es destruido por el rayo
Y recuerdo a la vigorosa morera
Retumbando ante el hacha asesina...
Para llenar el arroyo de hojas
Y pájaros
Y Ángeles
Y sangre verde
Recuerdo cuando las granadas florecidas cubrían
Las aceras, los estudiantes lideraban el desfile de los trabajado-
res...
Los árboles mueren
Bombardeados
Aturdidos
Sin erguirse
Los árboles mueren
¡God Save America
My Home Sweet Home!
No somos rehenes, América
Y tus soldados no son los de Dios
Somos los pobres, nuestra tierra
Es la de los dioses ahogados
Los dioses de los toros



Los dioses del fuego
Los dioses del duelo que entremezclan arcilla y sangre
En una canción...
Somos los pobres, nuestro es el dios de los pobres
Quien emerge de las costillas del granjero
Hambriento
Y radiante
Y levanta su cabeza en alto
América estamos muertos
Dejad que vengan tus soldados
Quienquiera que mate a un hombre, dejad que resucite
Somos los ahogados, querida dama
Somos los ahogados
Dejad que el agua venga

*Elefante y burro, son, respectivamente,
los símbolos del Partido Republicano y Demócrata
de los Estados Unidos de América.
Traducción de Raúl Jaime
(www.epm.net.co/VIIfestivalpoesia)





Poética de los sueños



La Pecera



POÉTICA DE LOS SUEÑOS

(Poesía, Cine, Psicoanálisis)

Por Héctor J. Freire

*En los procesos de sus sueños, el hombre
se ejercita para la vida venidera.
Nietzsche*

*Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño
y le dieran una flor como prueba de que había
estado ahí, y si al despertar encontrara esa flor
en su mano.....¿entonces, qué?
S.T.Coleridge*

Sería mucha pretensión querer tratar en este artículo, de los sueños en el cine y la literatura, pues es un tema que merece ser investigado con más detenimiento, ya que el corpus a tener en cuenta - estructuralmente laberíntico y estéticamente barroco – es, al igual que la línea del horizonte, inabarcable : “*cuanto más nos acercamos a ella más se aleja*”.

Por otra parte, este tema no sólo puede encararse desde la perspectiva artística. El cine, la literatura y más aun el sueño en la obra de arte son generalmente considerados como meras “confesiones” de la personalidad inconsciente del artista, de sus conflictos afectivos, y más específicamente de sus complejos sexuales. Sin embargo, el sueño no es únicamente expresión de actos reprimidos o una compensación de lo que se inhibe en la vigilia. Es además boceto de la acción, potencia para la acción. De ahí que pretender explicar una obra sólo por intermedio de su creador, priva de lo que ésta es en sí misma: un objeto estético, autosuficiente, y que incluso posee una dinámica que siempre va más allá del propio sujeto que lo creó. La obra de arte debería considerarse primero y esencialmente desde este punto de vista; de lo contrario nos condenamos a permanecer en sus fronteras. Históricamente, los sueños fueron examinados como motivo de inspiración, de acción religiosa, política o cultural, incluso han desempeñado diversos papeles: proféticos, terapéuticos, filosóficos. Deberíamos también, como lo han hecho los surrealistas (no es casual el valor que éstos le dieron a las teorías de Freud, especialmente a “*La interpretación de los sueños*”, y consecuentemente a la genial afirmación de Artaud: “*el inconsciente se expresa a través de los sueños en forma poética*”), considerarlos como objetos es-



téticos. Ya Nietzsche pensó que el sueño posee un valor artístico y revelador en sí, observando el carácter caótico y esencialmente dionisiaco de algunos aspectos del sueño. Y señaló que sea cual fuere el dinamismo estético propio del sueño en sí, el problema de la existencia de materiales oníricos en bruto y su utilización en la obra es el principal problema técnico del artista. Si bien la dificultad mayor sigue siendo el dilucidar si la restitución de los materiales oníricos alcanza el nivel de obra de arte, Nietzsche no deja de atribuirle a los sueños un “valor estético en bruto”, de materia prima poética sin elaborar, que todavía no ha logrado llegar al nivel de obra de arte, ya que ésta implica la intervención de lo consciente, de la acción apolínea por encima del caos dionisiaco. En este sentido podríamos afirmar que la mayoría de las obras de arte tienen una estructura onírica latente. Al respecto, encontramos en la historia del cine, a manera de anécdota ilustrativa, la gestación del film *Un perro andaluz* (1928) que resulta contundente. Dice Buñuel: “...Esta película nació de la confluencia de dos sueños. Dalí me invitó a pasar unos días en su casa y, al llegar a Figueras, yo le conté un sueño que había tenido poco antes, en el que una nube desflecada cortaba la luna y una cuchilla de afeitar, hendía un ojo. El, a su vez, me dijo que la noche anterior había visto en sueños una mano llena de hormigas. Y añadió: ¿y si partiendo de esto, hiciéramos una película?. En un principio, me quedé indeciso; pero pronto pusimos manos a la obra. Escribimos el guión en menos de una semana, siguiendo una regla muy simple, adoptada de común acuerdo: no aceptar idea ni imagen alguna que pudiera dar lugar a una explicación racional, psicológica o cultural. Abrir todas las puertas a lo irracional. No admitir más que las imágenes que nos impresionaron, sin tratar de averiguar por qué”.

Dicho “método” está intimamente relacionado con la paradigmática afirmación de Lautréamont: “Bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser, y un paraguas sobre una mesa de disección”; o lo expresado por Apollinaire en el prefacio a “*Les mamelles de Tirésias*” (1917): “Cuando el hombre ha querido imitar la marcha, ha creado la rueda, que no se parece a una pierna. Ha hecho así surrealismo sin saberlo”.

Tampoco parece azaroso que las vanguardias europeas de las primeras décadas del siglo XX (dadaísmo, surrealismo, expresionismo) hayan descubierto el cine, como medio de expresión de la poesía, privilegiando sus exploraciones y obsesiones sobre la imagen visual

en el campo de lo onírico. El sueño y la poesía no fueron para ellos sino dos aspectos de una misma actividad central de la creación. El sueño y la poesía son el lado diferente de una misma cosa, el haz y el envés; el



sueño constituye el lado donde la trama es más rica pero más suelta; la poesía, el lado donde la trama es más sobria pero más ceñida.

En sus *Escritos para una poética*, el poeta Pierre Reverdy, enumera una serie de cuestiones a propósito del “lugar” que ocupa la imagen en el poema, y que podemos resumir en los siguientes puntos:

- La imagen no puede nacer de una comparación sino del acercamiento – y quien dice “lugar de encuentro”, dice también espacio de conflicto- de dos realidades más o menos distantes. Mientras más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte: tendrá mayor potencia emotiva y mayor realidad poética.

- Una imagen no es fuerte porque sea “brutal” o “fantástica”, sino porque la asociación de ideas es lejana y justa.

- La Analogía (“ciencia” de las correspondencias íntimas), es un medio de creación. Se trata de una semejanza de relaciones, y de la naturaleza de esas relaciones depende la fuerza o la debilidad de la imagen creada.

- Lo grande no es la imagen, sino la emoción que ella provocó; si esta última es grande, la imagen será estimada en la misma medida. Hay la sorpresa y la alegría de encontrarse ante una cosa nueva.

- La creación de la imagen, por tanto, es un poderoso medio poético y no hay por qué asombrarse del gran papel que desempeña no sólo en la poesía, sino en todo el arte de vanguardia.

En este sentido, Eisenstein se convierte en descubridor de estos “procesos poéticos-cinematográficos”, sea en el texto de Leonardo *Cómo representar una batalla*, en el poema *Marina* de las *Iluminaciones* de Rimbaud, cuya disposición tipográfica resaltaría, en su opinión “la alternancia de dos acciones paralelas”, o en el ejemplo “modélico” de montaje que encuentra en la novela de Maupassant, *Bel Ami*. No hace falta decir que el cineasta ruso interpreta (como lo hace Freud con los sueños) el procedimiento de acuerdo con el principio del “montaje de atracciones”, definido como el choque entre dos imágenes, ideas, elementos, palabras, cuyo resultado no es la suma, sino el producto generador de un nuevo concepto, una nueva idea en la mente del espectador, o del lector. “Inconsciente fotográfico”, definió Walter Benjamin (minucioso analista de los sueños de la modernidad, la poesía surrealista y el cine) al mismo procedimiento: cuando examinamos una imagen fotográfica o en movimiento, no tarda en quedar a la vista una cierta cantidad de elementos



que escapan a los signos más patentes en la conformación de la totalidad de la imagen, y que van adoptando de manera muy natural otra configuración de ellos mismos hasta constituir un motivo nuevo. Confiéndole una rugosidad, una dimensión de extrañeza o de sospecha.

Como ejemplo ilustrativo, basta la reproducción de un fragmento (un poema) del guión del ya citado “*perro andaluz*”:

PRÓLOGO

Había una vez.....

Un balcón en la noche.
Un hombre afila su navaja
junto al balcón. El hombre
mira a través y ve.....

Una nube veloz avanza
hacia la luna llena.
Una cabeza de muchacha
con los ojos muy abiertos.
Hacia uno de los ojos avanza
el acero de una navaja.

La veloz nube pasa ahora
delante de la luna.

El acero de la navaja
atraviesa el ojo de la joven
y lo desgarrá.

Fin del prólogo

¿De dónde proviene, pues, la importancia de este film? En primer lugar, del hecho de tratarse de un fenómeno cultural sin precedentes: la integración, por medio de un sistema estético muy particular como es el cine, de la totalidad de las experiencias de las artes de la época, más el conjunto práctico-discursivo del pensamiento crítico del psicoanálisis. Desde esta perspectiva, no es exagerado calificar a esta obra como de una verdadera *Poética de los sueños*.

Tanto en Eisenstein/Freud, como en Buñuel/Dalí, conocedores hasta la exquisitez de la historia del arte, pueden encontrarse los gérmenes de una concepción que hace del sueño, del cuadro o de la pantalla un



espacio pictórico y poético.

Y volviendo al “*sueño: poema-visual*”, recordemos que el film presentado en el Studio des Ursulines produjo el efecto demoledor de una bomba: “*Un perro andaluz*” resquebrajó la quietud mental del espectador. Un film que nació de la confluencia de los sueños de Salvador Dalí y Luis Buñuel, pero construido, por medio del montaje cinematográfico, en un solo y único sueño/poema, o mejor dicho como el recuerdo de un sueño (al respecto, decía Paúl Valéry: el verbo *soñar* no admite el imperativo. Es más, el verbo *soñar*, no tiene presente), y que una vez proyectado al público, se transformó en terrible pesadilla para la conservadora y racional conciencia burguesa de la época. De la anécdota se desprende también un tema interesante, como es la relación entre “*La interpretación de los sueños*” y la teoría del montaje cinematográfico. La historia del psicoanálisis –cuya acta de nacimiento se fecha en 1895, con los *Estudios sobre la histeria y el Proyecto de una Psicología para neurólogos* (aprovechémonos del azar del significante: ¿proyecto/”proyección”?)– es coextensiva a la del nacimiento del cine (28 de diciembre de 1895). Sin embargo, Freud jamás entró a una sala de cine: por prejuicio clasicista, ya que Freud no tenía interés por el arte moderno, o porque le resultaba demasiado inquietante ver objetivado en la pantalla del cinematógrafo su propio “delirio” teórico. “*Porque basta leer el famoso capítulo séptimo de La interpretación de los sueños, y su descripción de las operaciones del inconsciente (condensación, desplazamiento, inversión en lo contrario, combate o superposición de “representación de cosa” y representación de palabra)* para encontrar allí, si se quiere, toda una teoría del lenguaje cinematográfico; y que el cine sea llamado el séptimo arte no será aquí tomado, más que a beneficio de un inventario azaroso: tan azaroso como la feliz ocurrencia de bautizar a Hollywood como “la fábrica de sueños”. *

La imagen en el cine como en los sueños, es una ecuación determinada que expresa la relación recíproca entre la verdad del inconsciente y nuestra conciencia. Se basan en el mismo mundo material que a la vez expresan : alusiones y sugerencias de algo inefable . Imágenes que no significan nada fuera de sí y a la vez significan tanto que es imposible percibir su sentido último. Es decir, una imagen, un sueño es tanto más fiel a su destino cuanto menos se puede condensar en una fórmula conceptual, especulativa. La imagen-sueño estaría así sometida a la condición de atribuir el sueño a un soñante, y la conciencia del sueño al espectador. En este sentido el cine sería un “sueño implicado”. La otra relación entre el proceso cinematográfico y el onírico gira en torno a la cuestión espacio-



temporal: tanto en el cine como en los sueños se realiza la teoría de la relatividad del tiempo de Einstein. El tiempo y el espacio guardan íntimas relaciones, y a menudo ocurre que uno se expresa a través del otro. Todos los valores temporales – ritmo, velocidad, duración y secuencia de los hechos – aparecen deformados en el sueño. Tanto en el cine como en los sueños, se “espacializa” el tiempo y se “temporaliza” el espacio. En definitiva objetos y cosas que se presentan cargados de significados y que en las imágenes-sueños, “hablan” brutalmente con su mera presencia. O sea hay todo un mundo, en el hombre, que se expresa predominantemente a través de imágenes significantes: se trata del mundo de la memoria y de los sueños. Cualquier esfuerzo reconstructor de la memoria es una serie de sueños, o sea, de manera primordial, una secuencia de imágenes cinematográficas. La impresión dejada por una imagen-sueño constituye su valor y le da su fuerza persuasiva. Un sueño como una película que no conmovió se olvida enseguida; es una fantasmagoría desvanecida en cuanto apareció. Lo más notable es que la emoción experimentada permanece independiente de la imagen-sueño que parece ser causa. En el libro *“Cine poesía contra cine prosa”*, Pier Paolo Pasolini nos dice: *“el instrumento lingüístico sobre el cual se implanta el cine es por tanto de tipo irracional: y esto explica la profunda calidad onírica del cine, y también su absoluta e imprescindible concreción.”* No bien entramos en “la sala oscura” del cine o del sueño, el espacio se amortigua y se duerme, pierde sus fibras y sus nexos, pierde sus fuerzas de estructura, sus coherencias geométricas. El espacio en que vamos a vivir nuestras horas nocturnas de cine o mejor dicho de sueños, ya no tiene lejanía, entramos placenteramente en él como en una concha, o como decía el gran Federico Fellini, somos devorados por la ballena de Jonás. Y a partir de ahí precisamente, nuestro espacio onírico – cinematográfico deviene con rapidez la autonomía de nuestra retina en que una química minúscula despierta nuevos mundos. A decir verdad, el espacio onírico del cine es transformado por una súbita luz íntima. Pero el examen de los films como el de los sueños ofrece una dificultad especial. No podemos examinar los sueños directamente. Podemos hablar de la memoria de los sueños. Y posiblemente la memoria de los sueños no se corresponda directamente con los sueños. Para Borges – que creía que el sueño era una obra de ficción– los mejoramos cuando los recordamos. Y para el escritor italiano Antonio Tabucchi (alumno directo de Borges), los sueños no sólo constituyen objetos estéticos, sino también el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios: el hombre, cuando sueña, desembarazado del cuerpo, es a la vez el cine, los actores y el público.



Podemos agregar que es también el autor del film que está viendo. Así lo demuestra su libro “Sueño de sueños”, donde incluso, le dedica un cuento(mejor dicho un sueño) al autor de “La interpretación de los sueños”, titulado irónicamente “Sueño del doctor Sigmund Freud, intérprete de los sueños ajenos”. El propio Tabucchi se pregunta y nos pregunta: *Porque, si lo pensamos bien, casi la mitad de nuestra vida nos la pasamos soñando y sin embargo damos mucha más importancia a lo que nos sucede cuando estamos despiertos, que es precisamente lo que llamamos realidad, como si lo demás no fuera real. Por lo tanto no he podido dejar nunca de interrogarme acerca de lo que significan en verdad los sueños. ¿De dónde proceden?, ¿nos los envían los dioses, como creían los antiguos, o la conciencia, como supone el doctor Freud? ¿Tienen un significado, como afirma el propio Freud, o no quieren decir nada, como sostiene Roger Caillois, y son simplemente imágenes que nos visitan? Y nosotros mismos, ¿qué somos en el momento en que estamos soñando? Me parecen todas cuestiones apasionantes. Además, los hombres, desde siempre, en todas las culturas, han intentado comprender y explicar los sueños y a mí me parece un afán hermoso, aunque probablemente vano y a veces patético, en relación con una experiencia tan fantasmagórica, tan cercana a lo maravilloso, y que sin embargo vivimos casi todas las noches.**** Para finalizar, creo que el cine, es el único arte que hace posible la convergencia de la escena onírica del inconsciente con la pantalla cinematográfica, dejando una fuerte impresión de realidad, porque como afirmara Christian Metz, corresponde a “un vacío donde el sueño se sumerge con comodidad”.***



Notas

*Grüner, Eduardo “El sitio de la mirada”, Buenos Aires, Ed. Norma, 2001.

**Ferro, R., Freire, H., González, M., Paruolo, A. “Sostiene Tabucchi”, Buenos Aires, Ed. Biblos, 1999.

***Metz, Christian “Ensayos sobre la significación en el cine”, Buenos Aires, Ed. Tiempo contemporáneo, 1972.



Homenaje

La Pecera



Gianni Siccardi

“Un oficio donde reconocernos”

por Osvaldo Picardo

Gianni (Juan Manuel) nació en Banfield, provincia de Buenos Aires, en 1933. Publicó los libros: Poesía Junta (Ed. Aldabón, 1960), Cinco Poetas (Ed. Mano, 1961), Conversaciones (Ed. Nueva Expresión, 1962), Travesía (Sunda, 1967), Ella (Ed. del Sol, 1989), Fragmentos (Ed. Topatumba, 1995-Segundo Premio Municipal 94/95 de la Ciudad de Buenos Aires) y Ella y otros poemas (Ed. Ultimo Reino, 1999). Preparó y tradujo para el Centro Editor de América Latina las antologías de Eugenio Montale (1987) y Salvatore Quasimodo (1988, con su hijo Eugenio). Gianni falleció el sábado 29 de noviembre de 2002, a las 16:30 hs., en el hospital Durand de la Capital.



Si bien comienza a publicar en los ´60 y es entonces cuando funda y dirige las revistas Juego Rabioso (1961), Baires (1963) y Sunda (1965-67), no se sintió totalmente identificado con el llamado “realismo crítico”, razón por la cual, muchas veces, se lo veía incómodo cuando participaba de lecturas o encuentros poéticos, como miembro de la generación de Juan Gelman, Alberto Szpunberg, Roberto Santoro o Juana Bignozzi, entre otros. Su sentido del humor surrealista y su ironía cordial se elevaban como un escudo, detrás del que podía soportar la embestida biológica, más que ideológica, de los años transcurridos, de los reclamos políticos, más que poéticos, de las nuevas generaciones ante una derrota



de dudosa realidad histórica.

Antes que sus características generacionales canonizadas con el adjetivo “realista”, son los particulares lenguajes poéticos los que nos obligan a encontrar nuevos itinerarios de lectura e interpretación. El realismo en el caso de Gianni Siccardi pasaba -y sigue pasando- por las operaciones significantes de la expresión verbal y una sentimentalidad desasida, pero aún ilusionada por el infinito y el absoluto.

Celebrada tempranamente por César Fernández Moreno, su poesía, que no dejaba de ser comprometida con la época, conserva la raíz lírica e interior de la poesía italiana de un Monatale, tanto como esa comunión afectiva en que nos envuelve el “estado de alarma”, de Raúl Gustavo Aguirre.

Rodolfo Privitera ha intuído ese “otro matiz del realismo”, al referirse a la poesía de Siccardi: “su estructura, lenguaje y ritmo -dice- poseen una característica personal compleja que define una tendencia de cierto compromiso político sin recurrir a voces o expresiones populares que fueron las particularidades de esa tendencia en los sesenta. Tal vez sería conveniente señalar por esto que la poesía de Siccardi se inscribiría en un matiz de la realidad dada su singular forma expresiva”(1). En efecto, hay poemas de Gianni que están contruidos con la inmediatez de una

sintaxis trabajosa, que contagia la exaltación emocional de un descurrimiento; por ejemplo cuando dice “he debido tomar locamente palabras para ordenar mi corazón”, o también: “la miro solamente para darle mis ojos”, o mucho más violentamente en el poema “Ella sin”, donde asistimos a una variante de los versos de cabo roto, en que el anacoluto vallejiano libera el verso, para que lo no dicho vibre en su silencio inacabado: “A raíz de sus ojos/ es que las cosas/ En realidad/ ella sólo se ausenta de sus// Cuando llega atiborrada/ de vacilantes/ Cuando anda por el día/ como por una/ Cuando atraviesa la noche/ con sus enormes/ no hay silencio/ que no la/ no hay olvido/ que no se//...”

Esta tensión del lenguaje lo distancia profundamente de las condiciones referenciales del relato que se había vuelto característica de la escritura de la época. Pero no obstante, su búsqueda de una cadencia que le permita hablar, sin recurrir a la alienación del habla cotidiana, lo empuja a un ritmo natural, lejos tanto de lo elocuente como de lo apriorísticamente poético. Un ritmo que no rechaza el relato, pero que lo aborda desde otra orilla. Su lenguaje intenta superar el conflicto entre los “valores sensuales” del poema y el “coloquialismo” vigente y sus formas de representación cercanas a la prosa. Se mantiene en equilibrio



sobre una cuerda tensa: su voz.

El gran oído musical de Gianni marca a fuego la materia verbal de su verso, y, como él mismo dijera de Montale, “los ritmos -que no son determinados antes de la escritura sino que nacen con ella- le permiten poetizar, generan el poema; no son su regla sino su motor”. El que lo escuchaba leer en voz alta no dejaba de sentir la magia de un secreto contado en su extrema soledad. El poeta se hablaba a sí mismo y el lector, también. Uno podía presenciar la escritura haciéndose escritura.

Si en términos generales, podemos calificarla por su temática, como poesía amorosa o sentimental, no debe confundirse con el intimismo neorromántico o en el intimismo realista. Hay algo diverso y sutil que inquieta la calma de lo íntimo, aunque no llegue a desvanecer su tono confidente.

Daniel Freidemberg ha deslindado bien ese lugar de la voz, en el contexto de los sesenta (2). “El intimismo -dice- cuando aparece, pocas veces, lo hace como exploración de la subjetividad”. Herencia del surrealismo y del romanticismo, su acento revela una confianza generacional en los instrumentos expresivos y en la capacidad comunicativa de la poesía. Sin embargo, la poesía de Gianni no es una poesía intimista de esa clase, es una poesía que da vueltas alrededor de las pocas certezas

existenciales de un sujeto frágil. En un poema llamado Verano, por ejemplo, la voz ocupa el lugar interior de una escena; el paisaje exterior está esbozado detrás de la ventana. El poema dice así: “La tierra/ abre sus muslos a la noche/ las palabras que no he dicho/ se persiguen en el aire.// Tras la ventana/ el musgo/ la algarabía del verano./ Trato de sorprenderte/ antes de que la abeja huya/ por su propio perfume.// El aguacero ha tatuado la noche/ sólo lo que no he dicho/ aún abreva en tu memoria.// Inquieto/ el corazón de la estación/ sucumbe.// Apoyado en tus hombros/ miro el vértigo de mi voz/ derrumbarse a tus espaldas.” El viejo tópico de la noche de verano posibilita entrar en un instante de inquietud, detenido por el intento de la palabra y su fracaso aparente. Abeja y espaldas son signos de una fuga irrefrenable con que el instante se despidе. La fuerza del misterio vivido queda en una memoria fuera del sujeto, aunque de él dependa “lo no dicho” y una reciprocidad construida en medio del derrumbe. El erotismo y la sensualidad que respira el poema, el deseo y la historia que no necesitan relato, apenas se sostienen frente al vértigo de quien se mira hablar sin decir.

Esta apretada imaginería visual de Gianni rinde culto a una mirada que se interpone entre la voz y el fluir irrevocable del tiempo.



Podríamos decir, parafraseando a Raúl Gustavo Aguirre que la mirada se encarama a la significación de lo que vive más allá de la imagen. Una mirada que no parte solamente del sujeto como si fuera un mensaje descifrado al estilo clásico, o simplemente romántico. Se entrama con lo que lo mira y en su propio proceso encuentra su sentido secreto. Hay un poema breve en su libro *Ella* y otros poemas, que, con resonancias petrarquescas, nos permite entender esa feliz revelación del amor más simple: “De sus ojos partía un hilo/ que terminaba en mis ojos// De modo que nuestras miradas/ recorrían simultáneamente/ el pasado, el presente y el porvenir// El amor no es más que una pequeña cosa:/ el tiempo/ un hilo/ una mirada”. (*El Amor No Es Casi Nada*).

Este hilo de la mirada sólo se sostiene si ninguno suelta alguno de los extremos. Al igual que con el hilo de Ariadna, el laberinto se desvanece en travesías que transforman el cuerpo en lenguaje y el lenguaje en cuerpo. La gradualidad mayor o menor de esa tensión es el principio constructivo que posibilita un tejido capaz de contener la levedad frágil de la existencia. Otro poema del mismo libro se llama precisamente *La Red* y dice: “Ella está en mí/ yo estoy en ella/ y una red secreta nos rodea./ Una red que no es red/ un aire, apenas/

una nada”.

En la mirada hay una red debajo de los abismos del tiempo y del espacio. Sobre ella el cuerpo intangible de la poesía, puede caer después de las acrobacias por alcanzar una lengua perdida, o por lo menos sentida como tal por su propia generación. “Hemos descubierto la manera/ de hacer buena poesía” ironiza en uno de sus primeros libros, y agrega: “en realidad a veces/ desesperamos de encontrarla/ y es cuando estamos más cerca de ella./ Nuestra vida es así/ dos pasos adelante/ uno atrás”. También en aquel libro, publica una de sus dos *Artes Poéticas*. En ella, también habla de su época: “ahora” -señala- “nada es tan ágil/ como el roce de nuestros pensamientos/ nada es tan lento como el gesto/ que nos lanza y nos devuelve cada tanto/ a esta tierra de orgullo y de vergüenza...” Todavía, en ese libro que llamó *Conversaciones*, hay lugar para el “nosotros”, una identidad generacional reconocible, entre el rechazo y la aceptación “que labran cada día/ para mí y para ti/ los labios y las miradas/ las pequeñas historias/ las cortinas corridas/ las gente detrás de las cortinas”. Pensamiento y gesto, agilidad y gravedad son dos extremos opuestos de la mirada y el mundo. El gesto pertenece a esa “hermosa gente” que es denunciada, con ironía, por ese “nosotros”, desde donde el



poema habla, más cerca de la agilidad del pensamiento, es decir, de la libertad de pensar, de la libertad de ser.

La otra Arte Poética, dedicada a su amigo, el artista plástico, Roberto Broullon, viene años después, con un tono para nada irónico y más personal. El poeta reconoce no tener “un mensaje secreto/ ni gestos ni salmos ni verdad ni certeza/ pero cuando el olvido va hacia el sur/ mis pies van hacia el norte”. Se afirma su signo a contra mano inscripto con fijeza en la humildad de un conocimiento de los propios límites: “Camino bajo una mirada protectora/ mezclando lo verdadero con lo falso/ lo falso con lo verdadero/ embriagado por el perfume inasible del ocio/ errando aquí y allá/ persiguiendo la droga de la palabra/ la luz de la palabra/ la alegría de la palabra”. Esta “mirada protectora” es una manera de enfrentarse con el mundo, que proviene del viejo petrarquismo y su idea de la poesía como mundo literario, fuerza en la debilidad de una creencia que transmuta vida y literatura. Esta idea de la poesía sobrevive en el grupo de Poesía Buenos Aires y en la fe comunicativa de los del sesenta. En “Alguna Memoria”, Aguirre explicaba que una misteriosa “Ella” : “ha conseguido así formar una tribu dispersa por el mundo, cuyos miembros se ignoran mutuamente y sin embargo reparan en común los hilos

de una gran red de belleza”. Es ahí donde trabaja la voz de Gianni.

Puede ser que hable de sí mismo, pero un sí mismo, en todo caso, que levanta sus andamios sobre lo autobiográfico y por encima del dominio privado, alcanzando habitar en el espacio universal de aquella tribu dispersa por el mundo y los siglos. En su voz siempre hay un lugar aéreo para hablar de Ella, que sin dejar de ser mujer, es también alusión a la Poesía, como espacialidad última de encuentros. Por eso mismo, puede decir que “ella vive en mis sueños/ mis sueños están detenidos en ella./ Esta es mi vida/ estas son mis palabras” (de Tus Ojos Otra Vez). O también explicar a la usanza del *dolce stil novo* que: “Ella une todo lo conocido/ ella es invisible cuando llega/ e impalpable cuando habla/ el sol parece pintado/ cuando pasa por el desierto de su belleza” (de Ella Tiene El Secreto).

Este lugar de la intimidad, a su vez, no está descorporizado. Tiene un aquí y ahora, su manera de estar en el mundo y de trascenderlo, dependen, en gran medida, del conocimiento de esa condición humana atada a la caducidad y al tránsito: “esto no es un abismo/ esto no es una lámpara que absorbe la noche/ aquí no hay crímenes famosos/ aquí estamos solos y temblamos/ anuelos rotos/ ruinas./ No hace falta conocer el futuro/ yo sé dónde está mi alegría/ aquí/ en

este cuerpo habitado por hábitos
y muecas/ en la vehemencia
arrasada disuelta en el candor//
aquí / en esta cacería/ en esta
encrucijada/ en esta región aban-
donada por los otros/ donde parece
no haber nada sino habladurías y
perfume.” (Aquí)

La realidad se hace presente en ese
cuerpo que es el “aquí y ahora” del
poema, un desencadenador de co-
nocimiento que revela al fin, que
“el destino es un animal ciego/ que
danza antes de morir”. La muerte
se vuelve, sin embargo, una belle-
za que hiere y que le hace encon-
trarse consigo mismo: “No recuer-
do la hora/ no conozco mi nombre/
pero ella hace/ que me parezca a
mí mismo” (El Destino Es Un Ani-
mal Ciego).

La intimidad, entonces, habría que
imaginarla como una región y,
como tal, una región se diferencia
geográficamente de otra. En una
habita la capacidad comunicativa
del poema que en los poetas del
sesenta se elevaba a una fe invio-
lable. En la otra, la región luminosa
de Gianni, contiene una poesía que
es instrumento de conocimiento,
de comunión afectiva de la con-
ciencia. Una poesía que se vincula
a la realidad conflictiva de una
época y a la tradición poética a
través de una resonancia musical
persistente. Ella, para decirlo con
sus propias palabras, hace que el

tiempo y la muerte pierdan su
apuesta. La poesía esa “voz clari-
vidente” que “dice que volveremos
a encontrarnos”.

Notas:

1. “Argentina del 60: Poesía y realidad en
tres autores: Juan Gelman, Gianni Siccardi
y César Fernández Moreno. INTI, Rev. de
Literatura Hispánica, Nro. 50, USA, 1999,





págs 209-215.

2. citado por Santiago Kovadloff, "La Palabra Nómada", en "Lugar Común", Ed. El Escarabajo de Oro, Bs.As. 1981, pág. 15.

Un escrito sobre la poesía y un poema inédito de Gianni Siccardi

1. Sobre la poesía: La flecha y el blanco

La lógica de la poesía es inflexible. Tiene una sola cara porque es individual. Sería trágico que un texto de prosa guardara un significado distinto para cada lector: un mundo así estaría lleno de peligros. Pero sería más trágico aún que un poema significara lo mismo para todos. Un mundo así sería verdaderamente inhabitable, asfixiante: el triunfo definitivo de la sociedad de masas. La prosa se adapta a cada lector para significar lo mismo para todos. La poesía es exigente. El lector de poesía es alguien que accede al reclamo de adaptarse a la lógica del poema. Y el esfuerzo -el implicarse en el poema- tiene su compensación, allí el poema le descubre un sentido personal, único, para cada lector y -más aún- un sentido para cada lectura.

La prosa supone un arquero y un blanco. El escritor estira su arco, apunta cuidadosamente y lanza su flecha. El buen prosista da en el centro del blanco. Tanto el escritor como el lector ven el blanco, ven la flecha, su trayectoria y su destino. La poesía supone un arquero pero no supone un blanco. El poeta estira el arco y apunta hacia el espacio y el tiempo. No hay un blanco visible: la flecha se dirige hacia el infinito, hacia la eternidad. Su destino es el absoluto. Por eso para la gente de buen sentido el poeta parece ser un tonto que derrocha su vida lanzando flechas que van a no se sabe dónde, a ningún sitio útil. La gente de buen sentido no ve el destino de la flecha, para ellos la flecha se pierde en la nada. Pero el poeta no derrocha su vida. Él lanza su flecha con una enorme fe. «Adiós, adiós», le dice. El sabe que allí donde caiga la flecha estará el blanco. Porque el infinito no puede medirse. No es que sea más grande o quede más lejos que todo lo conocido o imaginado. La eternidad no es más grande que algún tiempo. Cuando se apague el sol, cuando se apague la última estrella de la última galaxia, ¿seguirá existiendo la eternidad? La eternidad es cuando se detiene el tiempo. Se detiene el tiempo, dejan de suceder cosas; y bien, esa es la eternidad. El lector de mirada pura, aquel que se implica en el poema, sigue la trayectoria de la flecha hasta



que cae y -entonces- descubre el blanco. Porque allí donde cae la flecha,
allí está el blanco.

2. Palabras sueltas

(Inédito de Gianni enviado en noviembre del 2002 para La Pecera)

Es mentira.

Nunca escribí un poema para vos.

Todos los poemas que he escrito
los he escrito para mí.

Falso.

Nunca escribí un poema para mí.

Nunca he escrito una palabra para mí
salvo en mi agenda
o en algún cuaderno.

En mi agenda
en algunos cuadernos olvidados
he escrito, sí,
muchas palabras para vos
para mí.
Palabras como piedras.
Pero no eran poemas.

Es verdad. Es mentira.
Quizás los únicos poemas que he escrito
son los que encuentro
en las palabras que he escrito
para vos



para mí.
Esas palabras que sólo leeremos
vos y yo.

¿Será verdad?
No lo sé.
Nunca he estado seguro
de cuáles son mis poemas verdaderos.
Quizás mis poemas verdaderos
estén entre algunas palabras
que a veces encuentro en alguna agenda
o en un viejo cuaderno descartado.
Frasas sin terminar
palabras sueltas.
Piedras.

Allí
fragmentado
en gotas
aquí o allá
está todo lo mío
está todo lo mío en vos
todo lo tuyo en mí.

Nunca uniré esas palabras.
Es bueno que queden allí.
Es bueno que nadie ordene
que nadie cambie esos mensajes secretos
las palabras que he escrito



y seguiré escribiendo
sólo para vos, para mí
o lo que es lo mismo
sólo para vos y para mí.

No sé si seguiré escribiendo poemas.
No sé
si me será dado escribir más poemas.
Pero es seguro que habrá otras palabras
escritas para vos solamente
para mí y para vos en mi agenda

Quizás algún día pueda escribir un poema
tan verdadero
tan inocente
tan desnudo
tan explosivo
tan complejo y tan simple
como esas frases sin terminar
esas palabras sueltas
que cada tanto
descubro con asombro en mi agenda
o en un cuaderno descartado.

Es mi letra. La reconozco.
Pero no reconozco esas palabras.
Sólo signos o huellas
mensajes que yo no sabía que eran mensajes.
Pequeños



minúsculos fragmentos
que están ahí.

Como piedras.

Y yo no sabía que eran piedras.

Si hubiera sabido que eran piedras
no hubiera podido escribirlos.

Cuando escribo una palabra
no sé que será sólo una palabra.

Cuando empiezo a escribir una frase que no
termino

no sé que quedará sin terminar.

No sé que se convertirá en piedra.

Quizás algún día

escriba un poema sin saber que es un poema.

Quizás algún día

logre escribir un poema

que se convierta en piedra.





Conversación sobre Gianni

Ofelia Funes

Decidí escribir sobre Gianni en estilo coloquial. A él le hubiera gustado. Seguramente hubiese dicho: «Dejemos los discursos académicos para los intelectuales, yo sólo soy un poeta».

A Gianni muchas veces se lo identificó con la generación del 60. Esto lo molestaba mucho. No se sentía en absoluto partícipe del realismo crítico. Más aún, preguntaba si realmente existió tal generación. Si existía un lenguaje poético común que justificara tal designación.





La poesía de Gianni, contrariamente a lo que alguna vez se afirmó, no es realista, ni sentimental, ni intimista, ni interior. Quien así lo entendiese se quedaría en la superficie. Su poesía simplemente «es», va a las esencias. Es una búsqueda de sí mismo. Es una posibilidad de conocimiento de su propio ser. De este modo el lector también participa de una experiencia del ser. En una conferencia que dio en la Universidad Nacional de Quilmes el año pasado, dijo: escribimos poesía para entrar en nuestro ser. Para ser dignos de conocer sus secretos (...) el resto es un accidente. Desde su óptica la única realidad es la realidad de las esencias, lo demás, como solía decir, es pura imaginación, las sombras de la caverna, lo irreal. Solamente el lenguaje poético puede transmitir lo que realmente somos, aquello inasible, incomprensible, inexpresable desde el pensamiento lógico y su lenguaje. (...) Todo es irreal/ no es posible estar seguro/ no es posible guardarlo en la memoria/ y sacarlo como un milagro sobre la mesa/ la película de la casa/ y su pava que cecea.// ¿Y el hombre?/ El hombre es menos real que la casa/ no puede impedirlo/ habla pero no dice/ se necesitan dos bocas/ para comer el mismo pan/ dos miradas para detener la tarde./ Uno imagina un vuelo rasante/ pero jamás se llega./ ¿Y todavía queda una montaña de flores?/ ¿los pétalos cantan en los jarrones/ unos sí, otros no, según su naturaleza? (...) El agua hierve./ Apago el fuego./ Lleno la taza./ A lo largo del silencio/ el té está servido./ A lo largo del silencio.// Pero se necesitan dos miradas/ para detener la tarde./ Se necesitan dos bocas para comer el mismo pan. Estos son fragmentos del último poema de Gianni: «Basta de no vida», inédito, escrito el 13 de noviembre de 2002. El poema como posibilidad de conocimiento del ser.

La búsqueda del ser implica un estado de consciencia, un estar despierto. Un «aquí y ahora» en el cual el hombre se involucra en su totalidad, en su unidad primigenia. Se puede escribir un poema con el cuerpo, se puede leer un poema con el cuerpo (...) Esto nos permite eludir la penosa obligación de ser inteligentes (Univ.Nac.de Quilmes). Esta completud se transmite en sus versos cargados de sensualidad. Una sensualidad



manifestada en el discurso analógico, en el ritmo, en la melodía. En aquella palabra o en la tensión generada por una imagen poética que roza nuestro centro emocional. La casa bosteza su pasado/ en los lamentos del tatuaje del techo/ grietas que guardan las miradas furtivas/ de los antiguos habitantes.(...) ¿Merezco este lugar/ estas paredes?/ ¿Podré sobrellevar los excesos/ de los desconocidos antepasados?/ ¿Podré ser el legítimo heredero de esos años?. Más adelante continúa: Entro al baño/ y veo a sus mujeres/ que enjabonan sus cuerpos sagrados/ detrás de la cortina/ (...) Ahora/ la lentitud de esa otra que adormece/ los rincones más redondos de su cuerpo/ bajo la sensualidad de la lluvia caliente/ y se demora en ese refugio/ que le oculta el mundo/ y el jabón encuentra/ entonces/ su verdadera naturaleza/ de espuma soñadora/ de crema voluptuosa/ de miel reparadora. Finalmente cierra el poema: ¿Por qué dejaron la casa?/ por qué permitieron/ que el intruso que soy atravesara la puerta?/ ¿Nacieron aquí?/ ¿Murieron aquí?/ Escribieron aquí cartas de abandono y desaliento?/ ¿Sonó el teléfono para destrozar sus lágrimas?/ ¿Amaron hasta la extinción de sus cuerpos?// Permiso./ Déjenme entrar./ Soy el nuevo ocupante de la casa. Estos son extractos del poema inédito «Entro en la Vieja Casa» donde los elementos poéticos que emplea, cargados de sensualidad, penetran, desde las pequeñas cosas de todos los días, en la inmensidad de la existencia humana. La inteligencia a la que se refiere en la cita anterior al poema, es la inteligencia del pensamiento lógico descarnado. El negaba la poesía de «ideas» pues la consideraba una manifestación del hombre fragmentado, de un hombre que se queda en la superficie, de un hombre que ha perdido a sus dioses y su música. Consideraba que para expresar las ideas existe la prosa, el ensayo, el periodismo. Con el fresco humor que lo caracterizaba solía decir que, la poesía de ideas era poesía porque dejaba los renglones sin acabar.

El humor de Gianni. Su humor y su ironía merecen una atención especial. Una vez, viajando en un taxi, le pregunté el por qué de esa actitud suya tan irónica o risueña -a veces algo ácida- ante problemas o situacio-



nes determinadas, que muchas veces dejaban desconcertado al interlocutor. Me respondió que solía reaccionar así con el fin de desestructurar la rigidez del pensamiento, de quebrar la intolerancia, de desacralizar a los falsos dioses que obligan al hombre a olvidar su condición de tal. Y esa condición es la de poder observar la realidad gratuitamente, en libertad, libre de prejuicios. Con su ironía trataba de hacer tomar conciencia de lo ridículo y absurdo que se podía llegar a ser con algunas posturas y, a partir de allí, poder cambiar la mirada, o mejor dicho, cambiar el lugar desde el cual se miraba. Esto me recuerda a Raúl Gustavo Aguirre cuando refiriéndose a los surrealistas escribió: el humor (para ellos...) es el guardián de la integridad del espíritu. Gianni era ese humor. Se impuso la misión de guardar la integridad del espíritu, que es lo mismo que decir la integridad del hombre.

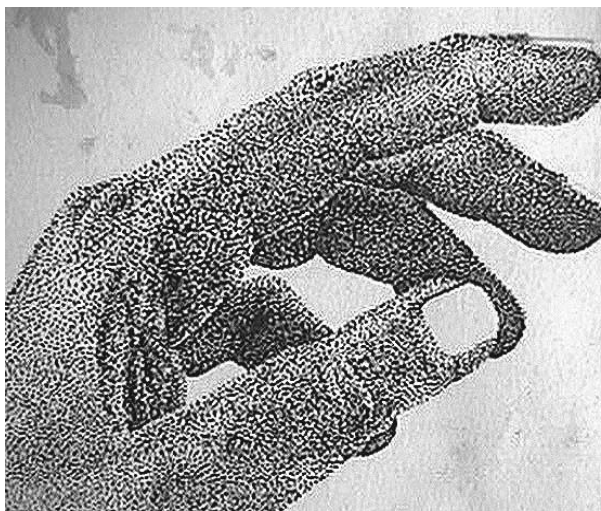
Podemos afirmar con tranquilidad que Gianni está aún con nosotros porque él «es» su poesía y su poesía permanece, continúa luchando por rescatar al hombre de su fragmentación y de su ceguera.

Ah, vivir sólo en la distracción/ de dos o tres momentos inolvidables/ Si se concentran todo desaparece. (fragmento de «Basta de no vida»)





Cine





Cuentos para minorías

por Fernando Scelzo

Hollywood no es una simple máquina de fabricar películas nuevas. Muchas veces transforma cosas viejas en productos comercializables. Los metales de los que se nutre su alquimia revitalizadora son generalmente *best-sellers*; a veces, sus propias películas, otras, viejos relatos perdidos. Aunque a Philip K. Dick le disgustaba Hollywood, luego de unos veinte años de su muerte y del estreno de *Blade Runner* – película que el escritor nunca llegó a ver terminada –, el cine vuelve a resucitar una historia del prolífero escritor de ciencia ficción. Dirigida por Steven Spielberg y protagonizada por Tom Cruise, *Sentencia Previa/Minority Report* (1) repite muchos de los procesos que transformaron la novela *Do Androids Dream of Electric Sheep?*⁹ en la película de R. Scott. Como en este último caso, *Minority Report* es, en algunos aspectos, una reproducción fiel de su origen literario, en otros, algo totalmente distinto.

Minority Report se basa en un cuento homónimo de Dick, publicado en 1955. Por tratarse de un cuento – y no de una novela como en el caso de *Blade Runner* – el guión del filme contiene necesariamente más elementos de los que responden a la imaginación de Dick. La transformación intersemiótica cuento/filme – y en particular: filme de Hollywood – requiere ineludiblemente cambios de lenguaje, de estética, de guión, etc. Algunos de estos cambios son adaptaciones de la visión de futuro del autor del cuento a una visión más contemporánea. Otros son ‘homenajes’ a distintas películas del género – *Blade Runner* entre las primeras, por supuesto –; y los restantes son quizás ‘marcas registradas’ del cine norteamericano.

“El informe de la minoría” (2) presenta, a grandes rasgos, la misma historia que su versión fílmica. En un futuro no muy lejano, los criminales son detenidos antes de cometer delito alguno. Gracias a los poderes psíquicos de tres personas, la agencia del Pre-Crimen puede determinar dónde y cuándo se cometerá el próximo crimen, e impedir que esto suceda. John Anderton, policía de la Agencia, descubre que el próximo *pre-asesino* no es otro que él mismo, acusado del asesinato premeditado futuro de un hombre al que ni siquiera conoce. Anderton debe entonces escapar y probar su inocencia, al tiempo que intenta descubrir un complot en su contra, organizado – según cree en un principio – por el joven Ed



Witwer, enviado por el Senado a controlar la Agencia. El relato plantea las paradojas de la predicción del futuro, la existencia de posibles futuros alternativos, y el peligro de/para aquellos que controlan las predicciones. También se plantea un dilema actual de la sociedad estadounidense: la privacidad y libertad individual frente al control obsesivo y totalitario del estado en pos de la seguridad nacional. Hasta aquí, muy parecido al filme. Pero no tanto.

El Anderton del cuento es “gordo, calvo y viejo”; es inventor y jefe del Precrimen, y vive con su esposa Lisa – quien trabaja junto a él. En la película, en cambio, Anderton es el energético Tom Cruise, el mejor detective de la Agencia, separado de su esposa Lara. La figura de Anderton parece haber sufrido un proceso similar al que afectó al Rick Deckard de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*: el joven e inexperto detective que convive con su esposa es, en *Blade Runner*, el maduro y casi retirado Harrison Ford, quien vive solo. Hijos de químicas renovadoras, los héroes de Dick lucen distintos ante los cristales de Hollywood.

También el Precrimen que imaginó Dick ha sufrido cambios. En “El informe...”, la Agencia de Anderton no es la única con premonitores. “Cada agencia importante tiene su subterráneo de

monos guardados como un tesoro”. Les denominan ‘monos’ – no ven, no hablan, etc. –, ‘idiotas’, ‘deformes’, ‘retrasados’, “de cuarenta y cinco años, pero con el aspecto de una niña de diez”. Los premonitores – o *precog* – de *Minority Report*, no son seres deformes, sino hijos/as de drogadicotos, tratados químicamente, tras lo cual han obtenido (casi por ‘casualidad’) su ‘don’. Los *precog* son únicos, y se los trata como tales. Aislados de casi todo contacto humano, flotan en un estanque de nutrientes, como las propias imágenes que ven, en un estado de semi-(in)conciencia. Al contrario de sus pares literarios, los *precog* son deificados. Los ‘monos’ del cuento “no tienen necesidades espirituales”; uno de los *precog* (Agatha) necesita vengar la muerte de su madre.

Los datos que aportaban los premonitores de Dick eran interpretados por computadoras y expresados en forma de tarjetas perforadas – las pantallas de cristal líquido y los guantes de realidad virtual que utiliza Tom Cruise no habían sido siquiera imaginados en el ‘55. Los premonitores veían varios tipos de delitos como evasión de impuestos, asalto, extorsión, traición, etc; no solamente asesinatos, como en el filme. Mientras que en este último no se había cometido ningún homicidio (supuestamente) desde la implementación



del Precrimen, en el cuento sí se había cometido uno, cinco años atrás, y el criminal había escapado tras cometer el delito. La falencia había sido humana, no del sistema. Esta confianza en el sistema está llevada – satíricamente – al extremo en el filme, donde la Agencia hace las veces de Oráculo.

El sistema perfecto del Precrimen se da como experimento modelo en el Washington de 2054. La acción de “El informe...”, en cambio, transcurre en Nueva York, luego de la ‘guerra anglochina’ (3). El Senado y el Ejército pelean por el poder. Este conflicto con el ejército – algo inquieto por ver que va perdiendo utilidad y poder; ésmil de la lucha de poderes (interna y externa) de la Guerra Fría? – es lo que provoca los acontecimientos que llevarán a Anderton a cometer un asesinato: la víctima futura es Leopold Kaplan, jefe del Ejército. El conflicto personal de Anderton por la muerte de su hijo, en cambio, ha sido agregado por completo al guión del filme.

En su intento por probar su inocencia, Anderton busca encontrar el ‘informe en minoría’ sobre su caso – es decir, un informe que se diferencia de los otros dos – dado por los premonitores. Pero descubre que no hay tal informe. En realidad “hubo tres informes en minoría”. Los reportes no plantean un solo futuro, sino tres, consecutivos; secuestrado por un grupo del

ejército, Anderton es amenazado para dismantelar el Precrimen. Al aplacar al grupo rebelde, el Jefe del Ejército es muerto por Anderton. El segundo informe plantea una línea de tiempo, en la cual, con su conocimiento del futuro, Anderton elige no cometer el crimen. Sin embargo, esto le crea un dilema, ya que de no matar a Kaplan, el sistema del Precrimen habría fallado. Anderton decide entonces seguir la predicción del primer precognitor, resultado que es dado en el tercer informe. La interpretación global de las predicciones da por resultado *que Anderton matará a Kaplan*. Esto es una paradoja: los informes que ‘profetizan’ que Anderton matará al Jefe del Ejército son los que convencen a Anderton de cometer ese mismo crimen.

La paradoja se resuelve de forma distinta en el filme. Los tres informes son sobre una misma línea temporal – no hay informe disidente –, dando el mismo resultado: Anderton cometerá el asesinato. Al saber tal futuro, éste decide escapar para probar su inocencia (considera que es víctima de un complot), sus acciones lo llevan accidentalmente (?) a cometer el crimen como se había predicho. Es decir, es el conocimiento de la predicción lo que lleva a Anderton a cometer homicidio (4). Esta fatalidad de cometer el crimen pese a todos los intentos por evitarlo po-



dría verse como un determinismo y no como una paradoja. Sin embargo, tanto en el film como en el cuento, se deja en claro que existen futuros múltiples, es decir, que aquellos con conocimiento del futuro pueden cambiarlo. Es por eso que me inclino a favor – consciente de lo que esto implica – de las paradojas. Los absurdos de este tipo son comunes en la ciencia ficción, en especial –relacionado con el conocimiento del futuro– con el viaje en el tiempo: un personaje viaja al pasado, creando (consciente o inconscientemente) las condiciones para que se cree el futuro del que viene. Algunos ejemplos conocidos son la novela *El fin de la eternidad* (1955) de Isaac Asimov, los filmes de *El Planeta de los Simios* (1968, 1970, 1971, 1972 y 1973), los de *Terminator* (1984 y 1991), y la película *12 Monos* (1995).

En esto de las paradojas – y dejando de lado el trauma freudiano –, Anderton se parece al pobre Edipo. Es el conocimiento, directo o indirecto, del futuro lo que lleva al héroe griego y al *prepolicia*, a cometer aquellas acciones predichas, pese a buscar evitarlas. Como metáfora de los peligros para aquellos quienes posan su mirada en el futuro, ambos pierden sus ojos. Podríamos argumentar que el parecido es aún más grande: Anderton es de alguna manera causante de la muerte de Lamar

Burgess, ‘padre’ del Precrimen y figura paterna para el joven. Además la Dra. Hineman la ‘madre’ del Precrimen, muestra cierta atracción por Anderton. Sin embargo no es esto de gran importancia para el desarrollo de la historia, al contrario de la obra grie-

«...El relato plantea las paradojas de la predicción del futuro, la existencia de posibles futuros alternativos, y el peligro de/para aquellos que controlan las predicciones. También se plantea un dilema actual de la sociedad estadounidense: la privacidad y libertad individual frente al control obsesivo y totalitario del estado en pos de la seguridad nacional...»

ga.

Tanto en el cuento como en el filme, la dicotomía *privacidad individual* vs. *seguridad nacional* presentan el conflicto del poder de

 quienes vigilan y manejan la información. Pero mientras que en el cuento el 'mal uso' de la información es dado por el Ejército subversivo, en el filme es el 'padre' del Precrimen y jefe de Anderton. Este último caso es, una vez más, una adaptación a la Norteamérica moderna: el uso maquiavélico del poder en beneficio del sistema, un sistema perfecto donde la falla es humana, y (paranoia estadounidense) el conflicto de la seguridad nacional (5). Las elevadas medidas de seguridad, rastreo y detección de los individuos en el filme, es para muchos críticos, una sombra que amenaza la Norteamérica post-11 de septiembre.

Saliendo así de las diferencias textuales entre ambos relatos, posamos nuestro ojo (para usar una metáfora muy acorde) sobre las diferencias o novedades que plantea *Minority Report*, a modo de mirada renovadora o novedosa del futuro en que transcurre la acción. Si bien Dick soñó (o alucinó) con algunas cosas para el futuro – aunque no particularmente en esta historia –, hay otras con las que sólo podemos soñar (¿o alucinar?) hoy en día. ¿Y quién mejor que S. Spielberg? Para el 2054 en que transcurre *Minority...* el director del filme se propuso soñar con el futuro, de la manera más certera posible. Un grupo de más de 15 futuristas fue contratado para imaginar y crear la Washington de

dentro de unos 50 años; unos veinte años atrás, R. Scott había hecho lo mismo para el Los Angeles 2019 de *Blade Runner*. Y al igual que en el filme de culto, en *Minority...* se creó una nueva estética para los objetos de uso doméstico, las armas, los vehículos (voladores y terrestres), las interfaces (en especial, aquellas que trabajan con imágenes), y finalmente, los carteles publicitarios.

En cuanto al aspecto general de la ciudad, Spielberg y su grupo imaginaron un futuro más brillante para la Washington 2054, que el que se ideó para Los Angeles 2019. En *Blade Runner* la ciudad era sombría, triste, derrotada por la falta de vida no-artificial: oscuridad y luces de neón. En *Minority Report* observamos dos ciudades: una, blanca, lujosa, impecable, de rascacielos, totalmente utilitaria y computarizada, algo parecida a la ciudad de *El quinto elemento* (1997). La otra es oscura, pobre, demacrada, zona de barrios bajos donde el futuro parece no haber llegado, o haberse ido hace tiempo. La ciudad de *Minority...* carece de esas tristes y místicas imágenes de autos voladores surcando una ciudad nocturna de luces y fogueantes chimeneas... La lluvia, lentamente letal en *Blade Runner*, revitaliza y renueva el pálido escenario de la Washington futurista.



El contraste de colores es marcado también como un elemento externo al filme: el matiz de la fotografía. Observamos al principio de la cinta un uso de tonos azules y colores como el gris y el blanco. A medida que se van desarrollando nuevos escenarios (geográficos y temporales), los colores van cambiando: indudablemente, la mirada del mundo depende del color del lente con el que se mire. El pasado, entonces, es visto a través de tonos sepia y colores claros. Los barrios bajos, en negros y azul oscuro. Los suburbios, un refugio donde conviven el pasado y el presente – no así el futuro – presenta colores vivos. (6) De una manera similar – pero como metáfora, menos agradable –, la fotografía de *Traffic* (2000) alternaba entre tonos de cinta azules y sepia para dos mundos aparentemente opuestos: Estados Unidos y México, respectivamente.

El cine de Hollywood, a pesar de todos sus malos *clichés*, se destaca por ‘homenajearse’ continuamente. *Minority Report*, como todo texto, presenta relaciones hipertextuales, en este caso (principalmente) con películas ‘de culto’ de ciencia ficción. Diversas imágenes del filme reflejan partes de otras películas, en especial de Stanley Kubric: *Naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), y *2001: Odisea del espacio* (1968) son homenajeadas, particularmen-

te en los planos cercanos al ojo. El aparato que utiliza el cirujano sobre Anderton es muy similar al usado sobre Alex de Large de *La naranja...* en la clínica reformatoria. En ambas películas los personajes adoran la música clásica. *El Resplandor* (*The Shining*, 1980) es traído a escena en el grito de Agatha *Murder!*... (¡Asesino!...) como reflejo fiel del *Redrum!* de la cinta de Kubric. Entre otros filmes citados podemos mencionar *El fugitivo* (1993), e *Inteligencia Artificial* (2001). Además de a Alex, Anderton también se parece al detective Paul Smecker (Willem Dafoe) de *El quinto infierno* (*The Boondock Saints*, 1999), quién escuchaba música clásica en el momento de analizar la escena del crimen. Tanto en *Minority...* como en *El Juez* (*Judge Dredd*, 1995), el personaje principal está a cargo de una novedosa unidad de ejecución de la Ley, y pone todo su esfuerzo en implementarla, para luego ser acusado y perseguido por su propia unidad. Ambos poseen un mentor, interpretado por el actor Max von Sydow (Lamar, en el filme de Spielberg) La secuencia inicial de *Minority...* – el crimen pasional donde vemos resaltadas las tijeras, como arma, los lentes del futuro homicida, y (por qué no) las tomas cercanas al ojo – es una visible referencia a las películas de Hitchcock. (7)

La más importante de las películas



«El cine de Hollywood se destaca por 'homenajearse' continuamente.

Minority Report, como todo texto, presenta relaciones hipertextuales, en este caso con películas 'de culto' de ciencia ficción..»

citadas es, quizás, *Blade Runner* – principalmente por el 'parentesco' que las une –, alguna de cuyas diferencias y similitudes ya hemos citado. La referencia, que salta más a la vista, al film de R. Scott es el *eye motif*. En ambos filmes los ojos distinguen al individuo: en *Blade Runner* el análisis de retina es usado para distinguir a los *replicantes* de los humanos; las réplicas lucen reales al ojo común. En *Minority...* la retina revela la identidad de las personas (en "El informe..." se usan las huellas digitales y la lectura de los patrones de onda cerebrales). Los criminales son atrapados antes de que cometieran crimen alguno; los *precogs* 'ven' el acto con anticipación, es por eso que abundan los planos cercanos al ojo; también por eso se vuelve un *motif* la frase "Can you see?" (literalmente "¿Podés ver?"), entre otras similares. En *Blade Runner* los *replicantes* visitan un laboratorio genético donde se

crean ojos; en la película de Spielberg, el personaje de Tom Cruise visita un cirujano que se los cambia. ¿Y no podemos ver esto como una metáfora de la CF? Ver el mundo con nuevos ojos para no descreer del nuevo escenario que se nos plantea. Cabe esperar, por supuesto, que en nuestro caso el cambio de ojos sea sólo momentáneo.

No sólo el ojo como símbolo une a las dos películas basadas en historias de Dick, también el ojo como sentido. Después de todo, la vista es un elemento importante para los detectives (8). El Deckard protagonizado por Harrison Ford debe analizar imágenes en una computadora (la 'máquina ESPER'). Con ella se descubre el reflejo de una mujer, lo que resulta una pista fundamental para el detective. De manera similar, en *Minority Report* se analizan las imágenes proyectadas por los *precogs* en una pantalla de cristal líquido, donde se descubre, en un caso, el reflejo de una mujer en la escena del crimen, lo que permite continuar la investigación. En ambos casos, tales escenas no figuran en las historias de Dick.

Existe también un destacado homenaje a los grandes del género detectivesco. Mientras que en "El informe..." los premonitores se llamaban "Donna", "Mike" y "Jerry", en *Minority...* son llamados "Agatha", "Arthur", y "Dashiell": son los padres de los grandes de-



tectives de misterio: Agatha Christie, Dashiell Hammett, Arthur Conan Doyle. Y esto no es casual. *Minority Report* fusiona el género de la ciencia ficción con el género detectivesco o policial. No se trata de un policial clásico o puro, sino de un producto (posmoderno) que contiene algunos de los elementos del género – como al hecho delictivo y su investigación – pero tratados tangencialmente. Los crímenes que se investigan son virtuales (por ejemplo el que cometería Anderton), mientras que los crímenes reales no se investigan, o se investigan vagamente, sin plena conciencia del hecho (los asesinatos de Witwer y el de Anne Lively, madre de Agatha). La investigación de los hechos delictivos, se da más por el azar y la casualidad que por deducción lógica. Algunas *reviews* del filme, que circulan por Internet, han llegado tan lejos como clasificar a *Minority...* como un *film noir* (futurista), basados en la ambientación oscura y la aparente moralidad dual del personaje principal. No sólo es exagerado decir que el filme está poblado de ambientes sórdidos y tenebrosos, y que Anderton es un detective que muestra una conducta escindida hacia la sociedad, sino lo es también decir que esos dos elementos bastan para considerar una película como *film noir*. (9)

Hemos visto cómo Tom Cruise y Harrison Ford caracterizaban personajes que habían sufrido cambios similares de los originales literarios. Uno de estos cambios en *Minority...* es tal vez un intertexto del otro filme. Del mismo modo en que el blade runner Deckard tenía problemas de alcoholismo, el Anderton del filme es adicto a las drogas, cosa que no ocurría ni remotamente en el cuento. Pero, ¿por qué es Anderton – el ‘chico bueno’ – adicto a las drogas, en el filme? Además de los intertextos de otras películas ya mencionadas, es probable también que el problema de Anderton sea una referencia directa a la vida de Philip Dick, quien pasaba gran parte de su tiempo bajo el efecto de anfetaminas. Cualquiera sea la verdadera causa, se da que los héroes de Hollywood son necesariamente hombres y mujeres de moral ambigua. Pero siempre hay un motivo, algo que los ‘justifica’, a los ojos del espectador. Deckard se sentía solo, su esposa lo había dejado. Anderton había perdido a su hijo. Estos (anti)héroes norteamericanos pueden ser adictos, mujeriegos, jugadores compulsivos, ladrones, o renegados, pero siempre por alguna razón totalmente justificable; generalmente, sus otras acciones (las de héroes) hacen ‘soportable’ su lado ‘inapropiado’ ante la sociedad. La alquimia de Hollywood nunca



es perfecta: siempre parece quedar en el nuevo metal noble un residuo del hacedor, sin importar el ingrediente inicial. Pasemos a las 'marcas registradas' del cine hollywoodense. *Minority Report* es un clásico *thriller* norteamericano. Mezcla el suspenso, la acción, las explosiones; todo en rápidas escenas y flashes. Aparecen los infaltables combates cuerpo a cuerpo, las persecuciones, y el despliegue policial 'al estilo SWAT'; faltó la persecución con autos a gran velocidad, que, paradójicamente, estaba – si bien algo sugerida – en el cuento. Como ya dijimos, en el filme, Anderton pierde a su hijo, lo cual se convierte en un elemento importante para la historia. Al comparar con el cuento, uno se pregunta una vez más ¿Por qué? Hollywood sabe... Nos recuerda, por ejemplo, al policía que interpretaba Travolta en *Contracara* (*Face off*, 1999), o al bombero Arnold Schwarzenegger en *Daño colateral* (2002), quien pierde a toda su familia; la pérdida del ser querido se convierte en un importante *motif* en estos filmes. Pero lo más duro de ver es, me atrevo a decir, el final. Al igual que pasó con *Do Androids...*, el final de "El informe..." fue alterado en su versión fílmica. Es infaltable – salvo en contadas excepciones – un final feliz para el sufrido héroe norteamericano. Todos los malos enten-

didados aclarados, limpio el nombre del injustamente acusado héroe, los criminales atrapados – o muertos –, parejas separadas que vuelven a reunirse, toda fisura del pasado curada en un nuevo ciclo de vida. Anderton, al igual que el personaje de Travolta, ya citado, cubre la pérdida de un hijo con otro. Estos finales se dan como recompensa al héroe por los

«Algunas *reviews* del filme, que circulan por Internet, han llegado tan lejos como clasificar a *Minority...* como un *film noir* (futurista), basados en la ambientación oscura y la aparente moralidad dual del personaje principal. esos dos elementos no bastan para considerar una película como *film noir...*».

avatares por los que ha tenido que pasar. *Blade Runner* también tuvo un final feliz (lejos de la historia original): en su segunda versión del filme – el *Director's Cut*, 1992 – R. Scott se deshace de él. Creo que en muchos casos, deberíamos hacer lo mismo.

Blade Runner (1982), *El Vengador del futuro* (*Total Recall*, 1990), *Minority Report* (2001), *El impos-*

tor (2002),... gradualmente Hollywood va reviviendo las paranoias de Dick para llevarlas a mundos tal vez más perversos que los ideados en sus historias de CF. El cine norteamericano se va nutriendo cada vez más de la literatura y del cine mismo: *El Señor de los Anillos*, *Harry Potter*, *Ocean's Eleven*, *Solaris*, entre las últimas. (¿Tendremos algún día una nueva versión de *Blade Runner*?). A veces vemos el nuevo resultado con total desconocimiento del pasado, otras, caemos en inevitables comparaciones. Mientras el 7^{mo} arte se siga alimentando de la literatura, iremos tomando conciencia, poco a poco, de esas novelas y los cuentos. Pero siento que la gran mayoría los despreciará, por ser, muchas veces, tan distintos a sus subproductos fílmicos (otras, con justa razón, por su baja calidad literaria): esa literatura corre el riesgo de desaparecer, de ser superada como 'informes de minoría', buscados sólo por aquellos que niegan el futuro que se les dicta, o por los guionistas de cine... Aunque ciertos filmes sean el camino elegido por el Templo hollywoodiano para que conozcamos ciertas historias, sabremos que, mientras hayan nacido de la literatura, tendremos otros futuros para elegir.

Notas:

(1) De ahora en más me referiré al filme por su título original en inglés *Minority Report*.

(2) El cuento de Philip Dick, "The minority report", fue publicado originalmente en 1955 en la revista *Fantastic Universe*. Una versión electrónica en castellano se encuentra disponible en la página de *El Acomodador de Cine* (www.okupasenlared.com/acomodador). La misma – según comunicación privada con *El Acomodador*... – fue "provista muy gentilmente por la oficina de prensa de Fox Argentina". Para una versión (también electrónica) en inglés del cuento visitar www.ankegroener.de/kurzgeschichten/minority_report_story.html.

(3) También *Do Androids...*? en mundo descripto es de posguerra. Tanto en *Blade Runner* como en *Minority Report*, este elemento ha sido descartado.

(4) El hecho de que Anderton decida no matar a Crow, pero que 'accidentalmente' lo haga tal como se había anunciado nos llevaría a pensar que a) el crimen ocurre tal como es profetizado pero por causas distintas, o b) la predicción había sido mal interpretada – recordemos que los *precogs* eran deificados como un Oráculo. Si se tratase del segundo caso, se estaría ante un "error humano", y no del sistema. En ambos casos, se da el contrasentido: La situación que lleva a Anderton a matar se crea por un informe que predice dicho evento.

(5) Recordemos por ejemplo el filme *Enemigo público* (*Enemy of the State*, 1998).

(6) Francisco Peña, "Minority Report / Sentencia previa". To2 Agosto 1 de 2002. <<http://humor.to2.com/desar/homepage.nsf/logo?OpenPage>>

(7) Para más detalles (o más específicos) sobre referencias de *Minority Report* a otras películas, ver www.imdb.com.

(8) Si bien los géneros de las películas no son exactamente iguales, ni lo son los roles de sus personajes, podemos atribuirles, en un sentido general, el rol de detectives.

(9) Podrían analizarse con más detenimiento las ci

polic) con el
filme policial

negro y el *film noir*, pero no es el propósito de este artículo, tan sólo mostrar que el filme no es un policial (ni un policial negro), sino que hace uso de algunos de sus elementos





Buenos muchachos

por Ivan de la Torre

Bastó menos de una década (1972-1979) para que el grupo liderado por Francis Ford Coppola revolucionara la industria hollywoodense con dos premisas simples: control total sobre sus películas, y la decisión de que el arte sobreviviera al comercio. Si bien el esfuerzo no llegó a cumplirse en su totalidad, las películas que surgieron de este período son clásicas y merece verse su génesis.

Muchas de estas historias se narran en *Easy Riders, Raging Bulls*, de *Peter Biskind*, un libro repleto de chismes sobre los directores iconoclastas de los '60 y '70. «Ese libro es basura», declaró recientemente Coppola: «*Lo escribió sólo por dinero*». Pero, ¿no es cierto que Biskind supo identificar a un grupo de cineastas dotados de una visión novedosa? «*No era sólo eso. También existía mucho compañerismo y afecto entre nosotros. Yo sólo he leído pasajes, pero me han dicho que se ha centrado más en los vicios personales de algunos y los rencores de otros. En ese libro he leído cosas que yo nunca he dicho, algo que me ofendió bastante. Yo salía convertido en un héroe, era el Romeo del libro, lo que, de alguna manera, resulta un cumplido para mi persona, pero a otros los llamaba drogadictos o perversos*».

1972. El Padrino: jóvenes italianos vienen a triunfar

La película que inmortalizaría a la mafia comenzó con un hombre cuarentón, de inconfundible ascendencia italiana, sentado frente a un ejecutivo de la Paramount esperando el veredicto sobre un manuscrito de ciento cincuenta páginas que había presentado. Si esa noche no pagaba sus deudas, la mafia le rompería un brazo.

Para alivio de *Mario Puzo*, *Robert Evans*, el ejecutivo en cuestión, aprobó el guión con palabras definitivas: «*Acá tenés doce mil quinientos dólares. Ahora, escribí el maldito libro*». Un año después *El Padrino* encabezaba las listas de best-sellers y Universal ofrecía un millón de dólares por los derechos. Los ejecutivos de la Paramount decidieron guardarse el filón: lo filmarían ellos mismos, aunque el tono de la novela debía ser actualizado. La nueva versión no agradó a nadie y, de vuelta al principio, decidieron utilizar el original. Como todavía no tenían director, un asistente de *Evans* propuso a *Coppola*. La ecuación era simple: italiano=italiano. Ambos se enten-



derían.

Francis Ford Coppola era, en ese momento, la quinta esencia de la nueva corriente de cineastas: graduado en Arte Teatral por la Universidad Hofstra, para 1970 ya había dirigido *Dementia 13* (1963), reescrito *Reflejos en un ojo dorado* y terminado el guión de *¿Arde París?* (1966), mientras pulía sus dos primeros largometrajes: *Ya eres un gran chico* (1967) y *Llueve sobre mi corazón* (1969). Esa capacidad para infiltrarse en la industria lo había convertido, según *George Lucas*, en «el caballero de la blanca armadura. Él fue quien nos dio esperanza».

Además había creado su propia productora, *American Zoetrope*, con la cual intentaba ayudar a los jóvenes talentos.

Con luz verde por parte de los ejecutivos, *Coppola* empezó a buscar locaciones en Little Italy. Cuando la mafia se enteró del motivo del paseo estuvo a punto de quedarse sin rodillas. Para calmar las aguas, el productor *Albert S. Ruddy* se reunió el jefe de la camorra neoyorquina *Anthony Columbo*, quien le garantizó que podrían trabajar sin problemas si las palabras «Mafia» o «Cosa Nostra» no aparecían en la banda sonora del filme.

Ruddy aceptó.

Contra la opinión de *Coppola* y la Paramount que preferían a *Lawrence Olivier*, *Mario Puzo* se empeñó en que el papel de *Vito*

Corleone era perfecto para *Marlon Brando*. Contra todas las probabilidades, triunfó. El actor, (que apenas leía el guión para que las escenas le salieran naturales), entrevistó a *Fran Costello*, un verdadero capomafia, de quien copiaría la voz que haría famoso a *Vito Corleone*.

El rodaje comenzó antes de lo previsto para aprovechar los pronósticos que anunciaban nevadas. La situación no tardó en invertirse, y el director debió luchar para adaptarse al cronograma; su trabajo diario incluía la reescritura del guión por las noches (mas una caja de puros y una botella de whisky), ensayos con los actores durante toda la mañana y filmación por las tardes.

La escena más difícil fue el intento de asesinato de Don Corleone, en el exterior de la factoría Olive. El set se había instalado en la calle Mott, un rincón italiano que no había cambiado en los últimos treinta años. Durante tres días, *Brando* escogía sus naranjas y recibía los balazos antes de que una multitud aplaudiera desde las ventanas. Aquel apoyo fue terrible para *Coppola*: el público se colaban entre las cámaras, aparecía en el fondo de la imagen y más de un entusiasta comenzaba a aplaudir antes de tiempo.

Talia Shire, la recordada *Connie Corleone* (y esposa de *Rocky* a lo largo de toda la saga del Semental



italiano), fue una testigo privilegiada de la respuesta de los estudios a las cintas: “*Se volvieron locos: las escenas eran tan oscuras que sólo se podían ver siluetas. Nadie había hecho algo así, y menos con dinero ajeno. Evans terminó preguntándole a su asistente: ¿Qué pasa, tengo los anteojos negros puestos? Y sólo al ver las escenas de Brando volvió a abrir la boca, para decir: ¿Esta película va a llevar subtítulos?*”.

Un año después, con un nuevo récord de taquilla en su haber, las fricciones habían desaparecido y Coppola paseaba en una limosina Mercedes Benz que le había ganado a los ejecutivos de Paramount, cuando aseguró que su película superaría los cincuenta millones de dólares en recaudaciones.

No se había equivocado: El éxito de *El padrino* lo había convertido en sus propias palabras «*en un joven que se hizo rico de la noche a la mañana*»

1973. El exorcista: tapándole la boca a Coppola

Con **Z**, de Costa Gavras, William Friedkin descubrió que «*puede tomarse una historia real y convertirla en algo tan interesante como una ficción. Sólo hay que incorporar el documental al cine.*»

Luego de Cinco Oscar, y terminada una fiesta que la industria daba

en honor de los nuevos cineastas, Friedkin se encontró con Coppola y su limosina nueva. Sacó la cabeza a través de la ventanilla y gritó, citando una crítica: «*¡La película mas atrapante en los últimos veinticinco años!*». Bogdanovich, que compartía la limosina de Coppola, le contestó con una reseña de su *Last Picture Show*: «*¡Un film que revolucionará la historia del cine!*». Y agregó, como quien echa tierra en una tumba ajena: «*Ocho nominaciones, y además mi película es mejor que la tuya*».

Coppola, que había permanecido callado, apuntó a la yugular: «*¡El Padrino, ciento cincuenta millones de dólares!*». Los gritos cesaron, pero Friedkin decidió que habría una segunda vuelta.

Cuando recibió una copia de *El Exorcista* con una nota del propio autor («*Si no lo filmas vos, jamás se va a hacer*»), Friedkin se puso los guantes: era tiempo de revancha.

Al igual que Coppola, la elección de personajes fue una experiencia traumática para él: miles de niñas buscaban el papel sin saber muy bien lo que tendrían que hacer (luego escapaban, espantadas, con sus madres).

Friedkin encaró a una de las postulantes con su voz mas dulce: «*¿Leíste El Exorcista?*» Ante la afirmación de la chica, el director decidió terminar el asunto: «*¿De qué trata?*». «*De una chica que es*



poseída por el demonio y hace cosas malas». «¿Qué tipo de cosas malas?», preguntó Friedkin: «Empuja a un tipo por la ventana, se hace la paja con un crucifijo...» El director, cerca del éxtasis, le preguntó si sabía como se hacía, a lo cual la niña contestó, muy suelta de cuerpo, «¡Claro! Me la hago todo el tiempo, ¿vos no?».

Linda Blair había ganado su papel. Estrenada después de Navidad, *El Exorcista* volvió reales los temores de millones de personas, tantos como los que vieron la película y corrieron a pedir un exorcismo para ellos y sus familias, aterrados por una historia tan real.

Friedkin había probado su tesis llenando iglesias y los bolsillos de los estudios.

1975. De como vaciar las playas y evitar el suicidio: Tiburón

Spielberg parecía incapaz de competir con sus compañeros: a pesar del éxito de su telefilm *El Duelo*, (con guión del veterano *Richard Matheson*), arrastraba una fallida primera película, *Loca Evasión*, que parecía negarle el toque de Midas que lo convertiría en la gran esperanza blanca del género, granjeándole la confianza de los estudios y, mejor aún, sus billeteras.

Trabajando en lo que sería *Encuentros cercanos del tercer tipo*,

la Fox le hizo una oferta que no pudo rechazar: mas tiempo para desarrollar *Encuentros...*, si dirigía *Tiburón*.

Spielberg descubrió el lío en el que se había metido apenas comenzó a trabajar: “*Empezamos el rodaje sin actores, sin guión y sin tiburón. Era como hacer Moby Dick pero sin Melville. Me quedaba despierto todas las noches pensando cómo podía zafar del contrato: romperme un brazo o pegarme un tiro en el pie, cualquier cosa con tal de no firmarla*”.

Cuando los tres prototipos de tiburón que tenían se hundieron, y la filmación se atrasó un mes, *Spielberg* pensó que se había equivocado la profesión: *Tiburón* terminaría costando tres veces su presupuesto original y duplicando el tiempo de filmación que le habían asignado.

Con ese panorama, el director asistió a la premiación. Cuando descubrió que un espectador se levantaba, vomitaba en el hall y volvía a su asiento, supo que había elegido bien su carrera: ya nunca volvería a pensar en accidentes sospechosos ni en el restaurante de su madre.

El chico maravilla estaba en marcha.

1976/1 Carrie: algo esta por estallar



Cuando firmó con la Warner para hacer *Get to Know Your Rabbit*, (una extraña comedia sobre un ejecutivo que deja su trabajo para bailar tap), Brian De Palma, ya tenía en su haber un cortometraje (*Wotan's Wake*, 1962), y cuatro films (*Wedding Party*, *Murder á la Mod*, *Greetings* y *Hi, Mom!*). Ese mismo año conocería y se uniría al joven grupo reunido en torno a la productora Zoetrope.¹

Impulsadas las taquillas por el suceso que había significado *El Exorcista*, De Palma decidió llevar al cine la novela de un joven desconocido llamado *Stephen King*, que contaba la historia de una adolescente atormentada por sus compañeras y su posesiva madre, que descubre sus poderes telekinéticos y decide hacer justicia el día de su graduación.

Sissi Spacey, encargada de los decorados en *Un fantasma en el Paraíso* (1974), encarnó magistralmente a la malograda Carrie, a pesar de sus 27 años; lo mismo que la pareja formada por Naci Allen, a cargo de Sue, y su novio, un desconocido John Travolta que pronto le tomaría el gusto a la música disco.

Gracias al éxito de la película, De Palma fue contratado para dirigir *Furia*, una película sobre telekinesis que contaba con dos estrellas (*Kirk Douglas* y *John Cassavetes*) y un presupuesto acorde.

De Palma había entrado a las grandes ligas.

1976/2 Críticos desempleados+ taxistas + prostitutas adolescentes= Taxi Driver

Luego de una alentadora entrevista con John Cassavetes, en la cual este alabó su película *Quién golpea a mi puerta*, Martín Scorsese, se mudó a Los Angeles, y comenzó la filmación de *Boxcar Bertha*, película clase B sobre Bonnie y Clyde, para Roger Corman.

El veredicto de Cassavetes fue terminante: «Buen trabajo, pero nunca lo vuelvas a hacer».

Gracias a este consejo, la siguiente película de Scorsese, *Calles Peligrosas*, se salvó del destino que Corman le había ofrecido (ciento cincuenta mil dólares por la reescritura del guión y un giro argumental hacía la blaxpotation); y le permitió acceder al guión de *Taxi Driver*, que su autor había mostrado a Brian De Palma.

Cuando concibió el guión, Paul Schrader acababa de perder su trabajo en el American Film Institute y su mujer lo había echado de su casa. Sin tener donde ir, se limitaba a deambular medio borracho por la ciudad, con visitas intermitentes a cines pornos. Internado en un hospital, víctima de una úlcera, descubrió lo mal que estaba: «Hablándole con la enfermera me di



cuenta de que no había hablado con nadie desde hacía dos semanas».

Schrader decidió utilizar estas experiencias para contar la historia de Travis Bickle, un veterano de Vietnam, perturbado y solitario, que recorre las calles por las noches, convertido en taxista.

Seis meses después de abandonar Los Angeles, y de regreso gracias a un trabajo como crítico free-lance, *Schrader* descubrió que su guión había pasado de *De Palma* a los productores *Julia* y *Michael Phillops*, quienes consideraban que el adecuado para filmarlo era *Scorsese*.

Doce meses después de considerar seriamente el suicidio, *Schrader* firmaba su primer contrato como guionista.

Scorsese sabía que podía hacerse, incluso bajo las ideas «creativas» de los estudios, ante las que no estaba dispuesto a ceder: «... *nos habíamos juramentado con el equipo destruir la película en el caso de que los ejecutivos intentaran sacármela. Estaba obsesionado con Taxi Driver, pero sabía lo que hacía. Para no pelear, me hubiera quedado con Corman*».

Las dificultades no se hicieron esperar: la elección de una *Jodie Foster* de 14 años para el papel de prostituta adolescente llevaron a un par de asistentes sociales a presenciar todo el rodaje, para asegurarse que el personaje de Travis no

dijera malas palabras frente a ella. La propia actriz tenía sus dudas: «*Al principio no quise hacer el papel por lo que dijese mis amigos después. Era un gran papel para una chica de 21 años, no podía creer que me lo estuviesen ofreciendo a mí. Yo era una niña Disney*».

Robert De Niro y *Harvey Keitel* llevaron su preparación a los extremos: el primero trabajando como taxista durante dos semanas. (Un día un actor se subió y exclamó sorprendido: «*¡Dios mío! El año pasado ganaste un Oscar y ahora conducís un taxi, ¡si que está difícil esta profesión!*»); el segundo, reescribiendo su diálogo con un auténtico proxeneta y acompañándolo durante sus actividades.

Una vez en el rodaje, *De Niro* sometió al ya preocupado *Scorsese* a un seguimiento impresionante, preguntándole por la motivación de cada acto de su personaje, lo cual terminó de angustiar al director, quien pensaba que la película no daría un centavo.

Sin embargo fue el éxito del film lo que le trajo problemas: se lo acusó de influenciar a *John Hickley* en su atentado de 1981 contra el presidente *Reagan*. En la entrega de los Oscar de ese año, *Scorsese* estuvo todo el tiempo rodeado por agentes de seguridad. Él los descubrió cuando tuvo que ir al baño y lo acompañaron.



«Las películas no matan a la gente. Son las personas las que matan a la gente. No me arrepiento de haber hecho *Taxi Driver*», dicen que dijo.

1977. La Guerra de las Galaxias: el circo del tío Lucas conquista Hollywood.

George Lucas no había tenido suerte: su debut con *THX 1138* había sido un fracaso de crítica y público. Consultado, su amigo *Coppola* le dijo: «*Tratá de hacer algo que parezca humano. Lo único en lo que pensás es en la ciencia ficción. Filma una película tierna y graciosa*».

Cuando descubrió lo que pedían por los derechos de *Flash Gordon*, el director decidió inventar sus propios personajes. Para ello utilizó modelos reales: *Richard Nixon* se convirtió en el Emperador; mientras *Coppola* recibía su justo homenaje como Han Solo, el héroe que derrotaba solo al Imperio (=los estudios), y el propio *Lucas*, magnánimo consigo mismo, se convertía en el héroe Luke Skywalker.

Con el guión terminado, visitó inútilmente todos los estudios hasta que llegó a la Fox. Allí tuvo suerte: un ejecutivo vio el potencial del material a pesar del slang futurista de *Lucas*: «*No he entendido nada de lo que has escrito pero se que*

eres bueno, haz lo que quieras».

Al igual que en sus películas anteriores, *Lucas* demostró que no podía tratar con los actores: *Harrison Ford*, cansado del latiguillo de su personaje, amenazó con atarlo a una silla y hacérselo repetir una y otra vez, mientras asegura, incluso hoy, que *Lucas* se dormía en los rodajes y se olvidaba de decir cor-ten.

Carrie Fisher, por su parte, sufrió la reformulación de la frase de *Alien*, aunque en este caso no se refería a que en el espacio nadie te escucha gritar. Con perfecta seriedad, *Lucas* le explicó, (mientras le hacía vendar los senos), que «*los pechos no se mueven en el espacio exterior*».

Finalizado el rodaje, -y sin los efectos especiales necesarios para presentarla-, *Lucas* decidió exhibirla, suplantando los combates por viejas escenas de la Segunda Guerra Mundial.

Los resultados no fueron muy buenos: *Brian De Palma* le gritó a la salida: «*¿Dónde transcurre la película? ¿Quiénes son esos enanos peludos? ¡Nadie entiende de qué estás hablando!*». *Spielberg* se atrevió a disentir: «*George, es muy buena. Va a recaudar 200 millones*».

Lucas se refugió en Hawaii antes del estreno comercial, que presentaría como un fracaso total. Allí recibió la primer señal de aliento: su amigo *Coppola* necesitaba dinero



para su siguiente proyecto, (el inmenso *Apocalipsis ahora*), y le enviaba un telegrama escueto pero efectivo: «*Mandá plata. Francis*». Tres meses después, *Spielberg* demostraba que no solo podía dirigir éxitos, sino también predecirlos: *La Guerra de las Galaxias* había superado los 200 millones de dólares en recaudación, batiendo los 150 de *El Padrino* pero, al revés que sus compañeros, el éxito convenció a *Lucas* de que su trabajo no estaba tras las cámaras.

1979. *Apocalipsis now*: el fin.

Desechando los consejos de *Roger Corman* («*El único consejo que puedo darte es que no vayas*»), *Coppola* embarcó rumbo a las Filipinas para filmar el *El corazón de las tinieblas*.

El ambiente que buscaba terminó por superarlo. *Harvey Keitel*, que encarnó originalmente al Capitán Willard, fue sustituido por *Martín Sheen*, quien en la escena del hotel donde golpeaba el espejo, se rompió un dedo; poco después, un tifón arrasó los decorados, dejando varados y sin alimentos a cientos de extras. Cuando *Sheen* sufrió un infarto que lo obligó a dejar el trabajo durante 45 días, y el ejército retiró los helicópteros para combatir contra la guerrilla, *Coppola*, seguro que no sobreviviría, escribió su testamento, donde le pedía a

George Lucas que terminara el trabajo por él.

Su esposa *Eleanor* describió el sentimiento dominante: «*Todos los que han venido a Filipinas parecen estar experimentando algo que les afecta profundamente, cambiando su perspectiva sobre el mundo o sobre ellos mismos, lo mismo le ocurre a Willard en el transcurso de la película, desde luego a mi me está pasando algo y a Francis también.*»

Al terminar la filmación, (un año y tres meses después de comenzar), *Coppola* había excedido el presupuesto en 27 millones, perdido 30 kilos, y tenía 250 horas de película sin montar.

Premiada con la Palma de Oro en Cannes, la película le puso el broche de oro, (y la banda de sonido), a una década movida. Desde entonces nada volvería a ser lo mismo, ni siquiera *Coppola* y sus buenos muchachos. Tal vez por aquello de «*this is the end, my only friend, the end.*»

Algo era seguro: la revolución había terminado.

Notas.

¹ Gracias a este contacto, *Scorsese* conseguiría a dos de sus principales colaboradores: un joven *De Niro*, que había trabajado en *The Wedding Party*, y el guionista *Paul Schrader*, autor de *Taxi Driver*. *Scorsese* devolvería atenciones orientando a *De Palma* hacia la productora de *Corman*, que produciría su película *Hermanas diabólicas*.

² *Foster* tuvo que pasarse cuatro horas con un psiquiatra para probar *¿Qué Pasa?* lo suficientemente “normal” para el papel.



REVISTA TOPIA

Psicoanálisis, Sociedad y Cultura

Año XIII Número 37 Abril 2003

Dir: Dr.Enrique Carpintero

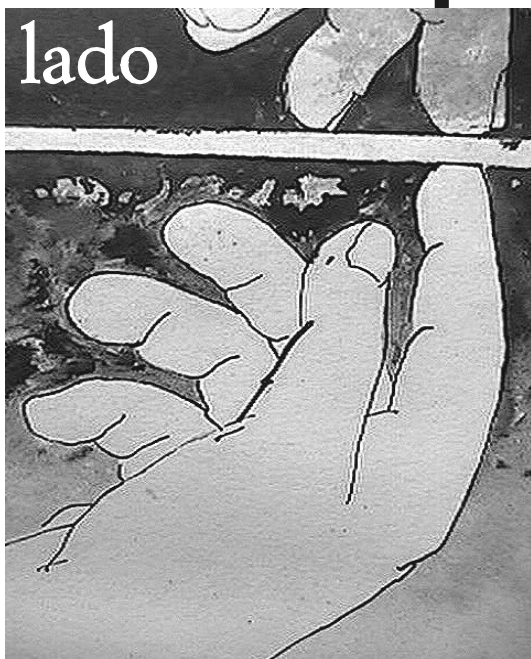
Juan María Gutiérrez 3809 3ºA
(1425) Capital Federal

www.topia.com.ar



El otro

lado





El Otro Lado (Entrevistas).

Juan Carlos Moisés en la soledad de Chubut.

Juan Carlos Moisés, nacido en Sarmiento (Chubut) en 1954, ha publicado: Poemas encontrados en un huevo (1977), Ese otro buen poema (1983) y Querido Mundo (1988).

Entre 1990 y 1998 dirigió el grupo de teatro

Los Comedidos mediante. Es autor de las siguientes obras:

La Casa Vieja (1991), Pintura Viva (1992), Muñecos un cuento de locos (1993), El Tragaluz (1994), Desesperando (1997) y La Oscuridad (2001), todas estrenadas.

Se desempeña como docente de literatura y de teatro. También dibuja.

La poesía en escena.

Escribo cuento breve y teatro con cierta regularidad. Hace unos años escribí una novela pero resultó fallida. He sentido, y todavía siento, la necesidad de expandir las formas. Sospecho que es la poesía, ya no sólo el poema, la que tiñe las formas, las hace suyas, las transforma, como me sucede al dibujar o dirigir teatro. Recuerdo el comentario que me hizo Elvio Gandolfo después de leer mi primer libro de poesía. Me dijo que los poemas eran como pequeños cuentos. Y no estaba desacertado. El poema es un objeto; la poesía, lo que le da sentido. La poesía es o no es. La poesía, dijo John Ashbery, es una corazonada. Debo admitir que la escritura teatral le provocó no pocos equívocos a mis poemas, sobre todo cuando me acerqué al teatro de Beckett, que admiro profundamente. Nada hay más parecido a la “nada” interior de Beckett que la “nada” exterior de algunos paisajes de la Patagonia. En los ’90 empecé a escribir poemas que eran voces, la forma se resistía a aparecer. Cuando apareció, lo hizo para contar “historias” en la envoltura del poema. Hasta que después de un tiempo, a modo de experimentación con los límites, tanto como para zanjar las diferencias de géneros, escribí Dueño de Circo, que son textos narrativo-poético-teatrales, como unidad. Y desde entonces la escritura de poemas volvió a su cauce. Cuando dirijo teatro trato, en la medida de lo posible, de tener presente a la poesía y procuro que se vea; en teatro todo se tiene que ver. La palabra se tiene que ver. Sí, pensándolo



bien, mis poemas están frecuentemente dispuestos en una “escena”. Generalmente no escribo a lo que me salga. Aunque la poesía también es un terreno donde a veces uno sale a ver qué pasa. Me interesa revelar un mundo, como decía Williams, y la forma como ese mundo se revela. Ahora, si bien la primera sensación es que las palabras nos pertenecen, la realidad puede ser otra: que somos nosotros quienes pertenecemos a las palabras. Si, como escribió Stevens, «el mundo del poeta depende del mundo que ha contemplado», y si «la poesía incrementa el sentimiento de la realidad», escribir poesía sería el acto por el cual se recrea la realidad, totalmente. Es propicio pedir, en consecuencia, que las pala-

«...Debo admitir que la escritura teatral le provocó no pocos equívocos a mis poemas, sobre todo cuando me acerqué al teatro de Beckett, que admiro profundamente. Nada hay más parecido a la “nada” interior de Beckett que la “nada” exterior de algunos paisajes de la Patagonia...»

bras sean capaces de que ese nuevo «sentido de realidad» que han creado permanezca en un continuo presente.

Confío más en el sustantivo que en el adjetivo. Y aún prefiero el verbo antes que el adjetivo. Lo que escribo depende de lo tangible y cada vez se parece más a mi infancia. Me llevó casi una vida alejarme cinco cuadras de mi casa natal.

Atisbos desde la frontera

Miro mi pueblo y sus alrededores (con todo lo que se oye, se huele, se palpa, se agita), donde nací, me he criado y vivo. No digo: miro eso que es; digo: soy eso que miro. No otra cosa es mi escritura. O, en todo caso, no debería ser otra cosa. Hago más las palabras de Stevens: El mundo del poeta depende del mundo que ha contemplado.

Mi pueblo, el de mi poesía, acaso no coincida con el pueblo real. El



fenómeno no existe sin el ojo que lo mira. El fenómeno se da en la experiencia. Los datos de la realidad dicen que mi pueblo tiene aproximadamente 10.000 habitantes. En mi infancia habrá tenido alrededor de 5.000. Antes nos conocíamos todos. Ahora se advierte la mixtura que provocó la migración interna del país, como resultado de una economía a la deriva. Incluida una importante comunidad indígena –paisana, como se dice acá– el cosmopolitismo del lugar siempre despertó mi curiosidad y mi imaginación. Mis propios ancestros vienen de Castilla, España, y de una aldea de El Líbano. El pueblo está enclavado en la Patagonia central, en un valle que se abre paso en medio de cerros y mesetas, donde hay atisbos de nada. Un millar de sustantivos (algunos están mencionados más adelante) pueden dar una idea del valle que lo contiene. La ciudad más cercana es Comodoro Rivadavia, a 150 kilómetros. El pueblo es una inevitable carga que llevo a todos lados. Me resulta natural escribir desde donde escribo. No podría plantearlo de otro modo. Mi casa es el centro del mundo, deslizó Alfredo Veiravé. Con todo, aspiro a que escribir desde estas lejanas fronteras sea un modo de sumarse a la diversidad de la literatura sin complejos ni condiciones.

De lagrimales y cachimbas.

Tenía la ilusión de ser futbolista, pero a los dieciséis años una fea fractura en mi pierna precipitó mi elección por la literatura. Lo primero que escribí fueron canciones (malas, por supuesto) para un grupo de rock que queríamos armar en el pueblo y nunca lo hicimos. Tenía alrededor de 14 años y quería ser baterista. A ese fracaso le debo, creo, la escritura de mis primeros (también malos) poemas. De la música de rock, acaso pudo quedar cierto movimiento, cierto ritmo que toman las palabras para deslizarse hacia el final del poema. Las letras de Spinetta, John Lennon o Bob Dylan, no me han sido indiferentes.

El primer lector fue Jorge Isaías, el poeta de Los Quirquinchos, que vive en Rosario. No sólo mi primer lector; también fue mi primer editor. “Poemas encontrados en un huevo” salió a principios de 1977, en la colección La Hoja Voladora del sello La Cachimba, de la ciudad de Rosario. Se imprimió en la imprenta La Familia, de los Gandolfo. Los Gandolfo fueron, en consecuencia, mis segundos lectores.

Mis primeras lecturas fueron escolares, y la verdad es que no sentí mucho entusiasmo, aunque percibía que algo había o debía haber escondido en esos párrafos hoy olvidados. Fue finalmente en la clase de literatura



de tercer año que conocí a Machado, cuando otra profesora nos hizo escuchar las canciones de Serrat. Tenía quince años, y oír/leer a Serrat/Machado fue diferente.

Después descubrí la biblioteca, y vinieron las lecturas desordenadas... Cronopios y La Bella Gente, revistas que se publicaban a principios de los '70, incluían textos o fragmentos de textos de los autores más variados, que eran muy extraños y provocativos... Pude leer a los muy jóvenes que empezaban como Daniel Freidemberg, Marcelo Cohen, Irene Gruss, Ricardo Aulicino (que firmaba Jorge Ricardo)....

Jaime Poniachik, en un encuentro azaroso, por 1973, en una librería de Buenos Aires, me hizo conocer a Carroll, Macedonio, Lautréamont, Lao Tze. También me hizo leer a su amigo Mario Levrero. Y por si fuera poco, me dio a leer la antología de poetas rosarinos "De lagrimales y cachimbas", poetas jóvenes a través de los cuales hablaba la época. De pronto el mundo de la poesía se había abierto maravillosamente para mí. Los amigos poetas fueron y son importantes. Sin ellos no hubiera podido afilar mi escritura, ponerla a prueba, directa o indirectamente, y la recíproca, conocer desde adentro la manera de trabajar de cada uno y de entender sus poéticas. Desde un comienzo fui gozoso lector de la poesía

..Miro mi pueblo y sus
alrededores (con todo lo
que se oye, se huele, se
palpa, se agita), donde
nací, me he criado y vivo.
No digo: miro eso que es;
digo: soy eso que miro.
No otra cosa es mi escri-
tura...

de mis amigos: desde Crónica Gringa, de Jorge Isaías, Poemas Joviales o El Sicópata, de Francisco Gandolfo, hasta los poemas sueltos de Elvio Gandolfo, como los que en 1979 edité en una plaqueta casera. Tuve mucha suerte de haber sido agraciado con la poesía y la amistad de tantos



poetas.

De un poeta como Catulo me sedujo la frescura de su estilo, no exento de cotidianidad, poemas que parecen estar escritos hoy mismo, con un plus: la posibilidad de expresar sentimientos y pensamientos con la mayor hondura. Por las mismas o similares razones, y en una variada gama de lirismo, me sentí atraído por la poesía de Kavafis, Dickinson, Drummond de Andrade.... La revelación del mundo mágico y juguetón y definitivo de la infancia y de la adolescencia que se expresa en el adulto me la proporcionaron Carroll...Cortázar, Pizarnik, el último Thomas. El humor y la ironía me deslumbraron en Cervantes, en Gironde, en Parra, en Canton. Por las posibilidades formales y conceptuales del poema, la poesía de Stevens, de Eliot o de Montale siempre me resultó una placentera y necesaria exigencia intelectual. Y menciono aparte la poesía moral de Auden, que sigue siendo inagotable para cualquiera que se acerque a ella.

La relación con una tradición literaria es inevitable. Con la poesía argentina y con la poesía universal. Pero un escritor no sólo es la poesía que ha leído, también es la poesía que no ha leído. En suma –y en resta-, me gusta pensar que soy hojita, acaso fruto, de un mismo árbol.

Por lo que sé, la poesía de Chubut es relativamente joven. Si es por la tradición literaria, en mi tierra siempre sentí estar escribiendo sobre la nada, en los dos sentidos posibles.

De un poeta
como Catulo me
sedujo la frescura
de su estilo, no
exento de
cotidianidad,
poemas que
parecen estar
escritos hoy
mismo, con un
plus: la posibili-
dad de expresar
sentimientos y
pensamientos
con la mayor
hondura.

Estímulos y referencias

No soy sistemático para leer teoría literaria. Prefiero a los escritores hablando de su experiencia. He leído con agrado narradores y poetas que piensan la literatura...



En general, la crítica es una referencia. Entre tomarla y dejarla elegí lo primero. En la soledad del sur me ayudó como si hubiera tenido varios lectores al alcance de la mano. Por lo menos para quien está solo en un lugar lejano y despoblado, sin posibilidades de tener contacto directo con otros escritores, la crítica no puede ser menos que una referencia, como puntos luminosos en el cielo de la noche. De mi primer librito dijeron que estaba escrito con sinceridad, que era auténtico, original, que debía ser leído. Cosas que se dicen para dar aliento, supongo. Y la verdad es que en ese momento temprano me ayudó mucho, porque tomé confianza para seguir escribiendo.

Por ejemplo el querido Raúl Gustavo Aguirre, valoró aquel primer intento y me ofreció su amistad y su estímulo. Asimismo, Alberto Luis Ponzo, que habló de una poesía inocente y vital. Más acá, en Trelew, el narrador Donald Borsella, y en Comodoro Rivadavia, David Aracena, que a los poetas jóvenes no les retaceó opinión ni espacio en la columna que escribía en un diario local. Darío Canton, con quien mantuve una fructífera correspondencia a partir de 1975, fue tan atento como exigente con mis primeros escritos, y no puedo menos que estarle agradecido por ambas cosas. Con todo, debo admitir que en más de una oportunidad recibí una atención que no merecía.

Lo que escriben los demás poetas en mi misma época influye cada vez menos en mi escritura. La edad nos vuelve rígidos y quebradizos. No creo que esta impermeabilidad traiga algún beneficio a mi poesía, tampoco sé si la perjudica. Después de todo, como dijo Camus, la vida creativa de un hombre es tan sólo un largo viaje destinado a reencontrar, mediante todos los rodeos del arte, las dos o tres poderosas imágenes a las cuales se abrió todo su ser por primera vez.

Un escritor, si acaso, sirve para revelar, para crear sentido en un mundo que no siempre lo tiene. Pero es tan poco lo que puede hacer un poeta en un mundo como el nuestro. Creo que no puede hacer nada. Lo interesante, lo inevitable, digamos, es que generación tras generación lo seguimos intentando.

En el plato de la escritura

En el 75 quemé todo lo que había escrito hasta ese momento. Volví a comenzar de cero, más consciente de lo que quería escribir. A los poemas del primer librito los escribí de un tirón en el 76. Los dos subsi-



guientes me exigieron una revisión minuciosa, siempre dejando poemas de lado para retomarlos más tarde. De poder reeditar el tercero, le haría una poda necesaria. Varios de los poemas que escribí después, y que siguen inéditos en libro, no me dieron ni me dan respiro; siguen exigiendo su forma definitiva. Algunos poemas van encontrando su última versión después de años de espera. A las palabras, la veracidad, escribió Lao Tze. Con el tiempo la exigencia va en aumento. Cada vez quedan más sobras en el plato de la escritura. Está todo dicho, pero sé que hay que escribirlo de nuevo. No una vez sino varias veces. Y no de cualquier modo.

La poesía –al menos la que intento escribir– se vale de las mismas palabras que se usan para hablar cotidianamente, sólo que enhebradas de un modo, en un orden y con un sentido particulares. Al respecto, dice Auden que hasta el poema más puro está hecho de palabras que no son propiedad del poeta, sino la creación comunitaria del grupo lingüístico al que pertenece...A veces cuando corrijo tengo que buscar la palabra adecuada como una aguja en un pajar. Trato de que la palabra no suene ajena en mi boca. Antes que en la figura retórica, confío en el poema como metáfora. No uso el tú; lo usaría sólo con una intención humorística o paródica. Como Auden, mi intención no es convertirme en un esteta ni escribir cosas efectivas, sino decir cosas que sean verdaderas.

La poesía debe responder con la mayor sinceridad posible al pulso de quien la escribe. La poesía no sólo no debe eludir los temas universales, como el amor, la muerte, el tiempo, tampoco debe eludir su época.

En mi poesía se reiteran los sustantivos: nube, lluvia, río, lago, laguna, sueño, perro, gato, liebre, caballo, conejo, vaca, gallo, gallina, pez, ganso, garza, loro, flamenco, pato, pajarito, álamo, sauce, manzano, ciruelo, damasco, cerro, grito, ventana, lapicera, tierra, verano, invierno, mujer, hijo, tío, primo, vecino, amigo, alegría, amor, muerte. Con la incorporación de algunos adjetivos y verbos, trato de que esté todo en movimiento, buscando las combinaciones posibles, y a veces las imposibles.

No sé cuál podría ser mi poema más logrado. Hay uno que recuerdo más que los otros; es el más publicado y el que a menudo citan los ocasionales lectores: *La lapicera que me compré*. Lo escribí de un tirón, creo que sin correcciones, en el 79. Estábamos en plena dictadura. El poema habla de las dos maneras en que se podía entender el país en ese momento:



La lapicera que me compré
no escribía
no escribía lo que yo quería
entonces la devolví.
Lo encaré al vendedor y le dije
sin prólogo
esta lapicera no me sirve
esta lapicera escribe todo
menos lo que yo quiero
esta lapicera está hecha
para otra gente.





Una charla con Arnaldo Calveyra.

Por Abel Robino y Osvaldo Picardo

Arnaldo Calveyra nació en Entre Ríos, en 1929. Es Licenciado en Letras y vive en París desde 1961. Dedicado a la docencia, la traducción y la literatura (narrador, poeta, dramaturgo), ha publicado libros de poesía como “Cartas para que la alegría”, “Iguana, iguana”, “El hombre del Luxemburgo”; también, el volumen de relatos “Los orígenes de la luz” y varias obras de teatro (Cartas a Mozart). Su novela “La cama de Aurelia” (Tusquets, 1999), aborda la decisión de una joven pueblerina que un día decide no volver a levantarse de su cama.

Sus últimos libros conocidos por aquí fueron “El libro de las Mariposas” (Alción, Córdoba, 2001) y “Si la Argentina fuera una novela” (Simurg, Buenos Aires, 2001). La revista *La Pecera* publicó “Un cuento perfecto”, en su número 3 (marzo de 2002). Y en el presente número, junto a esta charla, incluimos un artículo del autor, inédito en castellano.

Un Lobizón en París

Habíamos quedado en un café, a las cuatro de la tarde. Llegamos con Abel, unos quince minutos después, tras haber sorteado una multitud en los pasillos del metro de París, unos que venían con sus obligados paquetes navideños, y otros muchos, que aún no terminaban de emigrar de sus calientes países. Arnaldo Calveyra ya estaba sentado, esperando, detrás de una terracita vidriada, mirando hacia la calle. En realidad, Arnaldo había llegado a esa mesa, una semana antes, para esperarnos... ¿Cómo había sucedido?

Arnaldo Calveyra: ¿Querés que te diga algo, sobre la memoria y el olvido? El sábado pasé dos horas, aquí. Dos horas.

Abel Robino: No me digas que fue esperándonos a nosotros...

A.C.: Claro. Ese día, hace una semana exacta, me levanté temprano, y, como de costumbre, tomé mate... Luego, se hizo la hora y vine aquí. Me senté ahí, ahí, en esa parte. Por eso cambié ahora... por espíritu de simetría... Pero más tarde, cuando llego a casa, miro la agenda y ...hoy era hoy...

A. R: ¿Te das cuenta? Olvida las cosas... Es como su literatura... Arnaldo tiene otra medición del tiempo, no es sólo distracción. En el fondo, la anticipación a una cita, también significa un elogio a quien se espera...

Osvaldo Picardo: ¿Qué acostumbrás a hacer en el día?

A.C.: Yo me gano la vida como traductor, aunque hay muy poco trabajo... o, tal vez, yo no lo busco. ... antes era un traductor... por ejemplo,



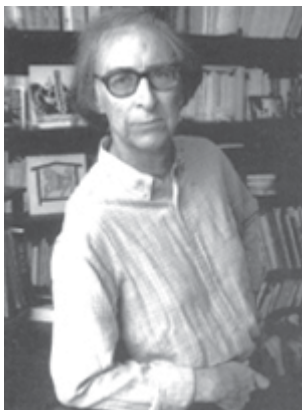
podía traducir...un tratado económico, para las empresas de Peugeot ... Texto literario, no, porque eso exige otro trabajo. De pronto, al cabo de tres días todavía estoy buscando palabras para un poema que no es mío, entonces, no. Yo soy lento, necesito que el tiempo se abra delante de mí. Creo que soy una persona que puede vivir con nada, pero en el plano del tiempo, necesito mucho, mucho...

O. P. : He leído que te dedicaste a la docencia, en otro momento...

A.C.: Sí, pero muy poco... como profesor secundario, me di cuenta de que no se podía hacer nada; tenía cuarenta horas, y los fines de semana eran para corregir los deberes de los alumnos. Tuve un infarto casi a los seis meses de venir. Y dejé... Ahora estoy trabajando en mi pieza y escribo mis cosas. Escribo y...bueno tengo dos hijos, que también hay que ponerle el cuerpo ... ¿Vos tenés hijos?

O. P.: No, no tengo hijos.

A.C.: ...dicen que se crían y luego andan solos...pero no, no es tan cierto



...Hay que darles tiempo. Y no ansiedades, pero tiempo sí.

O. P.: ¿Tus dos hijos nacieron aquí?

A.C.: Los dos nacieron aquí y no se les pudo dar la nacionalidad argentina. En ese momento estaba la dictadura en Argentina y habían cerrado la posibilidad de una doble nacionalidad a hijos de argentinos en el extranjero... O sea que hasta eso lo pensaron bien.

O.P.: ¿Cuál es el más viejo recuerdo de Entre Ríos, el más entrañable o distante, que puedas tener...?

A.C: Mi casa, en el campo... donde nací. Yo tengo recuerdos muy fres-



cos, desde los tres años, digamos. Creo que aquello era un paraíso, ciertamente visto a través de un filtro de infancia...

O.P.: Una especie de paraíso fantasmal...

A.C.: Sí. Me parece... ver que la gente llegaba y se quedaba... había, de repente, treinta personas comiendo... Qué decirte... yo nunca más encontraría eso... Si comparo, perdí, perdí. Pero, claro, no sabía escribir poemas en ese momento. Después aprendí a escribir, a costa de la soledad...

O.P.: ¿Cómo recordás a tu provincia?

A.C.: Entre Ríos es verde, muy verde, ... un verde como no hay otro ... yo no he visto nunca más ese verde. Mi mujer me dice que soy un entrerriano entusiasta, pero lo que pasa es que no tengo otros cartabones de paisajes que me den tanto.

O.P.: ¿Y tu casa?

A.C.: Mi madre fue una maestra de la escuela, ahí en mi casa. Mi casa era una escuela. Estaba lejos de Gualeguay, a catorce leguas. Y a treinta leguas de Concepción del Uruguay, donde después hice mis estudios secundarios...

O.P.: ¿Cómo era tu familia?

A.C.: Eramos cinco mujeres y siete varones. Yo era el séptimo... Sí. El lobizón... Y debe ser así... debe haber algo de eso. Me he hecho como lobizón y debe de haber algo de eso en lo que escribo...

O.P.: ¿Qué significa ser un lobizón?

A.C.: No sé... Hay algo de sonambulismo en todo eso. Yo tenía un hermano sonámbulo, eso sí. Lo teníamos que ir a buscar de noche. Sin despertarlo. Buscarlo, tranquilo, e irlo llevando despacito. Apenas si se lo tocaba, porque puede enloquecer a una persona. Y tenía la pretensión de irse en un tamar que había. Era el peligro de que se ahogara.

O.P.: Qué cosa maravillosa, porque eso es una imagen ...

A.C.: ...te imaginás la cosas que podían pasar por su cabeza, y las otras personas, al lado, tratando de llevarlo a la cama, de devolverlo a su cama. No creo haber sido sonámbulo, pero lobizón sí. Tengo como una impresión, pero esas cosas no se pueden contar...

A. R.: De la misma manera que contás que llevabas a tu hermano, sin tocarlo, así tratás al lector. Lo tocás apenas, lo llevás apenas...

A.C.: Yo me descubro un amanuense lejano de mí mismo. Pero me maravillo una vez más: lo que la gente encuentra en lo que uno escribe, en lo que uno hace. Me parece que van tanto más lejos que uno. Si ellos escribieran las cosas que uno intenta escribir, no sé, todo sería genial...

A.R.: ¿Quiénes estaban acá cuando vos viniste? ¿Estaba Julio



Cortazar,...Saer?

A.C.: No, Saer no estaba, llegó un poquito después ...

A.R.: Llegó por la época en que vino Julio Le Parc...

A.C.: No sé, no lo tengo muy claro ... Recuerdo que a Julio Cortázar lo conocí, un día en que él vino a escuchar una de mis lecturas...léí con otra gente, estaba Eduardo Jonquier, que era gran amigo de él...También estaba Alejandra Pizarnik que también era amiga de Julio. Después naturalmente vino a saludarnos, y yo había leído de "*Cartas para que la alegría*" un texto que se llama *Rayuela*.. Él me dijo: "Sabés que yo estoy escribiendo un libro que se llama *Rayuela*". El azar fue tal, que no nos dejó hasta su muerte. Fueron encuentros extraordinarios, por ejemplo, encontrarse por la calle, como pasa en su novela...

A.R.: Cortazar empieza *Rayuela* en el Pont des Arts y hay un personaje que viene caminando hacia acá, y ve la sombra violeta de la Tour Saint Jacques. El fantasma de Cortázar pasa siempre por acá. Ese es el lugar clave.

A.C.: Pero, por supuesto...

A.R.: Y ¿Pizarnik?...

A.C.: La conocí mucho, sí. Ella andaba con escritores franceses, le gustaba la vida literaria. No era mi caso...

A.R.: Tu actitud entre los años cincuenta y sesenta me hace acordar a la que tuvo mucha gente después, cuando vinimos nosotros, exiliados en los setenta. Es decir, retirarte y esperar ... Otros, en cambio, quieren conocer a los "famosos", los buscan, los imitan...

O.P.: ¿Creés que hay una constante o dos maneras de tomar el exilio? ¿No tiene que ver con cómo vivirlo, según los temperamentos?

A.R.: Es como en la cárcel...hay tipos que entran, diciéndose a sí mismos que van a hacerse más combatientes, y otros que, de entrada, reconocen que han sido derrotados.

O.P.: Después de años, ya con una vida hecha en otro país y en otro idioma, siguen hablando en castellano... ¿Tiene algo que ver?

A.C.: Sí. El castellano de Entre Ríos....Yo tengo un dejo...pero no he hecho nada por disimularlo. No hago ningún esfuerzo. Creo que hablo lo mejor posible, a la hora de comunicarme con la gente. Si vas a no sé dónde, a hablar con gente, tenés que hablar bien el francés ... no tienen por qué entrar en tu currículum. No tienen por qué saber castellano para estar con vos...

O.P.: A la hora de escribir, ¿qué pasa?

A.C.: ¡Ah, el castellano! Otra cosa no me sale. No, no... otra cosa no me interesa para nada. Es más, el francés es una lengua – lo vas a leer en ese



artículo sobre Laure que te he dado para La Pecera— que tiene el sujeto y después el verbo y después el predicado. Yo ya estoy mal aprendido, para mí el sujeto puede estar en otro lado...¿por qué me voy a empobrecer?

O.P.: ¿No hay ningún tipo de influencia a la hora de elegir palabras?

A.C.: Hasta ahora no... Pero puede...puede llegarPero, hablo castellano en mi casa...

O.P.: ¿En cuanto a los poetas que dejaste “del lado de allá”?

A.C.: Mastronardi, sí.

A.R.: Mastronardi tuvo una importancia muy honda en tus primeros pasos en la poesía...

A.C.: Lo hizo todo...Durante diez años, los fines de semana, los pasé en su casa; entre viernes y lunes, estuve en su casa. Él tuvo esa paciencia infinita...Era el hombre más bueno del mundo. Uno de los hombres más modestos, y también el más sarcástico, el más socarrón...

O.P.: ¿Sarcástico consigo mismo?

A.C.: No...ni contra él mismo, ni contra los demás. No sé de dónde le salía ni a dónde le iba el sarcasmo. Era una cosa criolla...Profundamente criolla. Pienso que Macedonio Fernández habrá sido así. Él hablaba mucho de Macedonio Fernández. Ahora salen las cartas que me mandaba él a mí.Ya están en prensa.

A.R.: ¿Vos escribías ya?

A.C.: Yo había escrito una novela.

A.R.: ¿Y él te la corregía?

A.C.: No, la novela ya estaba publicada, cuando yo lo conocí. Tenía entonces, quince años.

A.R.: Cuando vos ibas con tus textos, ¿cuál era la forma...?

A.C.: Todavía tengo algunos textos que me los mandaba por carta. Me los mandaba corregidos, con colores... Pero sobre todo hablábamos.

O.P.: ¿Qué novela era?

A.C.: ¡Ah no! esa novela está perdida...para siempre

A.R.: Osvaldo, yo tengo la inquietud de cómo lo corregía Mastronardi, porque Arnaldo, cuando vos hablás con él, siempre te dice que está ‘limando asperezas’, ‘limando bordes’. Ahora, fijáte vos que ese cuidado en la corrección le viene con colores...

A.C.: Los colores marcaban diferencias ...para no complicar, digamos que el juego que él hacía con lo que no encajaba. Mis primeras cosas eran lamentables... No entiendo todavía, cómo él no ponía cualquier excusa para eludir la reunión...

O.P.: ¿Quiénes más estaban en esas reuniones?



A.C.: Su mujer que era extraordinaria, con una formación filosófica profunda. Había estado presa en el gobierno de Getulio Vargas, y huyó de Brasil a la Argentina, donde se encontró con Mastronardi. Una mujer espléndida, espléndida en todo sentido; físicamente, una diosa, una diosa...

O.P.: ¿Qué leías en aquella época?

A.C.: Qué decirte...de todo, leía como un desaforado. Empecé a leer a Borges muy temprano, gracias a Mastronardi. Porque Borges a quien nadie lo conocía era muy amigo de Mastronardi...

O.P.: ¿Trataste de imitar a alguien, alguna vez?

A.C.: A los latinos, seguramente. Como estudiaba latín... por esa cosa que se te va metiendo, por proximidad. ...No sé, yo no sé... Muchas veces me preguntan de dónde sale todo eso. Yo creo que sale de toda la literatura ... Espero que bien manejada, es decir, como bien diluido ...





In Signo Balbuli (1)

Arnaldo Calveyra

Muchas veces he oído decir que es una suerte para un traductor poder contar con la presencia, aunque más no sea esporádica, del autor que está traduciendo para ayudarse en su tarea. Para ayudarse – no puedo dejar de pensarlo – en la parte más discursiva de su tarea.

Nunca conseguí darme cuenta en qué los traductores de Platón o de Hölderlin, a lo largo y a lo ancho del mundo, se encontrarían en inferioridad de condiciones por tener que traducir a escritores que no son más de este mundo.

En todo caso, nunca comprendí la posible ventaja en el caso del traductor de poesía, cuyos poemas, una vez descubierta la clave del poema por traducir – en el sentido musical del término – deben ser comparados a los que aguardan al poeta – quién es también un traductor de poesía –, a menos y como es frecuentemente el caso, lo que se nos da a leer sean poemas traducidos sólo en apariencia.

Acaso, todas estas reflexiones ligeramente desencadenadas sobre el papel del escritor que secunda a su traductor nacen ahora como fruto de la deformación impuesta por el lujo de haber tenido una traductora como Laure, y todo ese ir y venir de personas tal vez justificado en la traducción de textos lineales, (o yo quisiera imaginármelos lineales) está lejos de justificarse en el caso de la traducción de la poesía, cuando lo que está en juego es un corte longitudinal y transversal de la lengua a la que se traduce y cuando lo que el traductor busca, al cabo de su periplo, es obtener una radiografía en su lengua – y también de su lengua – del poema en cuestión.

Laure también sacrificaba a la costumbre que hace que si el escritor que se traduce se encuentra a mano se lo ponga a contribución por unas horas.

Pero en ella ese llamado resultaba esencial (los años me lo dicen): la amistad, la comunidad de intereses, la complicidad con el escritor es lo que buscaba.

En su oficio de traductora, que ella decía proceder de si inhibición para escribir, ¿buscaba en la complicidad con el escritor las pruebas de lo escrito? ¿buscaba explicarse por su presencia el acto de la escritura? ¿buscaba saber de qué modo, en qué forma y momento se convocan unas palabras?

Pero esto es lo que ella hacía.

Llegaban nuestras reuniones y yo no tardaba en darme cuenta que lo esencial del trabajo – la visión – estaba ya cumplido, procedía de su primera lectura es que, como un ave de rapiña, se había incautado de lo



que hace de la entonación de un poema algo viviente, empezando por las valencias que, palabra a palabra, vocal a vocal, consonante tras consonante, van tejiendo ese sistema de señales que terminan por ser un poema.

Yo le veía el esfuerzo por no dejarse desposeer, no distraer, de esa visión – que ella correspondía, si se le hubieran pedido explicaciones, al encuentro de esa tonalidad musical a que ya aludí –, momento de verdadero tránsito, en que el poema posible no es todavía y el anterior pareciera cesar de ser, amenguar su luz para suscitar una penumbra de nuevo alumbramiento.

Un poema sin su lengua, cortado de su lengua, no es nada o es muy poco; una vez que pareciera hacer abandono de ella para pasar – o tratar de pasar – a otra, en esos momentos de traspaso, reducido a lo que ese ha convenido llamar el sentido, el poema se queda en harapos.

Ese momento de peligro que corre el poema en busca de su nueva partitura puede darnos, metafóricamente, idea del peligro que corre el traductor de ese poema en el mismo momento.

Riesgo del poema, riesgo del traductor, riesgo de traducir.

Penetrar, luego, pero al unísono, pero simultáneamente, en esa caverna de donde pareciera emerger, como a presión del silencio, la palabra de un poema.

¿Pero de cuál silencio?

Van Gogh, en el negro de Frans Hals, reconocía, creo, hasta veinte y siete cualidades de negro.

¿Sí, cual?

Puedo testimoniar del largo, paciente, trabajo de acomodación de su visión al texto convertido ahora en voz que al llamar va nombrando, al texto que se iba precipitando hasta la última coma en esa nueva memoria (árbol inestimable suyo: oc y oil de su lengua reunidos) hasta que no quedara rincón sin impregnarse; puedo dar fe de esos momentos en que Laure accedía a tales encuentros, la llegada a la mesa del antiguo objeto flamante, puedo contar de los años que pasaron de una a otra de sus cartas con las mismas noticias, los mismos interrogantes, con sus noticias, siempre, de palabras, sus cartas que le servían para seguir buscando armónicos, para acompañar con esa lámpara del corazón cuya presencia no parecía que pudiera desvanecerse un día.

En esa operación, el traductor del poema y el poeta se encuentran ante la misma dificultad, en momentos diferentes quedan investidos de los mismos atributos de escritura: dudas, lugares de sombra, comprensión lo más justa posible de lo que un adjetivo puede vehicular y ser en el contexto naciente (no mandes nunca a un adjetivo a cumplir el trabajo del sustantivo) etc., es decir, su tarea, en ambos casos, no es de naturaleza diferente.



¿Y lo sería, nada más que porque el traductor no interviene en lo que se ha convenido llamar el sentido, los contenidos? ¿Y lo que llamamos contenido no es ya la lengua despertada por un ritmo, puesta en movimiento de esa cierta manera que también hemos **convenido en llamar poema**? ¿En qué difiere, repito, la tarea del traductor de la del creador de sentido se sentido es prácticamente al ciento por ciento la creación de una trama literaria formada por palabras y sus secuaces? ¿No es creación de sentido escoger palabras calentadas previamente al rojo, o volverlas incandescentes por tal elección? ¿O se trata de mera cuestión de cronología?

«Ese momento de
peligro que corre el
poema en busca de su
nueva partitura puede
darnos, metafóricamen-
te, idea del peligro que
corre el traductor de
ese poema en el mismo
momento.

Riesgo del poema,
riesgo del traductor,
riesgo de traducir».

En ambos casos se trata no de una tarea mímica sino de una tarea de mimesis, de remembranza. Y todo esto que voy escribiendo me resulta indisoluble de la manera de mirar que Laure cobraba por momentos durante nuestras reuniones, mirada vuelta hacia el interior y al mismo tiempo hacia una ventana dejada entreabierta (la valencia abierta, el camino, siempre, que conduce de una palabra a otra), hacia lo que sucedía en su derredor, en el mundo de las cosas, una hoja de árbol que caía; en tales instantes de acecho soberano, hasta al gato que pasaba en forma de sombra podía verse atrapado por su visión al máximo de incandescencia. Cartas de Laure en años sucesivos ¡por tantas razones, además de la



razón de las palabras! En el caso que nos ocupa, para volverme a hablar de un mismo texto, para rectificar una palabra – que en muchas ocasiones resultaba ser la misma de siempre, siempre dudosa – que le parecía perturbar la estructura del poema en cuestión, cuando no, ayudada por su prodigiosa memoria de la lengua y la poesía francesas, la tal palabra le seguía resultando dudosa por sí misma y ya con exclusión de su lugar en el poema – puedo dar fe de su fidelidad sin fallas a su lengua –; para decirme su desconfianza ante un adjetivo – un adjetivo, lo que “envejece” más rápidamente, las palabras de que más desconfiamos en el poema –; o para ayudarse, simplemente, del correo y seguir hostigando la página pendiente, para seguir en la dificultad, justo unas líneas para cambiar de dificultad, de dolor. Al día siguiente de una de nuestras reuniones, recibí de ella estas líneas que me permito transcribir:

“Todavía no me atrevo a decirte tolo lo “bueno” que pienso de tus poemas. Temo equivocarme. ¿Y si se tratara sólo de una correspondencia? Pero cuando conmueve tan profundamente a un lector debe comunicarse a otros mil. El mismo fervor que se apodera de mí cada vez que leo... pero no te diré quién, eso endurecería las cosas”.

Otro recuerdo de Laure a su mesa de trabajo: su lucha de cada instante, su lucha a brazo partido por impedir al amodorramiento de su lengua, para mostrar y demostrarse a sí misma que su lengua merecía infinitamente la pena de que se la incomodara en ocasión de cada nuevo texto, petrificada al parecer en el sacrosanto principio o triángulo, en este orden: sujeto, verbo, complemento, aplicado a los poemas como un molde encontrado de una vez por siempre.

Obligada a librar esa doble batalla: conservar intacta su visión: y contra una lengua que ella sentía “a priori” como propensa a una cierta forma de rutina, inmóvil en sus adquisiciones de siglos. Y aún una tercera batalla, más íntima, más difícil de definir y, sin duda, de expresar, la batalla contra su ser íntimo en busca, cada vez, de nuevas libertades, para librarse de las ramas muertas del francés, acceder a un pre-Malherbe paradisiaco, y que ella, en su honestidad esencial no sudaba en atribuir a una falta de libertad para consigo misma.

Así, se la sentía a veces inquieta, irritada a veces hasta la impaciencia (impaciencias siempre risueñas de Laure!) por no poder ir más lejos: “esto no puede decirse en francés” o: “esto no puede ser dicho así en francés”.

Para terminar con el a priori que nos cuchichea al oído que lo que estamos por leer es un poema traducido, lo primero a lo que un lector tendría que estar atento tanto ante un poema “traducido” como ante un poema escrito en su propia lengua, es a una memoria de esa lengua, lo que de esa memoria se revela a medida que su lectura avanza.

De ahí que ante esa posibilidad radical de lectura, tratar de comparar



con el “original” se vuelva una operación irrisoria. Y no es que esté, personalmente, en contra de las ediciones bilingües de poesía, muy por el contrario, sólo que no creo que deba considerarse la lectura de ambos textos como placeres complementarios; a mi juicio no se trata sino de momentos autónomos en una experiencia del lector. Cuando se trató de poner en prensa esos textos en edición bilingüe, tanto Laure como Hubert Vyssen estuvieron de acuerdo en publicar un libro de dos entradas.

En muchas ocasiones, Laure me habló de la dificultad – ¿la parte discursiva de la dificultad? – de traducir mis textos. Acaso porque cuando uno elabora a partir de la lengua, sea en favor, sea en contra: de la lengua, en todo caso, como contenido esencial, cuando se procede por fábulas sintácticas ya no quedan artificios de donde asirse, no falsas puertas que trasponer – o creer que uno traspone –, falsas ventanas desde donde contemplar falsos paisajes, y la lengua misma se le presenta a uno en toda su transparencia de axioma cuyos fundamentos tendremos, en rigor de verdad, de adivinar.

Despojados de artificios, lo que queda es un desierto por atravesar.

Como todo poeta digno de su oficio de reunir palabras, Laure sabía que tanto en uno como en otro caso, esa búsqueda de la palabra, “terminar” un texto, redundaba siempre en un fracaso más o menos verdadero.

Alejar el fracaso implícito en toda forma de expresión. Alejar, por poco que sea, el escándalo de la ausencia de expresión.

En varias ocasiones le insinué que era locura insistir en trasponer músicas (Voltaire dixit) en esa forma – con sus manos desnudas, quería decirle. Invariablemente Laure me respondía que locura sería no hacerlo.

Y en verdad, entre tantas cosas, la poesía era para ella la piedra de toque de la prosa. Que se lean (o se releen) las novelas que tradujo y se comprenderá lo que quiero decir.

¿Y por qué en un poema la palabra colocada en una cierta longitud de onda, con un cierto ritmo, no sería ya la totalidad del sentido?

¿Qué otra cosa sería, si no, un poema?

¡Qué fácil sería traducir el “sentido” en un poema si no hubiera, al mismo tiempo, que practicar una radiografía de la lengua a la que se traduce!

Una prueba: los poemas que se aplican a traducir lo que hemos dado a convenir el “sentido”, traducen el sentido (y el poema) por la mitad, es decir, lo que es bien poca cosa...

¡Qué fácil resultaría traducir o escribir un poema si por sentido debiéramos entender el contenido, si sentido fuera tan sólo lo que damos en llamar contenido!

La convención que hemos dado en llamar poema dejaría de existir en el acto.

Poema es, ante todo, poder contemplar a través de la lengua; si mientras



uno lee un poema no puede ver a través de la lengua, si el poema, lo que el poema *dice*, entorpece la mirada en su camino hacia la lengua, no hay poema. De ahí que Laure era capaz de pasar meses sino años (su cartas, por suerte, me lo dicen contra la evasiva memoria) atendiendo con renovado interés a la entonación castellana de este verso de uno de mis mejores poemas y cuyo paso al francés la seguía dejando insatisfecha: “ha llovido más que en Arles” (2)

Para ciertos menesteres, Laure era capaz de entrar en un tiempo como a expensas del tiempo.

Sí, tiempo para hacer que un fervor de aguafuerte impregne la página, de la primera a la última letra, a fuerza de mantener intacta la visión desde el comienzo hasta el final del trabajo (que fue de más de doce años para la transposición de uno de mis libros): “y he aquí *Cartas para que la alegría* en su órbita francesa hasta el final de los tiempos” me escribía.

A ella le debo las más fulgurantes y seductoras intuiciones en lo que atañe a mis textos, como por ejemplo la intuición del tiempo suspendido o detenido, la inmovilización del tiempo en algunas de mis páginas como en *Las señoritas del teléfono* o en la escena de la siesta (y fiesta) campesina de *Cartas para que la alegría* que Laure, en su entusiasmo comparaba, por su inmovilidad, a la *Vista de Delft* de Vermeer.

Si de algo puedo estar seguro escribiendo este texto – ¡es tan poco lo que se sabe y oímos decir tantas cosas! – es de que su primera lectura era la decisiva a lo largo del lento traspaso.

Laure buscaba siempre más: más claro oscuro (pero qué tipo de claroscuro si la línea melódica podía encontrarse en mala postura a causa,

«Poema es, ante todo, poder contemplar a través de la lengua; si mientras uno lee un poema no puede ver a través de la lengua, si el poema, lo que el poema *dice*, entorpece la mirada en su camino hacia la lengua, no hay poema».



justamente, de ese claroscuro que buscaba?: que la loma de que se trataba fuera esa y no otra y, genérica, menos aún: Laure detestaba cordialmente en sus traducciones las lomas filosóficas; buscaba más nitidez para tal línea, en tales dos palabras encontradas por fin y, al parecer, reunidas; más intriga (en el sentido de colisión entre dos palabras) en tal pasaje, en tal palabra en su unión a la palabra anterior y a la siguiente (nada más realista que traducir un poema); y su búsqueda, tan de ella, tan denodada en su caso, del ritmo, “el ritmo acarrea el sentido”, me dijo en una ocasión.

Mirando de esta manera, el quehacer podía tomar el aspecto de una manera meramente sucesiva pero Laure permanecía intratable en lo que atañe a su visión – lo único que quería era permanecer en el relámpago de su lectura inicial.

Como el guardián del Templo sucedió que a veces, como ya dije, mantuvo durante años, sin soltarla, esa visión.

La palabra guardián, creo que no hubiera terminado de gustarle acaso por lo que encierra de militar; creo que hubiera preferido la *imagen palabra* de las mujeres nutricias de la prehistoria (¡y qué mujer tan antigua se adivinaba en ella por momentos!) que se arriesgaban fuera de sus casas en procura – primeras agricultoras – del alimento cotidiano por las plantas.

Entre tantas cosas nos reunía una referencia constante al latín – ella vía Montaigne. Se nos daba a veces por vaticinar para el francés un nuevo acercamiento (heroico esta vez) a la libertad rigurosa del latín.

Casi al finalizar esta tentativa por mostrar lo que fue nuestro trabajo, pero, sobre todo, mostrar la complejidad del suyo de traductora, me doy cuenta que, como en nuestra amistad, no ha habido progresión en mi intento, es como si las cosas hubieran sucedido en un mismo día, o tarde soleada, y que lo que mejor habría podido acercarme a una posible explicación hubiera sido obrar por variaciones sobre un mismo tema, una música repetitiva, cuya función y cuyo fundamento sería la de no progresar, la de persistir como un matiz de la trama.

¿Queda en veremos lo esencial? pero no hay nada en la tarea del traductor que, en su momento, no se vuelva esencial. ¿queda en veremos la importancia de los ingredientes de su trabajo: ritmo, adjetivación, coloración, etc... etc... que en cualquier momento podían volverse esenciales, uno por uno o al mismo tiempo? ¿lo que hasta ese momento parecía secundario: el significado real de una palabra y puesto que en cualquier momento del proceso, significado real y temperatura de una palabra corren parejos?

Queda, en todo caso, en veremos el siguiente interrogante: ¿qué es lo que hace una persona se siente a escribir un poema y que otra persona se siente a traducir un poema? y, ¿si todos escribiéramos poesía, necesi-



taríamos traducir poemas o, una vez más, se trata de nuestra incurable curiosidad por saber lo que pasa en casa del vecino (espacio y tiempo confundidos)?

El problema es que de esos accesos de curiosidad nos es necesario volver con un poema. Y volver con un poema significa, ante todo y sobre todo, “escribirlo” en nuestra propia lengua de curiosos.

¿Qué es lo que sobre y qué lo que falta en ambos casos?

¿Se debe, repito, a que uno es capaz de insuflar contenido en un texto y en otro no?

En el caso de Laure, si de inhibición se trató, de imposibilidad de timar un lápiz como escritora, nunca lo sabremos con certeza pero de esa “inhibición” hizo literatura, la transformó en algunos hermosos textos que pueden enorgullecer a la literatura francesa.

¿Faltaría acaso otra vuelta de tuerca para ir un poco más a fondo (adivinar siempre)?

Si alguien me parar en la calle y me preguntara a quemarropa: “¿Cómo escribe usted un poema?” mi primer respuesta, sin lugar a dudas, sería: “pues, con palabras”.

¿Y por qué tantas palabras, palabras una vez más para rodear, para esconder un poco más aún algo que, cuando es, es tan simple como decir buen día?

Cuando escribimos un poema, no se trata de un acto discursivo – por lo menos no lo es en el encuentro frontal con el poema.

Ambas intuiciones – la de escribir y la de traducir un poema – están empeñadas desde el vamos con la trabazón entrañable de la lengua, con lo, en todo caso, menos decorativo, de una lengua, esa parte que, si hemos logrado despertar en las condiciones requeridas, con el santo y seña cabal, se resistirá más tarde a cualquier análisis.

El resultado – lo que damos en llamar un resultado – de esa búsqueda, ha de ser un poema, o, como en muchos casos los arrabales de un poema. Buscar y seguir buscando, cuando ya la división se halla en conversaciones y tentativas con armónicos, con ritmos, con adjetivos; buscar y seguir buscando, son soltar ningún cabo; buscar y seguir buscando entre las fisuras, los intersticios de esos silencios sobrevenidos, como en una operación quirúrgica; dejar que cada instante de poema por llegar pase ante la luz vivísima de la mesa de operaciones: nada menos que todo, nada menos que toda cosa – y una cosa por vez – intuitiva – que es como decir soñada. Por eso es que si un poema traducido llega alguna vez a alguna parte, ese lugar adonde llega es a la otra lengua llamada para la circunstancia y con admirable precisión, “lengua de llegada”. En todo caso, llega a través de la sintaxis, antes, mucho antes que a través de lo que hemos dado en llamar el contenido.

Lo único que de veras importa en esta ocasión es poder determinar con



un cierto grado de veracidad hasta qué punto el poema ha llegado, o no, a ese lugar.

Alguien que me escuchó una vez leer mis poemas, me comentó luego: “es como si un tartamudo empezara a hablar con naturalidad...”

Como si en el trasfondo del contexto subyaciera un relente de esa tartamudez al cabo convencida.

Ese tartamudeo, Laure logró expresarlo en forma de temblor, logró así hacer del francés, árbol sabihondo de categorías humanas y divinas, una lengua en trance de hacerse, frágil, insegura lengua, una lengua de construcción, como la desembocadura del río Ródano.

No hace mucho, en una exposición de obras precolombinas entré en contacto con Xipe-Totec en su avatar de dios de los orfebres. Y para mí y a partir de ese momento, como dios de los tartamudos, de los traductores y de los poetas; en todo caso, en esa imagen pude leer el destino de Laure y el mío reunidos durante años intensos.

Texto publicado en Traduire, écrire, Laure Bataillon, editorial Arcane 17, 1991, (traducción de Philippe Bataillon).

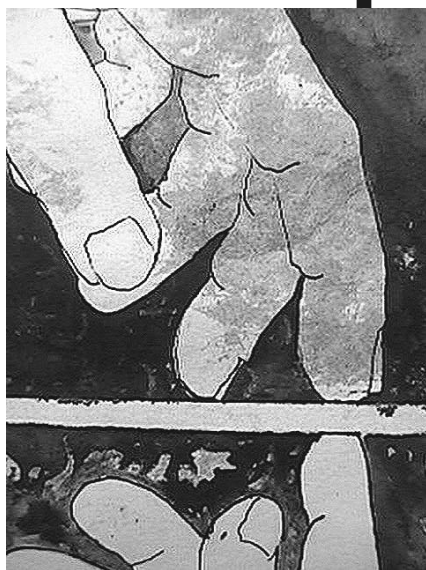
(1) Bajo el signo del tartamudito.

(2) Puente de Van Gogh.





Arte



La Pecera



Ver con el dedo

Ya Luis Felipe Noé puso de relieve el doble matiz de la obra y la vida del artista Alberto Greco: farsante y ángel. En el sentido contrario de Warhol que terminaba con lo cotidiano en el museo, la calle de Alberto Greco se queda en lo que él llamó “vivos ditos”.

ALBERTO GRECO:

Primeras imágenes de la posmodernidad

por María Cecilia Guerra Lage

Corría el año 1962 en París y a un joven argentino que se contaba entre los integrantes de la vanguardia plástica se le ocurrió la idea de encerrar en un círculo de tiza a los transeúntes que se chocaban con él por la calle, señalándolos como obra de arte de su autoría. Así, hoscas señoras saliendo del mercado, policías en graciosas motonetas, taciturnos viajeros a la espera de su ómnibus y hasta la misma Jackie Kennedy fueron retratados como «Vivo Ditos».

Alberto Greco (1931-1965), el promotor de semejante desplante no tardó en escribir: *«el arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación que significan la galería y la muestra. Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad: movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones. Arte Vivo, Movimiento Dito. Alberto Greco. 24 de julio de 1962. Hora 11:30».*

Podría pensarse a los *vivo ditos* como el gesto inverso al que realizaba Andy Warhol, quien coloca-



ba los objetos de la vida cotidiana en el museo. Ambos hacen alusión a la mercantilización del arte, pero los caminos para efectuar su crítica son inversos. Warhol presenta los objetos despojados de su mundo vital originario, es decir, en las salas de los museos; mientras que el gesto de Greco persigue restaurar el valor hermenéutico al señalar situaciones o personas *en* su contexto vital.

Frederic Jameson establece una diferenciación entre la obra de Warhol *Diamond Dust Shoes* y la obra de Van Gogh donde pinta las botas de un campesino, para oponer la figura de lo posmoderno a lo moderno. El autor sostiene que Warhol es posmoderno porque su obra está constituida por una mutación en el propio mundo objetivo, convertido en un conjunto de textos y simulacros, expresado *en la gélida elegancia de los rayos X*. La obra así hace alusión a un nuevo tipo de ausencia de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad donde el énfasis estará puesto en el lenguaje más que en el contenido y ello será lo que constituiría una de las

características de lo posmoderno. Siguiendo el pensamiento de Jameson, Greco sería entonces un artista más próximo a la modernidad, en tanto se propone a través de un gesto utópico, re-encontrar el arte y la vida, dedicándose al señalamiento del mundo real como obra de arte. Sin embargo, también puede comprenderse a la reapropiación de las situaciones y de las personas como obra en otra dirección, es decir, como respuesta a la crisis de profundidad característica de lo posmoderno. Despreciando al signo vacío, a la mera representación, el *vivo dito* combate la ausencia de objeto que ya prefiguraba el comienzo de la posmodernidad.

Y es que en la obra de Greco se entremezclan rasgos emergentes, que podrían considerarse respuestas anticipadas a los problemas que plantea la posmodernidad; y elementos más antiguos que encuentran su matriz en la modernidad. Su *heroicidad*, enclavada en la voluntad utópica del reencuentro del arte con la vida, cuando el fracaso de las primeras vanguardias se hacía evidente, procede del espíritu



moderno tal como Marshall Berman lo ha descrito. Este último señala que lo crucial del heroísmo moderno es que surge en las situaciones de conflicto que impregnan la vida cotidiana. En el caso de Greco, es a partir del conflicto con lo institucional que se construye como artista y construye sus manifestaciones; es a sabiendas de la inevitable canonización y neutralización académica de las prácticas y obras de vanguardia que inicia su tentativa utópica. Conflicto histórico de las neovanguardias cuyo escenario crítico es la posmodernidad; conflicto cotidiano cuya expresión son las revueltas y polémicas que habitualmente solía provocar contra sí mismo, convirtiéndose en autor y víctima de ellas.

Para Luis Felipe Noé, Greco era tanto un *farsante* como un *ángel liberador* de los prejuicios de una sociedad cerrada y pacata. Era un farsante porque «*sentía la vida como una gran farsa en la que un día es algo que al día siguiente está lejos de serlo*». Sus gestos provocadores lo constituían como un héroe que intentaba liberar al

hombre de la formalidad vacua. Greco vivía en conflicto porque al generar la provocación era acusado de farsante, se convertía en un factor irritante y se volvían contra él los artistas, críticos y público. Pero el provocador, en un gesto heroico, persigue justamente el rechazo, al tiempo que esconde su voluntad de dominio al pretender abrazar al otro en su reacción, allí cuando el mundo se le vuelve en contra.

Así, Greco podría encarnar la figura del último héroe moderno, recordando a Baudelaire; ambos, sobre el trasfondo de una multitud parisina *suspirante y lánguida* se destacan y nacen a partir de una identidad construida sobre el conflicto. Baudelaire escribirá sobre las contradicciones de lo moderno, sobre las peripecias cotidianas que suceden en los cafés de París, en las tabernas y en la calle; Greco ya no *representará* este mundo, sino que se dedicará a *presentarlo*, a encerrarlo en un círculo de tiza, allí cuando las palabras o las formas se declaran infieles al suceso, allí cuando el mundo comienza a cerrarse al signo.



Greco podrá asumir las mil caras del héroe; será *flâneur*, *apache*, *trapero*, *dandy* y cualquier otro porque, tal como lo entendía Walter Benjamin, «*la heroicidad moderna se acredita como un drama en el que el papel de héroe está siempre disponible*». Será *flâneur* al vagabundear por la ciudad, el bulevar será su vivienda, «*estará en su casa entre fachadas, al igual que el burgués entre cuatro paredes*». Se convertirá en un observador mudo y extrañado, esperando al acecho de un acontecimiento o una persona que pueda ser rescatada del *continuum* suceder de la calle. Greco será también *apache*, en tanto abjurará de las virtudes y de las leyes, rescindirá el contrato social y construirá su existencia separada del burgués, al que mirará extrañado. Será *trapero* al rescatar lo que la ciudad arroja a la calle, lo que la ciudad pierde, todo lo que desprecia; y hará de esos troncos quemados, esas chapas oxidadas y tomadas de la oscuridad, una obra. Para Baudelaire, la actividad del trapero es similar a la del poeta, quien «*aparta las cosas, lleva a cabo una selección acertada, se porta*

como un tacaño con su tesoro y se detiene en los escombros que entre las mandíbulas de la diosa industria adoptarán la forma de cosas útiles y agradables». Desde la escoria son elevados los objetos al estatus de arte, así como los transeúntes son señalados como obra. Se preguntará Benjamin entonces si no es más bien héroe el poeta que edifica su obra con esa materia; y se responde que es así como lo concede la teoría de lo moderno. Baudelaire descubre que el aura de la pureza y de la sacralidad artística es solamente incidental, no esencial para el arte, y que para la poesía puede darse igual de bien, y quizá mejor, al otro lado del bulevar, en esos lugares bajos, *poco poéticos*. Esta es una de las paradojas de la modernidad que descubre Berman en la obra de Baudelaire: los artistas son más profunda y auténticamente poéticos al hacerse más parecidos a los hombres corrientes. Greco no había leído a Berman, sin embargo, también habitaba en esta paradoja; «*vivo con el pueblo que es con el único que siento que respiro*», escribía. Y por último, Greco tam-



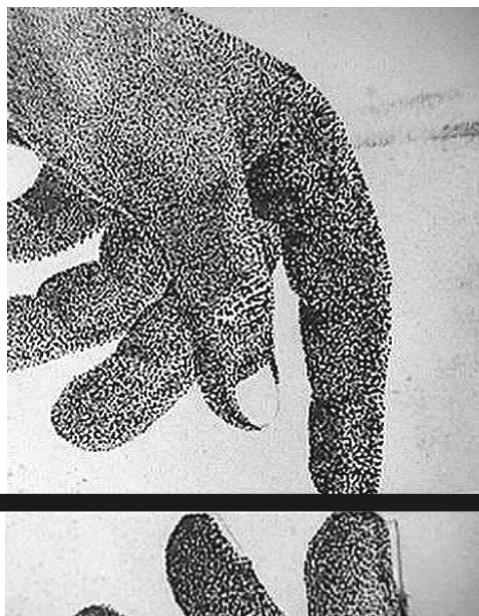
bién será un *dandy*, que coquetea-
rá con la elite burguesa, pasando
muchas veces de la miseria y sor-
didez al halago de las sociedades
más cerradas, como lo recuerda
Noé. He aquí otra paradoja: era la
misma elite la víctima de su arte y
la que lo erigía como *ángel libera-*
dor.

Pero ¿cómo se puede encarnar a
un trapero y a un *dandy* al mismo
tiempo? Las dos imágenes pueden
residir juntas y en conflicto, por-
que esta contradicción es la con-
tradicción inherente a la esencia de
lo moderno. Greco, al igual que
Baudelaire, estaba encandilado por
«la pompa de la vida», por un lado;
y al mismo tiempo despreciaba el
éxito y la notoriedad. No era el
único que yacía en esta contradic-
ción. Benjamin, en sus escritos so-
bre Baudelaire y París también es
víctima de este dualismo. Berman
observa que «*su corazón y su sen-*
sibilidad lo arrastran
irresistiblemente hacia las brillan-
tes luces, las hermosas mujeres, la
moda, el lujo de la ciudad, su jue-
go de deslumbrantes superficies y
escenas radiantes; mientras tanto,

su conciencia marxista le arranca
insistentemente de esas tentacio-
nes, le dice que todo este mundo
refulgente es decadente, hueco, vi-
cioso, espiritualmente vacío, opre-
sivo para el proletariado, condena-
do por la historia». Más allá de
Greco, la vanguardia argentina de
los sesenta tampoco estaría exenta
de este rasgo moderno, quedando
atrapada entre su necesidad de en-
frentar al sistema y el deseo de lo-
grar éxito y reconocimiento. Noé
confesará años más tarde que él y
su grupo intentaban tener éxito
con el mismo público al cual agre-
dían..

Así, Greco libraré una lucha calle-
jera contra los fantasmas moder-
nos, pero en una calle ya
transformada por la
posmodernidad, lo cual le exigirá
tomar otras armas. Se alejará del
signo, de la representación, y se
apertrechará, con sus contradiccio-
nes y paradojas, en la fugacidad del
instante, con la modesta intención
de encerrar lo real.





Traducciones

La Pecera



Hans Magnus Enzensberger:

Más Ligero que el aire

(Leichter Als Luft)

**Traducción de José Luis Reina Palazón
para La Pecera**

Nació en Kaufbeuren (1929), en la Algovia bávara. Más conocido por nosotros como ensayista crítico que como narrador o poeta, ha pensado su poesía como un instrumento que debe provocar y causar reacciones sociales. Alternó su polémica obra ensayística (Detalles, Política y delito, Migajas políticas, ¡Europa, Europa!) con la escritura teatral, la novela documental (Durruti, Interrogatorio de La Habana), el documental cinematográfico y la poesía. Desde 1965 edita la revista alemana "Kursbuch". Fue premio Büchner en 1963 y recientemente Premio Príncipe de Asturias. Ha traducido a César Vallejo al alemán. En su poesía fue derivando, con lapsos de silencio prolongados, hacia un objetivismo épico o civil en la línea de Brecht o Kästner. Para Enzensberger, lejos del concepto de "poesía pura", el poema no cumple con un fin en sí, sino que se pone al servicio de otros fines: para lo cual, en alemán, se ha acuñado el término «Gebrauchslryrik». El sentido de la protesta y de la crítica frente a la ideología burguesa, se une a un tono "docto" que halla su expresión en las baladas ideológico-culturales de Mausoleum (1975). Este libro marca un hito importante en su obra. Surge tras un silencio lírico que duró más de diez años y en cuyo transcurso (1968) proclamó la «muerte» de la literatura.



Cancioncilla optimista

Ocurre aquí y allá
que uno grita : ¡ ayuda !
Ya salta otro al agua,
totalmente gratis.

En medio del capitalismo más hinchado,
aparece el brillante servicio de bomberos
por la esquina y apaga, o en el sombrero
del mendigo hay plata de repente.

Por la mañana están llenas las calles
de personas que sin sacar el cuchillo
van de acá para allá, con el alma tranquila,
a la busca de leche o de rabanillas.

Cómo en la paz más profunda.

Un panorama fantástico.

Declaración de guerra

En el cuarto de atrás de la bodega de cerveza
donde siete borrachos se han reunido,
comienza ella: la guerra; arde lentamente
en la guardería infantil; la Academia
de las Ciencias la empolla;
no, en una sala obstétrica de Gori



o de Braunau crece, en Internet,
en la mezquita; el cerebelo
del poeta patriota la traspira;
porque alguien está ofendido, porque alguien
ha lamido sangre, en nombre de Dios,
se enfurece la guerra, por motivos del color de la piel,
en el bunker, en el chiste o por equivocación;
porque hay que ofrecer víctimas
para la salvación de la humanidad y
especialmente de noche, a causa de los campos de
petróleo;
por eso, porque también la automutilación
tiene su encanto, y porque el dinero fluye,
comienza la guerra, en el delirio,
a causa del partido de fútbol perdido;
te equivocas, por voluntad de Dios; sí, entonces;
aunque nadie la ha querido; ¡ ajá !;
sólo así, por diversión, heroicamente,
y porque no se nos ocurre algo mejor.

Después de la dimisión del Presidente R.M.N.

¿ Sabes aún cómo te has maltratado
a ti mismo y a los otros,
cómo has atado a tu propio esqueleto
de pies y manos ?
¡ No digas que no has sentido
un estremecimiento cuando



en la cama sólo has encontrado
piel y huesos,
porque tu olor no le gusta a nadie,
a excepción de los perros !
Eres como el hombre enfermo de peste que
odia a todos los sanos,
y eso porque nunca te has restablecido
de que tú eres tú.
Incluso la sed de venganza y la ambición de poder
ya casi han desaparecido.
Como una vieja fotocopia
te has vuelto pálido.

Léxico de países

Lástima del imperio del dragón Druk-Yul *,
del sólo muy pocos saben donde está situado,
y de la República del Salvador
con sus veteranos comandos paramilitares;
verdadera lástima de la desesperada, democrática y
popular República de Argelia;
lástima también, aunque por otras causas,
de la Confederación Helvética,
que está cubierta de extractos de cuentas y jeringuillas -
preocupaciones que no hay que confundir
con las plagas de la Morada de la Paz**
y de la República de los Hombres Honorables***;
lástima, eternamente lástima de la República Federal
de Yugoslavia, incluidas sus antaño



autónomas regiones cubiertas de melancolía;
lástima aunque sea por otras causas,
de los Estados Unidos de América
y de los numerosos habitantes de los mismos,
que se abrazan, cada uno por su cuenta, acechando
en su garage, a su totalmente personal escopeta de caza;
¡ lástima, en nombre de Dios, de Abú Dhabi

Dubai Scharja

Ra el-Khaima Fujaira Um al-Kaiwain und Ajman,
los Emiratos Árabes Unidos ! lástima también,
lástima, aunque en menor cantidad
de la República Federal Alemana y Micronesia,
sí incluso de la Serenísima República de San Marino,
bajo sus tiendas de recuerdos suspirante,
de la inconsolable Democracia Helénica
y del improbable y probado Medinat Yisr´aél;
por no hablar de la inmensamente trastornada
Federación Rusa
y el aún más inmenso
Zhongua Renmin Gonghe-guo****;
y ay, ay, de la roja, verde, color de barro
República Ruandesa con sus 6 211 518
habitantes restantes, así como de muchas otras
en regiones con sambenito y cilicio
en las que raramente pensamos.

*Druk-Yul = Bhutan;

**Morada de la Paz = Myanmar, früher Burma;

***República de los Hombres Honorables = Burkina Faso; Medina Yisr´aél = Israel;

****Zhonghua Renmin Gonghe-guo = China.



Hong Kong 1997

¿ Habeis visto a los constructores de esta ciudad
esos acróbatas analfabetos
que se suben al cielo en andamios de bambú ?
¿ Habeis comprados los pantalones más baratos
del mundo y dormido en las camas más caras ?
¿ Habeis tosido en el humo del templo,
olido los diluvios de perfumes,
que suben de las cloacas ?
¿ Habeis visto el traqueteo en los garitos de juego
y los aullidos en la bolsa los habeis oido ?
¿ habeis visto los turistas,
cómo se refriegan los ojos,
agotados del shopping, gigantes gambas rosas
detrás del cristal oscuro de sus autobuses ?

No, esta ciudad en la que se marchitan cien flores
no puede existir. Eso es una fantasmagoría,
una alucinación, una falsificación,
una ópera de ciencia ficción, una maravilla movediza.

Aesculus Hippocastanum

Cuán pequeño eres, qué infantil en comparación
a su majestad, y ella es rica en la ocasión.
Millones de gorritos blancos reparte por ahí,
discretamente manchados de amarillo y carmesí.



Mucho más tarde oyes cómo fuera estalla
un débil, sordo sonido en el asfalto, bayas
de verdes estrellas matinales. En el erizo
blanca piel, de la que a ti rodar hizo

brillo y esmalte, enigmáticos y veteados,
de un ombligo gris argénteo tocados,

y tú te inclinas y simplemente vas a tomar
lo que nadie puede comprar y todos tener,

el pequeño, perfecto regalo brillante.
Y joven. Sólo tú eres viejo y gigante.

La gran diosa

Ella remienda y remienda,
encorvada sobre su huevo de zurcir,
un final del hilo entre los labios.
Día y noche remienda.
Siempre nuevas carreras, nuevos agujeros.

A veces cabecea,
sólo un momento,
un siglo entero.
De repente despierta
y remienda y remienda.



¡ Qué pequeña se ha vuelto,
pequeña, ciega y arrugada !
Con su dedal tantea
los agujeros del mundo
y remienda y remienda.





Sophia de Mello

Selección, traducción y nota de Rodolfo Alonso

Nacida en Oporto en 1919, Sophia de Mello Breyner Andresen es sin duda la gran dama de la poesía portuguesa. En su escritura, sucinta y clara, medida y contagiosa, como en la luz mediterránea de aquellos griegos indelebles que tanto amó, la belleza y la justicia no resultan más que una sola, misma musa. Para probarlo, baste saborear su "Arte poética", ese texto bello y tocante, de tan lúcida como límpida hondura, cuya tercera parte fue leída por su autora en Lisboa, el 11 de julio de 1964, en plena dictadura, durante el almuerzo de homenaje organizado por la Sociedad Portuguesa de Escritores, en ocasión del Gran Premio de Poesía atribuido a su "Livro sexto". Quien desee tomar contacto con su obra en nuestro idioma, puede consultar la antología de poesía portuguesa del siglo XX titulada "Lluvia oblicua y otros poemas", de Fernando Pessoa y otros (selección, traducción y estudio preliminar de Rodolfo Alonso, Centro Editor de América latina, col. Biblioteca Básica Universal n. 245, Buenos Aires, 1982), donde se le dedica un amplio espacio, muy probablemente por primera vez en castellano.

ARTE POÉTICA

(fragmento)

III

La cosa más antigua de que me acuerdo es de un cuarto frente al mar dentro del cual estaba, posada encima de una mesa, una manzana enorme y roja. Del brillo del mar y del rojo de la manzana se erguía una felicidad irrecusable, desnuda y entera. No era nada fantástico, no era nada imaginario: era la propia presencia de lo real que yo descubría. Más tarde la obra de otros artistas vino a confirmar la objetividad de mi propia mirada. En Homero reconocí esa felicidad desnuda y entera, ese esplendor de la presencia de las cosas. Y también la reconocí intensa, atenta y encendida en la pintura de Amadeo de Sousa-Cardoso. Decir que la obra de arte forma parte de la cultura es una cosa un poco escolar y artificial. La obra de arte forma parte de lo real y es destino, realización, salvación y vida.

Siempre la poesía fue para mí una persecución de lo real. Un poema fue siempre un círculo trazado alrededor de una cosa, un círculo donde el pájaro de lo real queda preso. Y si mi poesía, habiendo partido del aire, del mar y de la luz, evolucionó, evolucionó siempre dentro de esa búsqueda atenta. Quien busca una relación justa con la piedra, con el árbol, con el río, es necesariamente llevado, por el espíritu de verdad que lo anima, a buscar una relación justa con el hombre. Aquel que ve el



espantoso esplendor del mundo es lógicamente llevado a ver el espantoso sufrimiento del mundo. Aquel que ve el fenómeno quiere ver todo el fenómeno. Es apenas una cuestión de atención, de secuencia y de rigor.

Y es por eso que la poesía es una moral. Y es por eso que el poeta es llevado a buscar la justicia por la propia naturaleza de su poesía. Y la búsqueda de la justicia es desde siempre una coordenada fundamental de toda la obra poética. Vemos que en el teatro griego el tema de la justicia está en la propia respiración de las palabras. Dice el coro de Esquilo: "Ninguna muralla defenderá a aquel que, embriagado con su riqueza, derriba el altar sagrado de la justicia". Pues la justicia se confunde con aquel equilibrio de las cosas, con aquel orden del mundo donde el poeta quiere integrar su canto. Se confunde con aquel amor que, según Dante, mueve el sol y los otros astros. Se confunde con nuestra fe en el universo. Si frente al esplendor del mundo nos alegramos con pasión, también frente al sufrimiento del mundo nos rebelamos con pasión. Esta lógica es íntima, interior, consecuente consigo misma, necesaria, fiel a sí misma. El hecho de estar formados de alabanza y protesta testimonia la unidad de nuestra conciencia.

La moral del poema no depende de ningún código, de ninguna ley, de ningún programa que le sea exterior; pero, porque es una realidad vivida, se integra en el tiempo vivido. Y el tiempo en que vivimos es el tiempo de una profunda toma de conciencia. Después de tantos siglos de pecado burgués nuestra época rechaza la herencia del pecado organizado. No aceptamos la fatalidad del mal. Como Antígona la poesía de nuestro tiempo no aprendió a ceder a los desastres. Hay un deseo de rigor y de verdad que es intrínseco a la íntima estructura del poema y que no puede aceptar un orden falso.

El artista no es, y nunca fue, un hombre aislado que vive en lo alto de una torre de marfil. El artista, aun aquel que más se coloca al margen de la convivencia, influenciará necesariamente, a través de su obra, la vida y el destino de los otros. Aunque el artista escoja el aislamiento como la mejor condición de trabajo y creación, por el simple hecho de hacer una obra de rigor, de verdad y de conciencia, contribuirá a la formación de una conciencia común. Aunque hable solamente de piedras o de brisas la obra del artista viene siempre a decirnos esto: que no somos apenas animales acosados en la lucha por la supervivencia, sino que somos, por derecho natural, herederos de la libertad y de la dignidad del ser...



EPIDAURO

Luminosos los días abolidos
Cuando devoraba el mediodía sombra de
columnas
Y el azul del cielo tomaba en sí a la tierra
Apaciguada en el murmullo
De follajes y dioses.

UN DÍA BLANCO

Dame un día blanco, un mar de belladona
Un movimiento
Entero, unido, adormecido
Como un solo momento.

Yo quiero caminar como quien duerme
Entre países sin nombre que fluctúan.

Imágenes tan mudas
Que al verlas me parezca
Que cerré los ojos.

Un día en que se pueda no saber.



LOS BARCOS

Sobre la playa duermen los barcos pescadores
Inmóviles y abriendo
Esos ojos de estatua

Y la curva de su pico
Roe la soledad.

MANOS

Cóncavas de tener
Largas de deseo
Frescas de abandono
Consumidas de espanto
Inquietas de tocar y no aprehender.

PARA ATRAVESAR CONTIGO EL DESIERTO DEL MUNDO

Para atravesar contigo el desierto del mundo
Para enfrentarnos juntos al terror de la muerte
Para ver la verdad para perder el miedo
Al lado de tus pasos caminé



Por ti dejé mi reino mi secreto
Mi rápida noche mi silencio
Mi perla circular y su oriente
Mi espejo mi vida mi imagen
Y abandoné los jardines del paraíso

Aquí fuera a la luz sin velo del día duro
Sin los espejos me descubrí desnuda
Y que al descampado se llamaba tiempo

Por eso con tus gestos me vestiste
Y aprendí a vivir en pleno viento.

INSTANTE

Déjenme limpio
El aire de los cuartos
Y liso
El blanco de los muros

Déjenme con las cosas
Fundadas en silencio



LAS PERSONAS SENSIBLES

Las personas sensibles son incapaces
De matar gallinas
Son capaces no obstante
De comer gallinas

El dinero huele a pobre y huele
A la ropa de su cuerpo
Aquella ropa
Que después de la lluvia se secó sobre el cuerpo
Porque no tenían otra
El dinero huele a pobre huele
A ropa
Que después del sudor no fue lavada
Porque no tenían otra

"Ganarás el pan con el sudor de tu rostro"
así nos fue impuesto
y no:
"Con el sudor de los otros ganarás el pan"

Oh vendedores del templo
Oh constructores
De las grandes estatuas fofas y pesadas
Oh llenos de devoción y de provecho



VILLA ADRIANA

El ánfora crea a su alrededor un espacio de silencio
Como aquella
Tarde de otoño bajo los pinos de Villa Adriana

Tiempo de fina arena agudamente medido
Los siglos derribaron estatuas y paredes
Yo destruída seré por breves años

Mas de repente recupero la antigua
Divinidad del aire entre columnas



Christoph Janacs:

Diálogo con las sombras

(Gespräch mit den Schatten)

Sentencias para Ernst Wingermann

(Traducción de Pablo Ascierto)

alemana y teología en Innsbruck y Salzburgo y Vive en Niederalpin, Salzburgo. Poeta y narrador, ha publicado una novela (Schweigen über Guernica – Silencio sobre Guernica, 1989), dos libros de cuentos (Das Verschwinden des Blicks – La desaparición de la mirada, 1991; Stazione Termini, 1992) y siete libros de poesía (Nichtung, 1993; Der abwesende Blick – La mirada ausente, 1995; Templo Mayor, 1998; Brunennacht – Noche de pozo, 1999; Öumava, 2000; Der Asche entgegen – Tras la ceniza, 2000. Antología bilingüe de su obra poética, Ediciones el Tucán de Virginia, México, D.F.). Su último libro: Daußen die Nacht in uns – Afuera la noche en nosotros, 2002. Al cual, pertenece Gespräch mit den Schatten – Diálogo con las sombras, poema que



*Ver, porque se aprendió, ya no saber.
Yves Bonnefoy*

I

registrado en el libro de visitas de la tierra, llegamos a ser uno con la escritura: indeleble, fugaz. sin embargo: ¿cómo llegó a la piedra nuestro nombre?

nuestro lugar es la gota de tinta, que trémula se desprende de la pluma, la escritura, que se inscribe en el mundo

pero lo que nombramos, está amenazado de desaparición. a no ser que las palabras sólo se pensaron para sí. Helecho, que se desarrolla

II

momento de abrazos: sabemos unos de otros a través de nuestras manos

III

queremos desaprender, buscar respuestas; la pregunta en sí es suficiente. Ojo, que prevalece del oído; piadoso silencio de las cosas tal vez incluso ¿[haya que] resignarse a preguntar? Lo que es visible, es ilusión, incluso todo lo invisible. el ciego no tropieza
¿o aprender, a vivir sin sueños? nada redime el sueño y nada redime al sueño. Amapola y la memoria de las plantas

IV

la historia nos reduce a escombros

V

queremos resguardar al yacimiento, que aquí encontramos, olvidado; comprender, tan bien no se puede

evitar conexiones, donde son evitables; y donde son inevitables, no establecer conexiones



o guarecer tras los párpados, lo que no se deja nombrar. pero ¿acaso nos queda sólo el exilio de nuestros sueños?

VI

quien arribó, no anduvo lo suficiente

VII

surgimos de la propia huella: donde ya estuvimos, nunca hemos sido.
olvidar el recuerdo, medir el silencio

no anular las huellas, escuchar la bulla de los tallos: cómo se yerguen
tras nuestros pasos, casi consolados

nada permanece inquebrantable, de lo que se deja quebrar

VIII

un filamento de gracia, nos atravesó con la púa del dolor

IX

el mundo podría olvidarnos! pero las cosas recuerdan. el más pequeño
de los guijarros es sabiduría suficiente. lo que germina de los muertos

comprensión de raíz amarga: no hemos aprendido la lección del mundo.
el horror, que nos invade: porque, lo que es, es y ya no. ceniza y rocío

retornaremos al ser de las piedras, pero con la sabiduría para el crecimiento



Una carta de Pessoa

Nota y traducción de Liliana Swiderski*

Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), cuentista y poeta portugués entre cuyas obras destacan *La confesión de Lucio*, *Dispersión*, *Indicios de Oro* y *Cielo en Fuego*, fue el más íntimo amigo de Fernando Pessoa (1888 - 1935). Las prolongadas estadías de Mário en París suscitaron una intensa comunicación epistolar, de la que dan testimonio más de doscientas cartas escritas por él en un período de sólo tres años, recogidas y publicadas por primera vez en el volumen *Cartas a Fernando Pessoa* (Edições Ática, Lisboa, 1958). La correspondencia que Pessoa le dirigió, en cambio, se perdió en circunstancias confusas en el hotel de París donde Sá-Carneiro se suicidó, a la edad de veintiséis años. Perduran, como únicas expresiones, la carta que presentamos - escrita un mes antes del trágico desenlace - y otras dos, inconclusas. Lo demás debe inferirse de las respuestas de Mário.

Siendo dos seres obsesionados por la literatura, su amistad echó raíces en una profunda afinidad intelectual y artística. A excepción de los desesperados pedidos de Sá-Carneiro para que Pessoa consiguiera dinero en Lisboa y se lo enviase - mientras él lo dilapidaba en la bohemia parisina -, hay poco espacio para cuestiones cotidianas. Las confesiones ligadas a sus estados de ánimo, las especulaciones sobre la locura que ambos sentían cernirse sobre sus vidas y el pertinaz análisis introspectivo, se subordinan siempre a propósitos literarios, como puede verse en la inmediata utilización que Pessoa pensaba hacer de su carta para el *Livro do desassossego*. Intercambio de poemas, consultas sobre proyectos de publicación, lecturas y relecturas mutuas, muestran el valor que cada uno asignaba al otro como consejero y crítico. Pessoa, algo mayor, estimuló a Mário - hasta entonces prosista - para cultivar la poesía, género en el que alcanzaría la más alta expresión; Mário, por su parte, conectó a Fernando con la vida literaria y artística de París, con el cubismo y el futurismo. La compenetración entre ambos fue tan profunda que, en carta del 31 de marzo de 1916 - momento en que ya la idea de darse muerte lo asediaba - Sá-Carneiro anuncia: "te enviaré registrado mi cuaderno de versos que tú guardarás y del cual puedes disponer para todos los fines como si fueras yo", mandato que Pessoa recogerá cuando,



años después, João Gaspar Simões le solicite asesoramiento para editar las obras completas del amigo. En carta del 30 de setiembre de 1929, Pessoa, aceptando complacido, puntualizará: "más de una vez [Mário] me entregó el destino futuro de esas obras [...] o verbalmente, o en una carta".

Pero, sin lugar a dudas, el proyecto más importante que Pessoa y Sá-Carneiro compartieron fue la revista *Orpheu*, que con sólo dos números publicados en marzo y junio de 1915 (y un tercero que apenas alcanzó las pruebas de imprenta), revolucionó el ambiente lisboeta y dio a luz al primer vanguardismo portugués, que le debe el nombre de orfismo. Junto con otros jóvenes artistas, como Luiz de Montalvor, José de Almada Negreiros, Ângelo de Lima o Santa Rita Pintor, aspiraban a la renovación del campo intelectual a partir de la creación de "ismos" que, absorbiendo los aires cosmopolitas, les imprimieran un sello netamente portugués. En carta a Unamuno del 26 de marzo de 1915, Pessoa precisará con la altivez propia de las vanguardias: "...esta revista representa la conjugación de los esfuerzos de la nueva generación portuguesa para la formación de una corriente literaria definida, conteniendo y trascendiendo las corrientes que han prevalecido en los grandes medios cultos de Europa [...] Como tenemos la conciencia absoluta de nuestra originalidad y de nuestra elevación, no tenemos escrúpulo alguno en decir esto". El papel esencial que Mário y Fernando desempeñaron en relación con la revista fue más allá de la dirección conjunta del segundo número y del financiamiento del padre de Sá-Carneiro: por su liderazgo, descollante calidad artística y ansias de provocación, ellos constituyeron la piedra angular de *Orpheu*.

La carta que sigue no sólo es un documento fundamental para conocer la índole de la amistad entre ambos, sino que también nos permite acercarnos a la idea que Pessoa tenía de sí mismo y vislumbrar sus procedimientos de escritura. Por lo demás, la encendida declaración de sinceridad que ella encierra resulta particularmente atractiva en un autor maestro del fingimiento. Inmersa en la atmósfera del *Livro do desassossego*, anuncia figuraciones del poeta que ya no lo abandonarán: el niño golpeado, el juguete roto o el "príncipe que no reinó", se alzan como emblemas del fracaso y de la pérdida a los que se recubre con un manto de belleza. De ellos se valdrá con frecuencia el semiheterónimo Bernardo Soares, autor del *Livro*, pero también otro de los personajes poéticos fundamentales de la galaxia heteronímica, el ingeniero naval Álvaro de Campos. Inextricablemente unidas, la vida se vive y a la vez se contempla con ojos de artista para ser transformada en literatura: así lo



creían Mário de Sá-Carneiro y Fernando Pessoa, y así lo testimonia esta carta.



La Carta

Lisboa, 14 de marzo de 1916

Mi querido Sá-Carneiro:

Te escribo hoy por una necesidad sentimental - una ansia afligida de hablar contigo. Como de aquí se desprende, no tengo nada que decirte. Sólo esto - que hoy estoy en el fondo de una depresión sin fondo. Lo absurdo de la frase hablará por mí.

Estoy en uno de esos días en que nunca tuve futuro. Existe sólo un



presente inmóvil con un muro de angustia en torno. La margen de allá del río, nunca, mientras es la de allá, es la acá, y es ésta la razón íntima de todo mi sufrimiento. Hay barcos para muchos puertos, pero ninguno para que la vida no duela, ni hay desembarco donde se olvide. Todo esto sucedió hace mucho tiempo, pero mi herida es más antigua.

En días del alma como hoy siento hondamente, en toda la conciencia de mi cuerpo, que soy el niño triste a quien la vida golpeó. Me arrumbaron en un rincón desde donde se oye jugar. Siento en las manos el juguete quebrado que me dieron por una ironía de lata. Hoy, día catorce de marzo, a las nueve y diez de la noche, mi vida sabe a valer esto.

En el jardín que veo por las ventanas calladas de mi claustro, arrojaron todos los columpios por encima de las ramas de las que cuelgan; están enrollados muy alto, y así ni la idea de mí huido puede, en mi imaginación, tener columpios para olvidar la hora.

Poco más o menos éste, pero sin estilo, es mi estado de alma en este momento. Como a la veladora del "Marinero", me arden los ojos de haber pensado en llorar (1). Me duele la vida poco a poco, a sorbos, por intersticios. Todo esto está impreso en tipos muy pequeños en un libro con la encuadernación descosiéndose.

Si no estuviera escribiéndote a ti, tendría que jurarte que esta carta es sincera, y que las cosas de nexo histérico que aquí van surgieron espontáneas de lo que siento. Pero tú sentirás plenamente que esta tragedia irrepresentable es de una realidad de perchero o de taza - llena de aquí y de ahora, y transcurriendo en mi alma como el verde en las hojas.

Fue por esto que el Príncipe no reinó. Esta frase es enteramente absurda, pero en este momento siento que las frases absurdas dan grandes ganas de llorar. Puede ser que si no echo hoy esta carta en el correo, mañana, al releerla, me demore copiándola a máquina, para insertar frases y muecas de ella en el "Libro del Desasosiego". Pero eso nada robará a la sinceridad con que la escribo, ni a la dolorosa inevitabilidad con que la siento.

Las últimas noticias son éstas. Está también el estado de guerra con



Alemania, pero ya antes de eso el dolor hacía sufrir. Del otro lado de la Vida, esto debe ser la leyenda de una caricatura casual.

Esto no es exactamente la locura, pero la locura debe dar un abandono con el que se sufre, un gozo astuto de los sacudones del alma, no muy diferentes.

¿De qué color será sentir?

Millares de abrazos de tu, siempre muy tuyo

Fernando Pessoa

P.D.: Escribí esta carta de un tirón. Releyéndola, veo que, decididamente, la copiaré mañana, antes de mandarla. Pocas veces he escrito tan completamente mi psiquismo, con todas sus actitudes sentimentales e intelectuales, con toda su hístico-neurastenia fundamental, con todas aquellas intersecciones y esquinas en la conciencia de sí mismo que le son tan características...

Tú me das la razón, ¿no es cierto?

** Liliana Swiderski es becaria del Conicet*

Notas a la traducción

No se han difundido hasta el presente traducciones al castellano de esta carta, por lo que esperamos sea un aporte de interés. Agradezco las útiles y generosas sugerencias del Prof. Jorge de Mendonça Pina.

Una última aclaración. En el original, Pessoa no emplea el pronombre tu, sino la fórmula de tratamiento você - que, al igual que usted, pide posesivos y verbos en tercera persona -. Decidí, sin embargo, valerme del tú en la traducción, pues usted produce en nosotros un efecto de distancia incompatible con una amistad íntima entre jóvenes. No así en Portugal, donde tal forma era frecuente aun en esos casos, siendo el tratamiento que prevaleció en la norma brasileña del portugués.

(1) O Marinheiro, Drama Estático em um Quadro, escrito por Pessoa en 1913 y publicado en Orpheu nº 1. La calificación de "estático" deriva, como el mismo autor aclara en una nota introductoria a la pieza, de la ausencia de acción, conflicto o enredo. Los personajes son tres muchachas que esperan el alba velando el cadáver de una doncella, mientras conversan sobre el tiempo, la vida y los sueños. En un juego onírico, una de ellas sueña con un Marinero naufrago en una isla, quien a su vez sueña una ciudad. El fragmento a que hace referencia Pessoa, puesto en boca de la Segunda Veladora, dice textualmente "Sinto que me ardem os olhos, de eu ter pensado em chorar..."

Ensayos





Cernuda. Los fantasmas del deseo

Los placeres prohibidos de Cernuda surgen hoy, en el centenario del nacimiento de su autor, con absoluta actualidad. El presente trabajo de Marta Ferrari bucea en ese "deseo (que) puebla al mundo de imágenes y deshabita la realidad". Por este camino sugerido por Octavio Paz se nos propone comprender mejor el carácter agónico del personaje poético, conciencia trágica que halla en la dialéctica del modo dramático la vía más eficaz de expresión.

En torno a Los placeres prohibidos de Luis Cernuda

por Marta B. Ferrari

*"Voy a morir de un deseo,
si un deseo sutil vale la muerte."
(...)*

"¿No es el recuerdo la impotencia del deseo?"

Luis Cernuda

Los placeres prohibidos, escrito por Luis Cernuda en el reducido lapso de quince días de abril de 1931, aparece incluido en la primera recopilación de su obra poética completa, *La Realidad y el Deseo*, -"esa íntima reflexión sobre la existencia moral e intelectual de Luis Cernuda, según palabras de Jaime Gil de Biedma"- en la edición madrileña de 1936. Sin embargo, los breves poemas en prosa, escritos simultáneamente, fueron incorporados a las obras completas recién en la tercera edición mexicana de 1958.

El libro, perteneciente a la denominada etapa de juventud del poeta, alterna el verso extenso y libre, con la prosa poética en un intento de abordar desde uno y otro género, con ecos baudelaireanos y rimbaudianos, la retórica del eros homosexual. Se podría, incluso, afirmar que a partir de *Los Placeres Prohibidos*, Luis Cernuda comienza a aceptar, aún con matices, el calificativo moderno de "poeta maldito".

Pedro Salinas reconoce que esta fase de su poesía es la que se presenta "más empapada de elementos románticos" ¹. Volveré más adelante sobre esta acertada percepción de su mentor generacional. Recordemos tam-



bién que fue Pedro Salinas quien condujo a Cernuda hacia la lectura de los simbolistas franceses, quien alentó la publicación de sus poemas en la Revista de Occidente y quien, más tarde, conseguiría para el poeta un lectorado en la Universidad de Toulouse, Francia.

La voluntad de historizar la génesis de esos "placeres prohibidos" y, al mismo tiempo, de convertirla en pública confesión, es la que guía la escritura del libro: "Diré cómo nacisteis, placeres prohibidos" (67) 2. Para el personaje cernudiano, en el origen está el deseo y atado a él la sanción de impureza. El sujeto va, así, materializando el paisaje de la interdicción. Entre el sujeto y su deseo se interponen primero las imágenes de la imposibilidad y el límite: "amenazadores barrotes", "hiel descolorida", "puños", "muros", "corazas infranqueables", "lanzas o puñales", para desprenderse de inmediato de su carga poética y presentarse con la evidente desnudez de ser "leyes hediondas", "códigos", "preceptos de niebla". Sin embargo, el sujeto se sitúa, resistiendo, frente a esta maquinaria que niega y prohíbe: "Del otro lado vosotros, placeres prohibidos/ (...) una chispa de aquellos placeres/ brilla en la hora vengativa./ Su fulgor puede destruir vuestro mundo". De este modo, desde el poema que prologa el libro, se advierte claramente el carácter rebelde, provocador y hasta revolucionario de esta escritura. A partir de aquí, los restantes poemas irán socavando los pilares de la moral convencional - "las virtudes/ de color amarillo ya caduco" (86) en palabras de Cernuda- y lo harán desde un exaltado vitalismo. Cabe aclarar que este carácter transgresor de su escritura opera, en primer lugar, desde la transgresión a la convención lingüística inscrita en la operatoria surrealista, tentativa última de encarnar la poesía en la vida. Transgresión de las relaciones lógicas causa-efecto, transgresión de la linealidad conceptual, subversión, en síntesis, del discurso hegemónico. En consonancia con lo que venimos señalando, Cernuda insiste en *Historial* de un libro en su antipatía ante el conformismo y su repugnancia ante el fondo burgués que adivinaba en el sustrato del ser español, sentimientos que lo emparentarán con el gesto de rebeldía sustentado por los grupos surrealistas. Paralelamente, nada más antagónico de los pilares de una sociedad cristiana y burguesa que la encendida defensa de un eros improductivo, deseo puro, que reivindica el placer como fin en sí mismo.

La tensión sujeto/objeto se sostiene con la intensidad del deseo. El sujeto cernudiano se define, como la misma existencia, por ser anhelo, afán, deseo. Frente a él, el objeto erótico -el niño, el adolescente, el muchacho jovial- emerge, sin embargo, como un tú de identidad, muchas veces, anónima; un "tú" que no participa del dolor del sujeto, distante y alejado,



con la crueldad eliotiana del mes de abril: "alguien, cruel como un día de sol en primavera", y que precisamente por ser ausencia y distancia, condena al sujeto a su condición apartada de "naípe cuya baraja se ha perdido" (75). En otras ocasiones el "tú" será sencillamente "un cuerpo" al que se irá adjetivando progresivamente, "con sus ojos tan rubios como la cabellera" (70), "un cuerpo como seda" (72), "como flores", "como puñales", "como cintas de agua" (73), cuerpos -ya no en singular, sino pluralizados- frente a los cuales, el sujeto se ofrece en plena entrega: "Muero de amor por todos ellos" (74). Finalmente ese "tú" deseado se reviste de la máscara del marino o del corsario, quizá con raíces byronianas.³ La búsqueda cernudiana atiende a la urgencia de dar expresión en su escritura -"hallar el equivalente correlativo", dirá él adoptando la conocida expresión de T.S. Eliot- a la experiencia suscitada por ese "tú", búsqueda que se inicia en este libro temprano y se prolonga hasta *Poemas para un cuerpo*, de 1951. "Quería yo hallar en poesía el ´equivalente correlativo´ para lo que experimentaba al ver a una criatura hermosa (la hermosura física juvenil ha sido siempre para mí cualidad decisiva, capital en mi estimación como resorte primero del mundo, cuyo poder y encanto a todo lo antepongo)", declaraba el autor en *Historial de un libro* (389).⁴

Pero a veces, también ese "tú" es el "yo". Son muchos los poemas del autor en los que la voz apela a un "otro" que no es más que un "sí mismo". La aceptación de la radical "diferencia" y otredad del yo, la sensación de desacomodo e inadaptación, se expresan -como lo hiciera unos años antes García Lorca en su poema "De otro modo"- a través del extrañamiento y el desconcierto: "Veía mi cuerpo distante, tan extraño/ como yo mismo, allá en extraña hora" (85). En los poemas en prosa, en los que la anécdota emerge más clara, la escritura cernudiana construye un sujeto mendicante, "Unos me daban limosna, otros me miraban, otros pasaban de largo sin verme", un sujeto sumiso hasta la humillación: "Les doy mi cuerpo para que lo pisen" (74), acosado por el vacío, la desmaterialización y la muerte.

Cernuda escribe en *Ocnos*: "[...] nada puedes percibir, querer ni entender si no entra en ti primero por el sexo, de ahí al corazón y luego a la mente. Por eso tu experiencia, tu acorde místico, comienza como una prefiguración sexual." Las metáforas sexuales asociadas al verter y al derramarse, así como a lo lleno y lo vacío van cobrando cuerpo en su escritura: "vacío anduve sin rumbo por la ciudad" (70). En ese deseo de fundirse en el amado -"Porque algún día yo seré todas las cosas que amo" (82)- acontece la desmaterialización del sujeto: "no sentía mis pies.



Quise cogerlos en mi mano, y no hallé mis manos; quise gritar, y no hallé mi voz" (70), implícita también en el anonadamiento del "yo" en el "tú", que culmina en la figuración de la muerte del sujeto: "Me era imposible porque estaba muerto y andaba entre los muertos". El impulso erótico, al buscar su satisfacción, no deja también paradójicamente de perseguir su propia aniquilación, su propio fin.

Quizá el poema que mejor explica esta paradoja sea el que comienza con



estos versos: "No decía palabras,/ acercaba tan solo un cuerpo interrogante,/ porque ignoraba que el deseo es una pregunta/ cuya respuesta no existe" (71). La paradoja alcanza y compromete al sujeto que la enuncia, su ser más verdadero es un no-ser, lo que lo define es una ausencia,



mundo de espejismos, deseo, "afán sin nombre/ que no me pertenece y sin embargo soy yo" (83). La concepción del amor como deseo de lo ausente y lo perdido, se afilia de un modo bastante ajustado con el pensamiento platónico. Philip Silver, por ejemplo, sugería que para entender los poemas amorosos de Cernuda había que considerarlos no en el contexto de la poesía contemporánea, sino más bien en relación a los poetas metafísicos ingleses (John Donne y Andrew Marvell) y especialmente "sobre el telón de fondo de la poesía de amor platonizante del Renacimiento" 5. Platón en el Banquete pone en boca de Sócrates y de Diótima su teoría sobre el amor en tanto deseo de lo que no se posee, y en boca de Aristófanes, el conocido mito del andrógino, el relato del castigo de la división, la añoranza de la otra mitad y el deseo irrenunciable de la unión. 6 La sensación de incompletud, la experiencia de la separación aparece reiteradamente poetizada en Los placeres prohibidos: "Porque alguien (...)/ con su sola presencia ha dividido en dos un cuerpo" (69), así como la predilección, también presente en el diálogo platónico, por lo semejante, la atracción por lo connatural: "Como el amor es lucha/ donde se muerden dos cuerpos iguales" (76) o "Un roce al paso,/ una mirada fugaz entre las sombras,/ bastan para que el cuerpo se abra en dos,/ ávido de recibir en sí mismo/ otro cuerpo que sueñe;/ mitad y mitad, sueño y sueño, carne y carne/ iguales en figura, iguales en amor, iguales en deseo" (72). Apropriadose de la vasta tradición literaria que relee a Platón (Garcilaso, Bécquer, Hölderlin, y muy especialmente el John Donne del poema "El éxtasis" en el que leemos: "El amor mezcla de nuevo estas almas mezcladas,/ y hace de dos, una, siendo cada una de ellas la misma y otra"), Luis Cernuda parece contestar en sus versos aquellos otros de San Juan de la Cruz en los que se reproduce el paradigma del viaje místico: "Descubre tu presencia,/ y máteme tu vista y hermosura;/ mira que la dolencia/ de amor, que no se cura/ sino con la presencia y la figura". 7 Dice el poeta sevillano apropiándose del modo paradójico del decir barroco:

Tú justificas mi existencia:

si no te conozco no he vivido;

si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido.

(73)

y más adelante:



Subiendo hasta mí mismo
aquí vive desde entonces,
mientras aguardo que tu propia presencia
haga inútil ese triste trabajo
de ser yo solo el amor y su imagen (85)

Decía al comenzar que para Pedro Salinas el título de la compilación traducía exactamente el drama del hombre romántico, realidad y deseo enfrentados en un conflicto sin solución. A este breve ensayo de Salinas fechado en 1936 parecen contestar las siguientes declaraciones de Octavio Paz: "Con cierta pereza se tiende a considerar los poemas de Cernuda meras variaciones de un viejo lugar común: la realidad acaba por destruir el deseo (...). A mí me parece que, además, dicen otra cosa, más cierta y terrible: si el deseo es real, la realidad es irreal (...). El deseo puebla al mundo de imágenes y deshabita la realidad".⁸ Quizá por este camino sugerido por Paz lleguemos a comprender mejor el carácter agónico del personaje poético cernudiano (no son pocas las tesis que abordan su obra desde los supuestos filosóficos de la voluntad y la representación en el sentido que lo postulara Schopenhauer), conciencia trágica que halla en la dialéctica del modo dramático la vía más eficaz de expresión. La escritura de Cernuda nos propone una auténtica semiótica del cuerpo porque para él, como antes para Donne, "los misterios del amor crecen en las almas,/ pero el cuerpo es su libro". En ella podemos advertir la construcción de una "imagen social" del cuerpo en la cual existen zonas privilegiadas -mayoritariamente aceptadas como eróticas- y zonas directamente ausentes del imaginario erótico colectivo, aunque de fuerte impronta literaria. La ambigüedad genérica que envuelve en muchos casos, a la segunda persona en los poemas del autor -recordemos que el "tú" emerge tan solo como "un cuerpo"- permite a éstos moverse en un espacio ambivalente, sin límites definidos entre lo permitido, lo prohibido (la herida de una sexualidad marginal) y lo dudoso. El enmascaramiento de las identidades tanto del sujeto como del objeto poético es concomitante con el ocultamiento de la mención directa de ciertas partes del cuerpo. Este "funcionamiento metonímico" que permite el lenguaje asegura un desplazamiento significativo, una supresión, una ausencia, en cierto sentido, una censura. Beatriz Sarlo afirma en uno de sus ensayos: "El cuerpo se mantiene moralmente más sano y salvo si permanece parcelado y si sus zonas eróticas son mentadas por intermedio de otras



zonas; la recurrencia a estos desplazamientos se debe a la voluntad de mantener un registro socialmente aceptable". 9 El discurso del cuerpo que propone la escritura de Cernuda describe un recorrido que incluye todas las zonas eróticas mencionables: "brazos tan jóvenes", "ojos tan rubios como la cabellera", "manos ligeras, egoístas, obscenas", "labios que se besan", "vientre suave", "espaldas como alas plegadas", "músculos dorados", "el pecho de un hombre".

Poesía subjetiva y personalísima con la que parece clausurarse su etapa surrealista, poesía desatenta -como el mismo autor lo reconoce desde la madurez- de la vida y del mundo, la escritura cernudiana surge hoy, en el centenario del nacimiento de su autor, en su absoluta contemporaneidad. Conciente de la importancia de evitar el impudor romántico, lo que él mismo denominó "el vicio de la falacia patética" o el engaño sentimental, el poeta tratará de objetivar la experiencia vivida de un modo similar a como lo harán años más tarde, autores como Jaime Gil de Biedma en los años ´50, Luis Antonio de Villena en los ´70 o Luis García Montero en los ´80.

NOTAS

1. Pedro Salinas, "Luis Cernuda, poeta". Literatura española siglo XX. Madrid: Alianza, 1979. p.214.
2. Luis Cernuda. La Realidad y el Deseo. 1924-1956. México: Fondo de Cultura Económico, 1958. La numeración corresponde en todos los casos a esta edición.
3. Lord Byron es el autor de un clásico poema titulado "Canción del corsario" que habla también de un "amor desesperado", del anhelo fáustico -"Dame...cuanto pedí"- y del recuerdo como recompensa frente al amor. Lord Byron, Poesías selectas. Bs.As.: Ediciones del Mediodía, 1968. p. 52.
4. Cernuda, Luis. La realidad y el deseo. Madrid: Alianza, 1991.
- 5 Philip Silver. Luis Cernuda: el poeta en su leyenda. Madrid: Castalia, 1996. p. 116. No es casual que Cernuda, claro representante de aquel ´27 español que nació al calor del recuerdo del tercer centenario de la muerte del máximo escritor barroco, Luis de Góngora, se sintiera asimismo afín al llamado "manierismo" o "contrarrenacimiento" inglés representado por Andrew Marvell o John Donne. José Angel Valente indaga en esta relación entre la poesía mística y gongorina y la de los metafísicos ingleses de la misma época a partir del concepto de "pensamiento-pasión" o, en término unamuniano, la "poesía meditativa". J.A. Valente, "Luis Cernuda o la poesía de la meditación". Las palabras de la tribu. Barcelona: Tusquets, 1994. p. 111-123.
- 6 Platón. Obras Completas. Madrid. Aguilar, 1979. p. 574-577.
- 7 Vida y obras de San Juan de la Cruz. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1974. p. 400.
- 8 Octavio Paz, "La palabra edificante". Derek Harris (ed), Luis Cernuda. Madrid: Taurus, 1977. p. 153.
- 9 Beatriz Sarlo, El imperio de los sentimientos, Buenos Aires: Catálogo, 1985, p. 121.



Figuraciones del Tiempo

Modos de figuración del tiempo a comienzos del tercer milenio

Roberto Ferro

La reflexión acerca del tiempo constituye uno de los hilos conductores del pensamiento del hombre; desde una perspectiva histórica, su significado ha atravesado por innumerables variaciones íntimamente vinculadas con las mutaciones que se han ido sucediendo en las cosmovisiones dominantes en cada cultura. Ciñéndonos al área occidental, en la historia de la filosofía la especulación sobre la especificidad del tiempo comienza entre los presocráticos, cuya aproximación puede ser pensada como una vasta tentativa de comprensión de las complejas relaciones entre mundo y lenguaje, entre lo que las cosas son por sí mismas y lo que las cosas son en tanto que figuradas por los lenguajes que las representan, con todas las complicaciones derivadas de la rigidez de sus convenciones. Desde el inicio mismo del pensamiento filosófico, la tensión entre los dos términos se complica porque el mundo representado no tiene un carácter estable sino que es visto como algo en constante cambio; por lo tanto,

las dificultades inherentes a esta problemática se agravan porque el tiempo se presenta siempre como algo ligado al devenir de los acontecimientos y los lenguajes, que pretenden alcanzar una forma adecuada para significarlo en su variabilidad, están constreñidos por sus condiciones de posibilidad que habilitan y restringen sus modos de representación.

Ahora bien, lo que da lugar a la percepción del devenir temporal es el movimiento, de modo que el tiempo no puede concebirse sino como algo consustancial al mismo. Aristóteles piensa el tiempo como algo que pertenece al movimiento, es el número del movimiento según lo anterior-posterior. En su concepción el tiempo no es, pues, un movimiento, pero no existiría sin él, ya que solamente se manifiesta cuando el movimiento comporta un número. Sin embargo, este planteo exige la consideración de que la existencia del tiempo no es posible sin el alma ya que, sin una instancia que verifique la operación de numerar, no habría nada susceptible de ser numerado y, por ende, tampoco habría número ni tiempo.



Ante la compleja relación entre mundo y lenguajes, Aristóteles despliega para su comprensión los dos grandes paradigmas para interpretar el tiempo que atraviesan la historia y llegan hasta nosotros: uno, que lo enfoca desde una perspectiva física -en la concepción aristotélica, el tiempo aparece como la medida del movimiento-; y el otro, que privilegia la recepción subjetiva, es decir, no habría tiempo sin un alma que lo midiera, o lo que es lo mismo, no habría tiempo sin conciencia.

El espacio y el tiempo son categorías fundamentales de la experiencia humana, pero lejos de ser inmutables, están sujetas al cambio histórico, esta afirmación no supone una lógica determinista cerrada, sino más bien un campo de relaciones que exige un análisis particular para cada situación estudiada. En esta ponencia me propongo revisar los modos de figuración de la temporalidad en el principio del tercer milenio, a partir del presupuesto de que lo que está en cuestión es una variación tangible de la temporalidad producida a través de la compleja interacción de los cambios tecnológicos y su impacto sobre los medios de comunicación masiva, en un mundo fuertemente afectado por nuevos patrones de consumo y de movilidad global.

Cuando se trata de la figuración representativa difícilmente se pue-

de postular, al menos desde mi planteo, una respuesta unívoca, porque no existe el objeto estable y originario anterior a la representación.

La modernización ha traído la relativización del peso de las tradiciones, acentuada en los últimos años con una marcada disolución de las experiencias de vida estables y duraderas. La velocidad vertiginosa con que se desenvuelven las innovaciones tecnológicas, científicas y culturales produce un desgaste y una precariedad en el uso de los objetos que devienen obsoletos mucho antes de que se agote el lapso probable de su capacidad de funcionamiento, reduciendo la expansión cronológica de la percepción social del presente. Esta es una afirmación paradójica, puesto que cuanto más se estrecha el presente en el capitalismo de consumo, más avanza sobre el pasado y el futuro, asimilándolos en un espacio sincrónico en expansión, que produce una fragmentación en la estabilidad y la identidad de los sujetos contemporáneos. Por una parte, nuestro conocimiento del tiempo parece avanzar hacia una descomposición cada vez mayor hacia lo infinitamente breve, afirmación que encuentra innumerables ejemplos en cada ámbito de la vida social y, por otra, ese lapso cada vez más efímero se expande avanzando sobre el pasado y el futuro. Lo que



tiene como consecuencia sujetos cada vez más fragmentados, que conviven con presencias que ya son ruinas, y que deben construir identidades frágiles e inestables a partir de restos, en un mundo en el que la idea de unidad o de totalidad se ha tornado huidiza e imposible.

Percibimos que hay demasiado presente, pero nos resulta excesivamente estrecho, lo que nos coloca en una situación histórica novedosa que crea tensiones insostenibles en nuestra estructura de sentimiento, como la llamaría Raymond Williams.

Es un axioma generalmente aceptado que cada época produce una forma o género dominante, que aparece en su estructuración y su diseño como el más adecuado para dar cuenta de las motivaciones manifiestas y secretas que movilizan las transformaciones sociales fundamentales. Desde que el capitalismo ha ido imponiendo su hegemonía, ya no hay posibilidad cierta de hallar, la idea es de Fredric Jameson, en una configuración relacionada con el lenguaje de las formas genéricas la cifra de los últimos ciento cincuenta años, ni siquiera de un período parcial o localizado. En su lugar, se puede constatar un deslizamiento desde la categoría de las formas y los géneros al concepto de médium y más precisamente de su plural media,

en el que se agrupan tres componentes diferentes: una instancia relacionada con modos artísticos de producción estética, una tecnología articulada en torno de un aparato y, por último, una institución social. La consistencia que resulta de esa amalgama puede variar según la diversidad de casos que se considere y, si bien, no son suficientes para definir acabadamente un medio, designan las dimensiones sociales, materiales y estéticas, que se interpenetran generando una entidad más adecuada para representar la organización social capitalista hasta la actualidad.

La participación de un dispositivo tecnológico, la mecanización de los procesos culturales, la transmisión de los significados sociales de manera abrumadoramente dominante mediante la industrialización que produce memorias y tradiciones imaginadas, es un rasgo inseparable del proceso histórico que ha desembocado en el presente al que hemos sido arrojados para convivir.

Con esta aproximación a los modos de figuración del tiempo en el tercer milenio me propongo establecer una periodización que contemple dos etapas diversas de representación del tiempo en el capitalismo y caracterizar entonces los medios que se han constituido en el índice privilegiado y sintomático de cada uno de los dos períodos.



La aparición de la máquina es el acontecimiento decisivo que da lugar al ascenso del capitalismo, en relación con la construcción social del devenir temporal, el tiempo del trabajo mediado por la máquina pasa a ocupar un papel similar al tiempo religioso en la Edad Media. Del mismo modo que su antecesor asumió el cumplimiento con tres grandes funciones:

- aseguraba la ligazón social y la identidad individual;
- establecía los parámetros distintivos entre la actividad productiva y la salvación;
- y se constituía en la base fundamental de la orientación, daba un sentido a la vida futura, que dejaba de ser trascendente como la Edad Media para ser inmanente o secular.

Como señala E. P. Thompson la introducción del cronómetro en las fábricas significó una innovación decisiva puesto que el tiempo real pasa a ser el tiempo objetivo, es decir, la temporalidad vinculada a los objetos; el tiempo medible se convierte en una realidad a causa del surgimiento de un instrumento mecánico que instaura la estabilidad de la medida, es decir la racionalización y la materialización de una temporalidad dominante que produce una máquina.

El primer período al que me refero abarca desde la aparición del daguerrotipo a mediados del siglo XIX hasta principios de los años

ochenta en el siglo pasado, los límites de la partición son necesariamente aproximados y sólo apuntan a señalar instancias en las que el cambio aparece ya consumado. Con la fotografía la máquina se impone como sujeto y como objeto de la representación, la fascinación que ejerció la fidelidad de la reproducción del referente abrió paso a los proyectos de Étienne Jules Marey para estudiar el movimiento. Sus cronofotografías, múltiples exposiciones sobre planchas de cristal y sobre bandas de película que pasaban automáticamente a través de una cámara diseñada por él mismo en forma de fusil que disparaba el obturador, ejercieron una notable influencia tanto sobre la ciencia como sobre las artes, y contribuyeron a sentar las bases de la cinematografía.

El cine pasa por dos etapas sucesivas, la primera que va desde los pioneros, tanto aquellos que la constituyeron como una notable innovación técnica como los que fundaron las bases de su estética, hasta su consolidación definitiva como un arte de masas; y la siguiente, la época sonora, que impuso el predominio de los circuitos de comerciales de difusión; esta segunda etapa se vio acompañada por una fuerte competencia con la televisión que le disputó la preeminencia del espacio mediático audiovisual.



Hasta principios de los años ochenta del siglo pasado, la fotografía, el cine y la televisión comparten dos rasgos distintivos: la pasividad de la recepción y la imposibilidad de intervenir en el flujo temporal representado; rasgos que le otorgan un cierto grado de coherencia al lapso que estoy considerando más allá de las notables diferencias y transformaciones tecnológicas, estéticas y sociales que se producen en esos años.

Las primeras exposiciones del daguerrotipo obligaban a los que posaban a permanecer en absoluta inmovilidad, el esfuerzo llegaba a ser tan intolerable para los modelos que los fotógrafos inventaron una especie de silla con un aparejo que mantenía firme la cabeza de los retratados, que con el torso inmovilizado y el cuello unido a tenazas metálicas podían soportar mejor la espera. Sin la rigidez obligada por las extensiones de aquel dispositivo, la butaca de los cines y los sillones familiares desde los que se veía televisión compartían esa exigencia; gran parte de la fascinación hipnótica que ejercían las pantallas estaba vinculada a la imposibilidad de intervenir sobre ese flujo que se deslizaba frente a los ojos y en los que se configuraba la representación de un devenir temporal sobre la que los espectadores no tenían ninguna posibilidad de participación.

Con el surgimiento del control re-

moto y la televisión por cable, de la difusión del cine en video, de las filmadoras y videograbadoras junto con la expansión explosiva de la computadora personal y el acceso a Internet, se produce un cambio radical, el espectador deja de estar en una posición pasiva para colaborar activamente en la fragmentación y elaboración del flujo de imágenes, ya no solamente para navegar de un site a otro o zappar por los canales de televisión, sino disponiendo de dispositivos tecnológicos que le permiten reproducir las emisiones y manipularlas luego a su arbitrio, pasando de simple espectador a bricoleur productivo. Anteriormente, los medios primero visuales y luego audiovisuales reproducían el devenir temporal como un intervalo continuo en el que se representaban lapsos enmarcados por un principio y un final inamovibles, mientras los espectadores confrontaban su temporalidad existencial con las figuraciones imaginarias a las que asistían; en la actualidad, la relación entre tiempo y movimiento se ha complejizado abarcando a los efectos de la temporalidad reproducida, lo que es un índice decisivo de la actividad de un sujeto que interviene modificando y recomponiendo los flujos, no sólo en el marco de la tecnología de un único medio sino almacenándolos y traduciéndolos desde un modo de inscripción a otro, incorporando



materiales de varios y mezclándolos.

Lo que vincula al video, como extensión del cine o como proceso de filmación, a la computadora personal, ya sea vinculada a Internet o ya sea reproductora de imágenes y textos, es un dispositivo incorporado en las tecnologías que comparte la misma denominación: memoria.

Esta transformación no puede ser pensada exclusivamente como el producto de una modificación en el orden tecnológico que en su desarrollo habilitó una serie de cambios; correlativamente, se puede verificar el interés por la memoria como una preocupación dominante de las sociedades occidentales, constituyéndose en uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años que se manifiesta como un giro hacia el pasado que contrasta con la tendencia anterior de valorar el futuro; los mitos apocalípticos, las utopías en todas sus formas, el núcleo de ideas vinculadas con el progreso, han sido desplazadas por una pasión documentalista del pasado que tiene en los museos de la memoria, en la ampliación incesante de los archivos y en la búsqueda de testimonios de todo tipo, sus índices más notables.

Es posible señalar tres motivos de irradiación de esta insistencia por los registros del pasado, ante todo, el fracaso del proyecto de la Ilus-

tración y de su confianza en un progreso ilimitado; luego la voluntad de reconstrucción del exterminio de los campos de concentración nazis, erigidos en el emblema de las innumerables masacres que ocurrieron durante el siglo XX en todo el mundo; y, finalmente, la consigna ideológica del fin de la historia, elevada a verdad indubitable por el neoliberalismo victorioso tras la caída del muro de Berlín.

Los dos períodos que he distinguido en el desarrollo del capitalismo para caracterizar un medio específico que los refiera, se corresponden a su vez con dos momentos diferentes de los modelos de producción. El fordismo, el método de producción más importante durante la edad de oro del capitalismo industrial, impuso la creciente mecanización de grandes empresas con la aplicación de la cadena de montaje, la selección uniforme de los componentes y de los productos finales. La línea de montaje, genialmente satirizada por Chaplin en *Tiempos Modernos*, es la síntesis más apropiada para describir el proceso de fabricación, en el que los obreros ocupaban lugares fijos y debían repetir la misma operación, mientras el producto pasaba en una cinta que se movía a un ritmo rigurosamente calculado para ser rentable. La culminación del fordismo se asocia con una época de alta disposición de puestos de



empleo, alta inversión de capital, plena utilización de la capacidad productiva y elevadas tasas de beneficio para las empresas. Pero el fordismo tenía en sí mismo las causas de su propia destrucción, la elevada acumulación de capital provocaba que la interrupción de la actividad y la reducción de la productividad resultaran cada vez más costosas, lo que disminuía considerablemente las ganancias. A finales de la década del sesenta se empezó a cuestionar su viabilidad a medida que las relaciones sociales eran cada vez más tensas y los antiguos acuerdos en torno al pleno empleo y a la financiación del Estado de Bienestar, cada vez más oneroso, se debilitaban. Esa mutación ha generado una crisis en los valores del trabajo y un profundo trastocamiento de la relación con el tiempo. Como señala Richard Sennet, en el posfordismo el valor de lo efímero y la rotación rápida, destruye la fraternidad del trabajo, cada uno procura salvaguardar su lugar en lo inmediato y percibe en la toma de riesgos, tan valorada por el capitalismo financiero, como constante exposición al peligro.

La llamada flexibilización laboral destruye la identidad que se construía en torno del trabajo; antes era un relato lineal, ahora se ha convertido en una sucesión de fragmentos, de momentos en los que no parece poder percibirse un

guión unificador. El trabajo estructuraba el tiempo, el capital especulativo está descomponiendo los vínculos civiles, familiares y los sentimientos de unidad nacional.

La revolución conservadora, que durante la década del ochenta tuvo a Reagan y Thatcher como sus mascarones de proa, ha impuesto la lógica utilitaria y efímera del mercenario sobre la ética de larga duración del trabajo. El contrato social y el contrato salarial son reemplazados por convenios comerciales. El capital productivo por el capital financiero y usurario. Walter Benjamin decía "La esencia de una cosa aparece en su verdad cuando se encuentra amenazada de desaparecer."

Las sociedades humanas atraviesan por una transformación radical en su modo de construir el tiempo. La urgente necesidad de articular proyectos para sobrevivir y mejorar sufre la asechanza de dos descomunales obstáculos, por una parte, los grandes esquemas de pensamiento y de representación de largo plazo se han derrumbado y, por otra, el predominio abrumador de las nuevas tecnologías someten a las sociedades a la impronta de un tiempo acelerado y un horizonte de corto plazo, formateado por la especulación financiera.

He pensado mi ponencia como un ensayo, es decir tratando de escribir una búsqueda, escribir para se-



guir un rastro, en sus desvíos y sus meandros. No tengo la pretensión de afirmar un saber concluido, sino de trazar una dirección de pensamiento; si hay alguna seguridad en el ensayo no se funda en la argumentación sino en una cierta tentativa no exenta de incertidumbre.

Creo que las paradojas de la construcción social del devenir temporal que he tratado de señalar abren una expectativa posible, ante el campo minado con que nos enfrenta el neoliberalismo capitalista, los nuevos modos de figuración del tiempo de los bricoleurs productivos no son un índice más entre otros muchos, acaso en esa posibilidad de reestructuración de los tiempos sociales haya también un modo de reformular la utopía. No es simplemente una ilusión, sino que ante el predominio aplastante de las grandes cadenas mediáticas de construcción de verdad, la inquietud anárquica y creativa de los bricoleurs puede ser una alternativa de transformación.

Buenos Aires, Coghlan, enero de 2003





**La nación de papel puertorriqueña.
*Melancolía y anhelos de un 'romance nacional'.***

Rosario Ramos González

Lo político y lo artístico coexisten fundidos en la narrativa puertorriqueña, unísonos reflejos de los enigmas que produce la necesidad de crear definiciones; de otorgar especificidad lingüística a una situación que excede, rebasa la palabra. En lo artístico, se habla y se escribe en español, embebidos en el contexto político de las ensordecedoras ambigüedades que producen las relaciones con un imperio que habla en inglés. Uno de los resultados de esta tensión, es un continuo asedio al significado de lo político en lo artístico. Se nombra, pero las palabras desbordan su significado. Definir con palabras "la nación puertorriqueña" parecería vano empeño si entendemos que el significado no descansa en referentes únicos. Este enigma de "la nación puertorriqueña" se compone de varios jeroglíficos, representaciones gráficas, escritas, cantadas, que reflejan un anhelo perenne por crear con ficciones lo que la realidad niega y la ley desmiente.

En la ley y en la constitución, la "nación puertorriqueña" ha sido articulada con gran ambigüedad. Esta condición ambivalente caracteriza la última parte del siglo veinte cuando los puertorriqueños aceptan un programa de gobierno bajo el nombre de "Estado Libre Asociado." Combinación impensable en otros territorios políticos, en Puerto Rico se vivió la última mitad del siglo veinte dibujando definiciones que escondieran la contradicción de tal frase. "¿Se puede ser estado y libre estando asociado?", se pregunta constantemente el imaginario popular. Y de inmediato se empiezan a articular respuestas en el espacio de la comunicación oral. Para guardar el recuerdo de las conversaciones que inspira la pregunta se dispone de archivos incompletos, especie de "cintas" o recuentos que patinan en círculos, como las historias que producen las grabaciones de las conversaciones en la radio. Esas conversaciones transitan las ondas de la cultura repletas, colmadas de metáforas. Ante la posible pérdida del recuerdo de esas conversaciones, una novela como *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, contesta la irresistible pregunta del "estatus político" reiterando la confianza puesta en el festejo continuo de la voz, oral en alto pronunciada. Oralmente se



borran las penas. La melancolía que de otro modo produciría la falta de definición política, muestra una efímera aparición en el papel. Es irresistible condecorar la fuerza del acuerdo oral. En el descanso oral parece no existir diferenciación de género, de clase, o de raza; se trata de una seductora fantasía de homogéneos que saborea el lujo de creer resuelta la ambigüedad, mientras pospone su sentencia definitiva.

Suplementar la ambigüedad se torna una tarea inexorable para el artista. No se deja de hablar de las consecuencias del colonialismo, aunque precisar así sea parte de la incansable labor creativa. En el diálogo continuo, complicado, difícil de repetir, el mero hecho de denominar a Puerto Rico una colonia puede ser apreciado por su perfume o por su asco; subrayando siempre el poder elusivo del que nombra. Sin importar casi desde qué lado del espectro político se ofrezca una respuesta, en el espacio de la ficción escrita, se reitera una propuesta casi contundente: parecería que no, que no se puede eludir la tarea de puntualizar la agonía de la ambigüedad política. A tal efecto señala por ejemplo Rosario Ferré: "No creo que exista otro país latinoamericano donde la definición de la nacionalidad constituya un problema tan agudo como lo es hoy todavía en Puerto Rico. La nación se debate en un constante autoexamen que recuerda la obsesión de los novelistas españoles del noventa y ocho con el qué somos y el cómo somos. ¿Somos latinoamericanos o norteamericanos? ¿Seremos estado de la unión, estado libre asociado o país independiente? ¿Base nuclear y militar, o puente conciliador entre las dos culturas? ¿Cordero pascual del escudo de los Reyes Católicos o chivito estofado de San Juan Bautista?(1)

Al enfrentarse a esta curiosa agonía del "ser", la literatura puertorriqueña ha articulado tradicionalmente un discurso de subversión, proponiendo el separatismo, la creación de una república literaria y consecuentemente de la fabricación de una nación en papel que sigue a la sombra de modelos literarios puestos en pie en otras geografías. Perseguir el hilo narrativo de la nación en este "laboratorio en vivo" del colonialismo se complica sin embargo cuando aparece y se institucionaliza la voz de la escritora. Se trata de una voz que entra en escena desarmada, al enfrentarse a un fracaso potencialmente pre-determinado por una historia atestada de ilusiones políticas irresueltas. Si la mujer escritora es concebida como una oposición, una rebelde, una sin razón, ya que demuestra en sus creaciones los pretextos y las contradicciones de los antecedentes del significado que se intercambian en un banquete del conocimiento al que tradicionalmente no fue invitada, ¿cómo podemos interpretar su



respuesta al constante desliz de la nación, de su definición política en papel?

En el adentro y el afuera de las relaciones entre la literatura y lo social "Puerto Rico" se reitera en un espacio de ambigüedad lingüística. Cuando la mujer escritora entra en la escena pública y se auto-designa un lugar en la historia de la literatura, su respuesta cuestiona los modelos y celebra el derrumbe de las "faltas de propiedad" de las metáforas asignadas para entender la nación, que no le pertenecen, y con las que se siente a veces en incómodo conflicto. ¿Cómo analizar pues el concepto de "nación" en la literatura puertorriqueña cuando entran en juego los deslices de una voz que busca un espacio de articulación a su medida? Si ella ha sido nacionalista, pues se ha resistido a las consecuencias de la condición colonial del territorio puertorriqueño, si ha cuestionado la estructura económica de la dependencia, e inclusive la posible contradicción de existir en español en la literatura puertorriqueña, ¿cuáles son los instrumentos de análisis apropiados para enumerar los quehaceres de "nación puertorriqueña" cuando se suman al conflicto las posiciones y los privilegios del género? En efecto, tomar prestada la terminología y los instrumentos de análisis para esta empresa establecidos, puede llegar a obstaculizar el acercarse a una respuesta.

A pesar de su raíz común los términos nación y nacionalismo tienen en el contexto de la literatura puertorriqueña funciones diferentes. El -ismo, asociado generalmente con la formación de una cohesión colectiva, como la que dio lugar a los movimientos de independencia en el resto de América Latina en el siglo diecinueve, tiene en el caso de Puerto Rico unas resonancias contradictoriamente específicas. Durante las décadas de 1930 a 1940 se organiza en Puerto Rico un movimiento nacionalista alrededor del Partido político del mismo nombre. Esta comunidad afirma que Puerto Rico debe existir independientemente de los Estados Unidos.(2) Las obras y convicciones del Partido Nacionalista se diferenciaban de otros conglomerados que defendían el mismo principio, dada su certeza de que era necesario utilizar medios violentos para la consecución de un cambio político radical. La represión estatal que surge en respuesta a la claridad y apoyo que inspiró el discurso nacionalista de mitad de siglo veinte en Puerto Rico llegó a tales niveles que se han formado una serie de imágenes míticas, que causan que en el ideario nacional puertorriqueño se responda con la memoria del fuego, el terror, y el pánico a la muerte violenta cuando se entonan y recuerdan las creencias nacionalistas. Ambos términos "nación" y "nacionalismo" quedaron a mitad del siglo veinte grabados con un aura de tabú, llevando



una carga de lo innombrable, que marca un sinuoso itinerario para la lectura de la nación en la literatura puertorriqueña contemporánea.

El relato "Maldito Amor" de la escritora Rosario Ferré, se ancla justamente en la tensión narrativa provocada por la pulsación, el deseo de vincularse con la elaboración de un proyecto nacionalista puertorriqueño. En el relato se construye este deseo a través del encadenamiento de metáforas que aluden a los símbolos que canónicamente se atribuyen a los denominados "romances nacionales". (3) Sin embargo en "Maldito Amor" estos símbolos se descuellan, haciendo énfasis en su "impertinencia". En el relato hay un doble juego. Por un lado se encuentra la representación de los aceptados códigos de comportamiento social para las "damas de sociedad" y por otro lado se cuestiona la falta de viabilidad, la falta de "propiedad" cuando se intenta establecer vínculos con otras tradiciones literarias en las que la articulación de un "romance nacional" coincide con el momento histórico en que los países latinoamericanos empiezan a construir una identidad política independiente. Este juego "impertinente" termina cuestionando las salidas o soluciones posibles al conflicto que produce la ausencia de representación nominal, y en último caso sugiere que el papel del relato (en una alusión a la función de la literatura) se convierta en la leña metafórica de un fuego que asegura la consecución de un punto cero en la naturaleza política puertorriqueña; tabula rasa. Tras hacer un escrutinio de la biblioteca de alusiones al romance nacional, el relato enarbola la hoguera, la necesidad de echar al fuego las representaciones tradicionales de nación.

Sin embargo, en la alegoría de nación que presenta el relato la periodización histórica es vital porque el relato termina, se censura, aludiendo al momento de auge del nacionalismo puertorriqueño de mitad del siglo veinte, cuando la mujer, escritora, bailarina, cantante, se vincula a la vida pública rompiendo radicalmente con las expectativas de la tradición. Rosario Ferré manifiesta explícitamente que:

En Maldito Amor intento contar [...] lo que podría llamarse el mito de la moderna (o posmoderna) nacionalidad puertorriqueña. Por ello la novela comienza en una hacienda azucarera [la "Central Justicia"] y termina en San Juan [...]. Y por ello en el texto hay tantas voces contrapuestas: está el abogado novelista, Don Hermenegildo Martínez, que quiere instituir en el pueblo la fama y el buen nombre de Ubaldo De la Valle, héroe político máximo del pueblo de Guamaní, y que escribe para ello la epopeya del caudillo ficticio. El discurso de Don Hermenegildo cuenta la versión oficial del Puerto "Rico" Paraíso perdido, un mundo feudal y agrario, en el que supuestamente no existían ni la injusticia ni el hambre.



Titina, Doña Laura y Gloria, por otra parte, los personajes femeninos de la novela de Don Hermenegildo, cuentan la historia del Puerto de Guamaní, [...] Son ellas las que ponen en entredicho la voz del novelista oficial y desafían el mito del cacique héroe.(4)

Si el deseo por la nación independiente va desovillando el relato, al mismo tiempo "Maldito Amor" va tejiendo "vasos comunicantes" (como llama Mario Vargas Llosa a la conexiones entre la literatura y la sociedad) con textos de la historia de Puerto Rico. Estos textos aparecen "descolocados". Hay una referencia constante a la literatura del siglo diecinueve, mientras que en el relato también se infiltra el acecho de la posmodernidad, el contagio de las alusiones al siglo veinte. El momento en que el personaje de "Gloria" alza la tea - ella que es en gran medida responsable del fuego que consume el patrimonio De la Valle hecho cuerpo en la casona de la familia patriarcal - coincide en una cronología simple de la historia puertorriqueña con el surgimiento de la poesía de Sylvia Rexach, la música de Julia de Burgos, de la retórica de Pedro Albizu Campos; en una palabra, con el probablemente mejor articulado movimiento nacionalista puertorriqueño. Ese movimiento nacionalista que había quedado marcado por la represión con que se silenció la radicalización de la ambigüedad política del proyecto "estadolibrista". Para aproximarnos en mayor detalle a la respuesta a la ambigüedad política que propone "Maldito Amor" conviene detenerse en las estrategias de revisión y burla con que el relato enfrenta sus antecedentes. Una de las estrategias mediante las cuales el relato se enfrenta a la ingerencia de las metáforas heredadas para entender la nación se muestra a través del hilo narrativo de la "locura" que corre por la familia protagonista, y que se articula a través de la pasión por el género musical de "la danza". Por otro lado, en la representación de los conflictos generados por las relaciones de clase y pureza de sangre se da lugar a un enaltecimiento de la posibilidad de agencia política, si bien ésta queda supeditada a condiciones contradictorias. Todo se inicia con el examen de "las raíces" de la nacionalidad.

El relato comienza describiendo cómo "vivía nuestro pueblo...a fines del siglo pasado..." (5) Esta referencia remite al momento de publicación de los "romances nacionales"; y al momento de publicación de la novela del deseo producida por autoras como las Brontë. En las primeras páginas de "Maldito Amor", la investigación de Don Hermenegildo comienza con el estudio del origen del árbol genealógico de la familia y se basa en un catálogo de raíces asociadas con el territorio caribeño. Así "la yuca blanca y la lilácea, la Yucuba y la Tubaga, la Diacana y la Nubaga,



que amasábamos en tortas de casabe..." (9-10) exporta a los lectores a un pasado pre-hispánico, los lleva a un incierto substrato lingüístico (pues se narra en castellano y las alusiones a los nombres de las raíces son transportados a la grafía del español) del lugar de origen de la puertorriqueñidad. Este espacio subterráneo remite a un afán telúrico ya que el origen de la nacionalidad no recurre a las primeras páginas de los cronistas coloniales, sino a una búsqueda de la re-inscripción del espacio simbólico pre-colombino. Sin embargo, en la voz de Don Hermenegildo resulta contradictorio utilizar como evidencia del pasado las transformaciones, las traducciones que se hacen de los productos de la tierra. Los símbolos escogidos por Don Hermenegildo para "sentar las bases", de su novela, son alimentos que provienen de debajo de la tierra, que tienen que ser "descubiertos" y traducidos al español. Este elogio a las raíces, de obvias connotaciones sexuales, atraviesa la narración no sólo del señalado hombre novelista sino del resto de los personajes, por medio de otra metáfora que le sirve metonímicamente a la tierra: el sótano de la casa o la hacienda patriarcal, que es también el espacio subversivo de la escritura femenina.

El sótano, como ha señalado Rodríguez Mouat es "el espacio subalterno de la escritura..." Y es también muestra de la conversación con la historia de la literatura puertorriqueña que sostiene el relato. "Maldito Amor" propone un sótano para el "país de los cuatro pisos" de José Luis González; y de forma también punzante apunta hacia las connotaciones del "sótano" como reverso e inverso del "ático" de la escritura. Si bien en "Maldito Amor" el sótano es el lugar de la escritura, esta inversión de lugar (de ático a sótano) retiene su herencia, subrayando la fragmentación de la voz femenina, reiterando la necesidad de un espacio determinado desde donde articular la marginalidad y confirmando la necesidad de examinar "la locura" de las mujeres. Vinculado corporalmente a la matriz, al espacio de reproducción textual de una nación que se nutre de tensiones con su otredad, el sótano es el espacio donde se debate la importancia de la voz de la mujer.

No todo es diferencia con las tradiciones literarias circundantes. Al igual que en los romances nacionales latinoamericanos, en la gama de espacios de "Maldito Amor" - cuyos derechos de propiedad se debaten intensamente -, la nación está contenida en la imagen de una casa; si bien aquí se destacan las particulares connotaciones metafóricas del "sótano". También, haciendo eco de la alegoría de conflictos sociales que se registran en el romance nacional, en "Maldito Amor" la casa, la herencia y los conflictos raciales están fuertemente ligados. Para Titina, la negra



sirvienta hija de la madre de teta de los patriarcas, la casa, como símbolo ulterior de la nación está representada en una promesa (un acuerdo oral) que ella quiere aclarar y cuyo debate desencadena los últimos acontecimientos narrados en el relato. Titina quiere asegurarse de que va a heredar una "casita de zinc" en la que ha vivido su familia durante su larga trayectoria de servicio a la familia patriarcal. Por la casita de zinc la negra sirvienta provoca una discusión en torno al testamento del personaje en quien recae la posible definición de quién heredará el patrimonio familiar. Titina vierte su confesión en el consultorio (la referencia a la ciencia del cuerpo no es gratuita) de Don Hermenegildo. "La consulta" combina los territorios de autoridad de la ciencia y de la ley. Titina, como otras mujeres en el relato necesita una "cura" para su no ser en el territorio de propiedades confinadas. Don Hermenegildo por su parte termina siendo incapaz de hacer tales favores. A pesar de que Don Hermenegildo es quien posee el entrenamiento técnico para escribir e interpretar la ley siendo abogado, quien elabora el discurso del derecho escrito es una mujer; Laura, al componer el testamento cuya integridad quiere defender Titina. Y a pesar de la falta de autorización legal con la que termina desintegrándose la ingerencia del testamento, la ruptura total del discurso de Don Hermenegildo recaerá en las esperanzas con que se elabora la historia de otras mujeres que también desean aclarar el porvenir de su herencia, pero cuyos márgenes de agencia política se encuentran predeterminados por el prejuicio racial que no puede borrar un testamento impregnado por el aura de la muerte.

El testamento de Laura, que para comprenderlo tenemos que recordar las cadencias del código del derecho romano que fue transportado a Puerto Rico por los españoles, prescribe que la confesión hecha ante el notario, sirve como manifestación de los deseos que el testador quiere que se cumplan después de su muerte. El testamento de Laura es "ológrafo," es decir fue escrito y firmado por la mano de la testadora. Pero para tomar efecto el testamento debe ser protocolizado después de su muerte.⁽⁶⁾ Las cadencias decimonónicas que privilegia Don Hermenegildo le impiden convertirse en portavoz de los deseos de Laura. Aunque técnicamente él ha sido testigo de la evidencia necesaria para validar el testamento (en él Laura ha depositado su versión de la historia) los registros discursivos en los que él opera hacen imposible que el tratado de Laura sobreviva sin cuestionamientos. Además de la historia de Laura, por los ojos de Don Hermenegildo también pasan las "confesiones" de otros personajes que se disputan la herencia familiar. Doña Laura ha testado, pero la puesta en práctica de sus deseos, esta reivindicación en



la escritura que tanto deseaba, no es suficiente para validar su voz, sus deseos, en un relato que al igual que el contexto político-cultural que le circunda enfrenta la dificultad de tener que conformarse con puntos medios, con designaciones lingüísticas a medio camino entre un sí y un no político. Los deseos de Laura sólo pueden sobrevivir en un espacio de deseos eclipsados por sombras telúricas. ¿Es en este lugar de muerte donde únicamente puede sobrevivir el plan nacionalista de "Maldito Amor."?

En el relato se conjuga otra instancia de protocolo legislativo donde se discute el ser de la nación puertorriqueña en la ley, y ésta ocurre en el paréntesis que abre un hijo varón heredero al "recuperar" la hacienda Justicia, en el momento en que por poco se hacen dueño de ella los americanos. Cuenta el relato que existía una disposición legal de origen español, que prohibía la contraventa de una propiedad sin el consenso explícito de "todos los socios." En el caso de la hacienda Justicia esta disposición legal nos remite al consentimiento que deben expresar los medios hermanos; hijos, raíces esparcidas de la identidad familiar. Es justamente después de que la Central Justicia pasa de manos que Laura sostiene la coherencia del patrimonio. Ha sido Laura quien llevaba las cuentas, la escritura programática de la fortuna. Laura, a diferencia de otras mujeres en el relato, no escribe en el sótano, sino en el espacio legítimo del estudio que ella misma elabora en el contexto oficial de la casa. De manera que el relato nos presenta un traspaso de la autoridad de la voz de la mujer, enmarcándola dentro del territorio privilegiado de los espacios altos, los espacios contrapuestos al sótano y el afuera de la casa. Desde los márgenes de la casa, con la primera mención del testamento que Titina ofrece a Don Hermenegildo, se ha pasado a las contradicciones sociales en el interior oficial de la casona. Desde aquí se comienza a desencadenar la última respuesta que ofrece el relato. Parecería no haber otra salida sino la de ofrecer el fuego o consumo total de las historias pasadas mediante la voraz destrucción de la estructura patriarcal que provocan las llamas de Gloria. Gloria, que viene a ser quizás el personaje más marginado de todos, como resultado de los asedios que a su historia hacen las voces narrativas principales. En sus distintas caracterizaciones Gloria va de mulata irresistible, a madre de un último heredero con metafórica cola de cerdo (por rumorarse que es producto de una relación incestuosa con el padre de la patria) a compañera incomparable de la Sra. Laura. De todas las reputaciones la de Gloria es la más asediada; pero su respuesta es la más contundente. Para entender el desenlace a todas estas desazones que se proponen a través de Gloria,



conviene detenerse en el engranaje de prejuicios raciales que sostienen la casa y sus márgenes.

La maldición a la que alude el título del relato trata no tanto de la violencia contra el cuerpo, que en el caso de otro personaje impulsa a las mujeres a auto-gestarse, a comunicarse a través de la danza, sino en la comunión que presenta el texto con las partes vedadas del discurso nacional, el fracaso de crear una república donde los ciudadanos de todas las razas posean el mismo derecho a la humanidad. Los lentes de Don Hermenegildo defienden con ímpetu la exclusión de la cual depende para él la nación: el "nosotros." La permutante autoridad de Don Hermenegildo se cuestiona al aparecer entre comillas, al remitir a un momento histórico de origen insostenible (como se ve en su archivo paciente de tonos etnográficos sobre las "raíces"), y mediante los anhelantes suspiros que su enfoque sostiene con los romances nacionales. A pesar de la pureza anhelada por Don Hermenegildo, las voces de lo narrado abren el espacio de la escritura a un "nosotros" más grande que el de los guamanieños, los caribeños, los puertorriqueños. En el fondo y contraste de la voz de Don Hermenegildo con otras voces discernientes en el relato, se propone que esta empresa de la creación de la nación en papel a través de los preceptos establecidos continúa escabulléndose.⁽⁷⁾ Dentro de un pasaje supuestamente autorizado por Don Hermenegildo irrumpen desbaratadores acuciantes de sus costuras. Se trata del caso de Doña Elvira y su locura. "La locura" en la familia de los De la Valle se precipita por la obsesión inspirada por presiones sociales de pureza de sangre, y podría decirse que esta locura afecta a todos los personajes, haciendo eco de una de las formas en que Rosario Ferré ha designado a Puerto Rico un "país esquizofrénico con complejo de Hamlet". Y las resonancias de la locura en Doña Elvira son particularmente reveladoras. Ante la imposibilidad de mezclarse racialmente, Doña Elvira se sumerge en una "locura" silenciosa; negándose a decir palabra a excepción de cuando articula sus emociones cantando la danza que da título al relato "Maldito Amor."

La danza puertorriqueña, la cual cómo dice Angel G. Quintero Rivera, puede ser considerada como uno de los primeros (y más vigentes) conjuros de la nacionalidad puertorriqueña, presta a Doña Elvira un guión, una forma de narrar su deseo por romper con los preceptos establecidos y con los límites que le imponen los códigos de comportamiento que la rodean. Este manuscrito que precede a Doña Elvira, condensa las tensas relaciones de supervivencia en una comunidad donde lo otro, lo negro, es mantenido en una relación de dependencia. A pesar de que está



estructuralmente integrado en las manifestaciones estéticas de esta nación, la sociedad que la agobia escucha en la danza sin darse cuenta, sin reconocer la participación de aquellos a quienes decide dejar en los márgenes. Al respecto nos aclara Quintero Rivera:

"El análisis musical de la danza, de esa primera música que fue considerada nacional, es sumamente revelador, pues fue una música producida por artesanos [que en su mayoría eran negros o mulatos] precisamente en el proceso de su lucha por el reconocimiento civil. Fue en gran medida una música de artesanos, pero para hacendados: es decir, una música que es parte de lo que fue esa relación... Una serie de elementos populares, del seis campesino y la bomba de la plantación, son transformados, con obvias influencias cubanas y españolas, en una refinada música de salón, para que bailaran tiesamente los hacendados en sus exclusivos casinos."(8)

El cuerpo de Doña Elvira es una metonimia de la casona de la Central Justicia, donde se mantienen estrictas divisiones de género, de clase y de raza. El piano lo sostiene el piso de la casa y es allí donde Doña Elvira escoge su medio de articulación: la danza, un género musical que representa en Puerto Rico la lucha de ambos "patricios y plebeyos," que como dice Quintero Rivera tratan de construirse un espacio civil legítimo. El sinsabor del desenlace sin embargo está augurado en el contexto circundante. Esta tensión nacional representada en la danza ocurre dentro de la colonia y en su continuidad reposa el fluir colonialista. Tal cual el solaz que ofrece la defensa de que en el rumor de la voz hablada es donde se resuelve la ambigüedad política puertorriqueña, el relato "Maldito Amor" hace una última propuesta.

Los rumores, la vuelta a la tradición oral, o la "jauría de chismes como perros realengos..." (25) que Titina nos dice que ha acabado con la reputación de Gloria, ofrece a los lectores una punzante expresión de cómo el rumor es una manera tan eficaz de infundir el miedo en un grupo de habitantes. Además de que el rumor es la epitome de la difusión de información sin autoría, el rumor es también la manera de informar en el anonimato una enunciación de autoridad indiscutible. Así "la verdad" de la historia de los De la Valle va pasando de personaje a personaje hasta llegar a la apoteosis nacionalista de Gloria. Cuando Gloria le pide a Titina: "ilumínate la memoria con esta tea con la que ahora dibujo arabescos de fuego por las vigas de ausubo de los sótanos, por los socos de guayacán de estas celdas en las que, durante tanto tiempo, dormimos y descansamos tranquilas." (78)

Las palabras finales de Gloria nos remiten a un poema consagrado en el



imaginario puertorriqueño como una de las expresiones más poéticas del ambiguo rol de la mujer en la sociedad y de cómo el ideal nacionalista se va alejando, escabulléndose, en el mar circunferente de dudas y temores que reafirma sospechosamente el insularismo. Las palabras de Gloria son una puesta en escena del poema de Julia de Burgos en su auto-generator poema intitulado "A Julia de Burgos:"

"Cuando las multitudes corran alborotadas
dejando atrás cenizas de injusticias quemadas,
y cuando con la tea de las siete virtudes,
tras los siete pecados, corran las multitudes,
contra ti, y contra todo lo injusto y lo inhumano,
yo iré en medio de ellas con la tea en la mano."(9)

La alegoría de la nación presentada en "Maldito Amor," la tea en la mano de la mujer quemando injusticias, se cierra con la alusión al verso nacionalista, momento del éxtasis de un movimiento político radical que conjuró un ideal de nación independiente. Su conjuro sin embargo no puede hacerse sin aludir a la indispensable quema de los archivos en que se reitera la ambigüedad, colonialista.

Notas:

Rosario Ferré. *Maldito amor y otros relatos*. New York: Vintage, 13.

2Para una discusión extensa de las bases materiales del Partido Nacionalista Puertorriqueño, ver: Taller de formación política. *La cuestión nacional: El Partido Nacionalista y el movimiento obrero puertorriqueño*. (Aspectos de las luchas económicas y políticas de la década de 1930-40). Río Piedras: Editorial Huracán, 1982.

3El estudio más completo en este sentido es el de Doris Sommer. (*Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991).

4Rosario Ferré. *Maldito amor y otros relatos*. New York: Vintage, 14.

5Rosario Ferré. *Maldito Amor*. México: Joaquín Mortíz, 1986, 9. Las citas subsecuentes se incluyen en el cuerpo del ensayo mediante el número de página.

6María Moliner. *Diccionario de uso del español*. Vol. 2. Madrid: Editorial Gredos, 1986, 1302.

7Djelal Kadir ha propuesto utilizar esta metáfora de lo que se escabulle de forma parecida en su *Questing Fictions: Latin America's Family Romance*. *Theory and History of Literature*, Volume 32. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, donde propone que el trasfondo (landscape) de la literatura latinoamericana es errante. Kadir analiza la expresión errante en variadas acepciones, todas ecos de cómo se vá moviendo, escapándose, el ideal del romance familiar detrás del cual vá la literatura: "This metaphor is a way of saying that quest in Latin American literature figures as family history; that the errantry which resulted in the discovery of the New World has become internalized by that world's imagination; that the first voyager's error which led to the necessity of inventing a reality for an unexpected world, the happenstance discovery, serves as precedent for the ever-errant inventiveness of Latin American fictions. Indeed these fictions trace the imaginative outlines of an errant family history in endless errancy." xxi

8Ángel G. Quintero Rivera. *Patricios y plebeyos: burgueses, hacendados, artesanos y obreros: Las relaciones de clase en el Puerto Rico de cambio de siglo*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1988, 71.

9Julia de Burgos. *Poema en veinte surcos*. Río Piedras: Huracán, 1982, 10.



Obras incompletas: el caso Bartlebooth-Perec

Fernando Cermelo

Durante mucho tiempo, la idea de perfección, en la historia del arte, estuvo estrechamente ligada a la de la conclusión de un proyecto entero, completo. La perfección y la totalidad fueron buscadas por la mayoría de los artistas, al menos hasta el siglo XIX. Por lo general, esa búsqueda tenía objetivos precisos: no estaba librada al azar y había reglas que controlaban la actividad creadora encauzándola hacia el punto vislumbrado. También exigía del artista una dedicación extrema. En la concepción clásica, la obra de arte resultante de ese trabajo, si era perfecta, y completa, podía ser una mediación entre lo sensible y lo inteligible. El artista, o bien era un maestro de la técnica, para cuyo dominio había invertido toda su vida, o bien un alucinado a quien en pocos segundos se le revelaba la idea más perfecta y, misteriosamente, también las habilidades para moldearla en una forma sensible.

Algunos artistas del siglo XX (y

mucho tienen que ver con esto los movimientos de vanguardia) consideraron que era más fácil ser un alucinado que un experto de la técnica. Decidieron entonces que no era necesario invertir la vida en una obsesión artística y que más valía la pena emborracharse con amigos y salir en las revistas y la televisión. La trampa alucinada llevaría a afirmaciones como la siguiente: una obra nunca sería perfecta porque nunca podría completarse. La trampa es que el punto en el que una obra se termina se aleja en la medida en que esa obra no tuvo, desde el inicio, una meta fijada. ¿Cuándo una obra está "completa"? Supongamos el caso de una novela, ¿cuándo está concluida? ¿cuando el autor pone punto final? ¿cuando es publicada? ¿cuando es leída? ¿cuando, una vez leída, es comprendida? ¿cuándo una vez comprendida es transmitida? Siempre va a faltar algo. Esto no quiere decir que las obras incompletas no



puedan gozar de cierta perfección, pero esa perfección responde a determinaciones que hacen que lo incompleto forme parte de la misma obra. Ejemplificaremos lo anterior con dos casos particulares: el de Percival Bartlebooth y el de Georges Perec.

Uno de los proyectos artísticos y vitales más interesantes del siglo XX es el que se impuso el acuarelista francés Percival Bartlebooth (1900-1975). Muere el 23 de junio, cuando hacía ya casi veinte años que había pintado la última marina de su plan, pero dos años y medio antes de poder finalizar completa y perfectamente su obra. Cuando tenía veinticinco años vislumbró el objetivo de su vida y realizó un plan que cumpliría hasta el último momento. Como los artistas clásicos, pero sin ninguna idea del arte, Bartlebooth pensó en tres reglas a las cuales debería atenerse:

1. Un primer principio de orden moral: se proponía realizar una obra que no supusiera una proeza o un récord. Bartlebooth no quería representar un espectáculo ni ser recordado como un héroe o un genio. Quería elaborar un proyecto personal y discreto, difícil, pero no irrealizable, planificado desde el comienzo hasta el final y que, en la medida en que se realizara, configurara también la vida de quien se dedicara a él.

2. Un segundo principio de orden

lógico: se debería aislar por completo (o lo mejor posible) las intromisiones de azar. Por eso se debía controlar las coordenadas en las que el azar siempre se filtra: el espacio y el tiempo.

3. Un último principio de orden estético: el resultado del proyecto debía ser inútil, y todas las etapas intermedias se debían ir destruyendo en la medida en que eran superadas. El camino a recorrer era múltiple, pero la llegada, como la salida, debía ser el cero, la nada. Así quedó organizado concretamente un programa que se puede enunciar sucintamente del modo siguiente: durante diez años, de 1925 a 1935, Bartlebooth estudiaría el arte de la acuarela con el maestro Serge Valéne, en París. En los veinte años siguientes (1935-1955) recorrería el mundo, pintando quinientas marinas (con exactitud: una acuarela cada quince días) de igual formato (65 x 50, o 50 x 64 standard) que representarían distintos puertos del mundo. Cada vez que terminara una de estas marinas, serían enviadas desde el lugar del mundo donde se encontrase, a París, a un artesano especializado (Gaspard Winckler) que pegaría la hoja de papel a una delgada placa de madera, y la recortaría dando forma a un puzzle de 750 piezas. El artesano se encargaría también de empaquetar las piezas y amontonar las cajas en el departamento vacío de



Bartlebooth. En los últimos veinte años (1955-1975), Bartlebooth, de regreso en París, reconstruiría, siguiendo su orden, los quinientos puzzles así preparados, a razón, una vez más, de un puzzle cada quince días. A medida que se reconstruyeran los puzzles, se reestructurarían las marinas, de tal manera (gracias al químico alemán Kusser quien, investigando en un tipo de pegamento a base de resinas que permitiera unir papeles cortados sin que se noten las juntas, descubre una sustancia capaz de coagular íntimamente las fibras del papel sin afectar a los pigmentos coloreados) que pudieran despegarse las hojas completas de sus respectivos soportes, trasladarse luego enrolladas al lugar mismo en el que (veinte años atrás) habían sido pintadas y sumergirse en una solución detergente, de la que saldría una simple hoja de papel Whatman intacta y virgen. Así no quedaría rastro de aquella operación que durante cincuenta años habría movilizad o por entero a su autor. La obra, como era de esperar, quedó incompleta. Bartlebooth llegó a pintar las 500 marinas, y el artesano Winckler llegó a convertir 500 puzzles con cada una de ellas, de los cuales 438 fueron reconstruidos por Bartlebooth, y 437 destruidos por gente que, veinte años atrás, habían recibido instrucciones precisas del

acuarelista viajero. El 23 de junio muere Bartlebooth, faltándole una pieza para terminar el puzzle número 438.

Georges Perec nace el 7 de marzo de 1936 en París. Recoge la historia de Bartlebooth en la novela que algunos consideran su obra maestra: *La vida, instrucciones de uso* (1978). Si bien es considerado uno de los más grandes escritores del siglo XX, el proyecto que él mismo consideraba más importante quedó inconcluso.

Una vez dominado el ejercicio técnico de la literatura (ya había escrito algunas de las mejores novelas de la segunda mitad del siglo XX: *Un hombre que duerme*, *La desaparición*, *Las cosas*), Georges Perec se consideraba en condiciones de emular a uno de sus maestros: escribiría una novela extensa (29 capítulos), en tan sólo 53 días, los mismos que ocupó Stendhal para escribir *La Cartuja de Parma*. El resultado de ese desafío se titula, justamente, 53 días.

El narrador y protagonista de 53 días es un francés, profesor de literatura, que por alguna razón que desconocemos, se encuentra trabajando en un Instituto de Grianta, un país en algún lugar de África. Durante los días vacíos de un estado de sitio, sin clases, sin ganas de leer ni de escribir, recibe el llamado del cónsul francés, quien le comunica la desaparición de Robert Serval, famoso escritor de



novelas policiales. El narrador no sabe cuál es su relación con ese escritor, pero el cónsul dice que recibió directivas precisas de Serval unos meses antes de que desapareciera. Al parecer, el escritor fue compañero de colegio del narrador, y le encomendó al cónsul que, si le pasaba algo, le entregara un sobre en donde estarían las claves de su desaparición. El sobre tenía los manuscritos de una novela inconclusa. "La Cripta" es una novela policial en dos partes, la segunda de las cuales destruye meticulosamente todo cuanto la primera se esforzó en establecer. El investigador se llama Robert Serval, y se refiere a sí mismo en tercera persona. Investiga la misteriosa muerte del capitán Rémi Rouard, agregado naval de la embajada de Francia en Gotterdam, capital del nórdico país de Fernlandia. Las soluciones que le se presentan a Serval para resolver el caso son tan evidentes como sospechosas. Decide entonces recurrir a la literatura para buscar soluciones verdaderas. Los manuscritos de "La Cripta" se cortan al principio de la segunda parte, cuando Serval comienza una contra investigación para demostrar la inocencia del principal sospechoso y atrapar al verdadero culpable.

En ese momento, en el final del manuscrito de Serval, comienza también la investigación del narra-

dor-protagonista de "53 días", quien intenta investigar por qué Serval consideraba esa obra como el documento de su desaparición. Se pregunta qué datos podrían aportar las páginas faltantes. Cuando este narrador comienza, como en un puzzle, a dar forma a los nombres de los sospechosos en la desaparición de Serval, termina, por inconclusa, la novela de Péric "53 Días".

Georges Péric muere el 3 de marzo de 1982, en Ivry, a causa de un cáncer. No sabemos cuántos días antes había empezado a escribir esa novela. Quedan los borradores íntegros de los diecisiete capítulos faltantes: una colección de apuntes, notas, nombres, y sugerencias sobre cómo podría ser reconstruido el texto completo. Una de las notas, correspondiente a páginas sin clasificar, dice: "La verdad, nada más aflorar, se aleja". El lector atento que siga el recorrido de las notas, verá la preocupación de Serval por demostrar, en este juego de cajas chinas, la verdad del asesinato del capitán Rémi, la del narrador por demostrar la verdad de la desaparición de Serval, y de Péric (los esfuerzos, las preguntas, los intentos, las decisiones) para mostrar el plan de su obra, que es el plan de cualquier obra, que esconde una verdad estética. La verdad ("la áspera verdad", como habría dicho Stendhal), no aflora en esta novela, por estar incompleta.



Nada sabemos al terminar de leerla: no se sabe quién mató a Rouard en La Cripta, tampoco se sabe por qué desapareció Serval en 53 Días, ni qué pasó con el narrador, amenazado por altos funcionarios de Grianta. Tampoco sabemos si ya habían pasado los 53 días del desafío que se había impuesto Perek para emular a su maestro Stendhal. Como nada sabemos, podríamos insinuar varias conjeturas. El hecho de que una obra haya sido completada en cada uno de sus pasos no nos garantiza su perfección. Podríamos pensar que la obra incompleta de Perek, con 53 Días alcanza su perfección total al demostrar, mejor que ninguna otra obra (y en un homenaje a Stendhal), la fragilidad de la vida y la realidad de la muerte. Pero el hecho de que Perek como Bartlebooth se hayan muerto mientras intentaban concluir sus obras, no les otorga ningún mérito. Lógicamente, la mayoría de la gente (y los artistas) se mueren sin querer (salvo casos particulares). El artista que comienza una obra, las personas comunes que hacen planes, cualquiera que se propone algo, nunca tiene en cuenta a la muerte.

Lo que hace perfectas estas obras es la sospecha de que tal vez sí estén completas. La perfección de estas obras consiste en que ya desde el principio cuentan con la posibilidad de quedar inacabadas. Tal

vez Bartlebooth, a los setenta y cinco años, esperaba hacía tiempo la muerte en el sillón de su departamento de la Calle Simon-Crubbier. Tal vez la naturaleza incompleta de 53 Días haya sido planificada cuidadosamente por un escritor con cáncer. Son conocidas las dificultades que el mismo Perek se imponía a la hora de escribir una obra. La desaparición es una novela en la que el autor omite cualquier palabra que tuviera la letra "e" (lo que le impide firmar); los capítulos de La vida, instrucciones de uso, están estructurados como los movimientos de una partida de ajedrez; el narrador de Un hombre que duerme utiliza la segunda persona y el tiempo futuro para explicar por qué un joven estudiante parisino decidió no volver a salir nunca más de su departamento.

Las notas dejadas por Perek de los capítulos faltantes de 53 días nos confunden. En algunas se pregunta cuál es el fin de una novela (tanto su conclusión como su utilidad) que intenta confundir al lector en un sinfín de detalles inútiles y datos falsos para revelarle al final de la novela toda la verdad. Por momentos Perek se deleita en las pistas y detalles que más tarde son descartados como inútiles de la misma manera en que se deleitaba con la realización de crucigramas que, una vez terminados, no ser-



vían para nada. En una de las notas finales del libro, asistimos al siguiente diálogo entre Patricia y un tal Salino. Vale la pena reproducirlo, respetando los espacios y la disposición del texto original:

S alini (a Patricia): quién ha escrito el libro

P: un novelista al que conocimos en se llama GP
parece encantarle este tipo de dificultades
le proporcionamos cierto número de palabras clave, temas,
nombres propios. Para que hiciera con ellos lo que quisiera.

S: No les ha decepcionado el resultado.

P: Yo no llegué a leerme el libro, sólo comprobé
que estuvieran en él todas las alusiones
no me desagradaba que hubiese pistas falsas

S: ¿Y por qué ese título "53 D[ías]"?

P: Es lo que t[ardó] S[tendhal] en esc[ribir] la C[artuja]
de P[arma]. ¿No lo sabía usted? Hablamos mucho de eso
la primera vez que nos encontramos. A él también le apetecía mucho
escribir una n[ovela] en 53 d[días]. Por eso se nos ocurrió
desafiarlo: escribir en 53 d[ías] una n[ovela] de la que nosotros le

proporcionaríamos tales y
cuales

elementos. De hecho, tardó
mucho +... habíamos previsto
más tiempo pero al final hubo
que darle un empujón...

Me gustaría imaginar que fueron
exactamente 53 los días emplea-
dos por Pécerc para dejar la obra
tal cual la leemos hoy, y que el día
54, ya sin nada más que hacer, se
levantó, acomodó un poco los
papeles para que sus amigos los
encontraran más fácil, y se sentó
esperar. Porque su obra ya estaba
terminada.



Nota: La edición utilizada de la novela de Pécerc 53 Días es la de Mondadori, Madrid. 1990.
Traducción de José Antonio Torres Almodóvar.



Tres ficciones policiales

de la Argentina reciente

David Lagmanovich

Introducción. En un trabajo reciente, publicado en la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana¹ me ocupé de la evolución, desde sus orígenes, de las ficciones policiales debidas a autores argentinos y uruguayos. Ellas definen, a mi ver, un activo ámbito de trabajo rioplatense para un género que, originado en el antecedente ineludible de Edgar Allan Poe, ha seguido produciendo, a lo largo de más de un siglo y medio, importantes obras en las más diversas literaturas.

Siguiendo bastante de cerca la teorización producida hasta ahora en nuestra lengua, en la cual resalta nuevamente la contribución argentina,² traté entonces de rastrear, en novelas y en cuentos, la incidencia de dos grandes tradiciones: una, la de la novela de "enigma", predominantemente británica en su concepción, que arranca del mismo Poe y de sus seguidores ingleses y franceses; y la otra, la llamada "novela negra" norteamericana, fenómeno del siglo XX que introduce elementos nuevos, sobre todo en el orden de la presentación de la violencia y de una evidente crítica social. Para cumplir ese cometido, mi artículo sigue el desarrollo del género -en sus dos vertientes- desde la década de 1880 hasta el decenio final del siglo que acaba de finalizar: la última novela analizada en ese trabajo es *El coloquio*, de Alan Pauls, publicada en 1990.

Ahora me propongo revisar un segmento temporal y textual mucho más limitado. Me referiré tan sólo a tres novelas, aparecidas en 2002. Creo que, en alguna medida, representan continuaciones, o modificaciones, o variaciones, del modelo de la "novela negra", tal como ésta se realizaba en la Argentina en las décadas de 1970 y 1980: pensemos, por ejemplo, en *El agua en los pulmones*, de Juan Carlos Martini (1973), o en *Qué solos se quedan los muertos*, de Mempo Giardinelli (1985). Creo percibir que está creciendo en la literatura de este lado del Río de la Plata un nuevo corpus de novelas policiales; nuevo, al menos, en la medida en que no revela deudas demasiado fuertes con la tradición. Las tres novelas



en cuestión son *Un crimen argentino*, de Reynaldo Sietecase, *El secreto y las voces*, de Carlos Gamerro, y *La lucha continúa*, de Juan Sasturain. Con respecto a este corpus, advierto que es posible que en algunos casos pueda suscitarse el problema de si una novela determinada pertenece o no al tipo textual en cuestión; pero es que, precisamente, importa advertir las tensiones y deslizamientos que se han producido -por lo menos, en la Argentina- en la contextura del género.

1. El cadáver desaparece. En 2002 aparece *Un crimen argentino*, del periodista Reynaldo Sietecase.³ Este autor parece buscar, como tantos otros antes que él, una versión del crimen perfecto. Trabaja con una idea que el protagonista, el abogado Mariano Márquez, aprendió en la cárcel, donde estuvo preso por estafas reiteradas: "Sin cuerpo no hay crimen, se decía en el penal, como si se tratara del guión de una película de cine negro" (12). En consecuencia, al asesinato -en este caso, del empresario Gabriel Samid- debe seguir la destrucción absoluta del cuerpo de la víctima, su volatilización si fuera posible. Y Márquez logra ese resultado sumergiendo metódicamente el cuerpo en un recipiente con ácido sulfúrico. Es destrucción de la evidencia en escala mayor. Ahora habrá que ver cómo se puede llegar a descubrir el crimen, estableciendo que se trata de un asesinato y no, por ejemplo, de una voluntaria desaparición. Sietecase complica su relato con episodios sexuales que, respondiendo a una moda generalizada que nada tiene que ver con el género de la obra, se expresan en un nivel canallesco y procaz. Por otra parte, su prosa es bastante desmañada y, hacia el final, la trama deja atrás algunos cabos sueltos. Sin embargo, en el año de su aparición el libro atrajo el interés de un buen número de lectores (no necesariamente de aquellos más familiarizados con la literatura policial). Es que el título mismo. *Un crimen argentino*, así como la ubicación temporal a partir de 1980, apuntan a una contextualización inevitable: al siniestro tema de las "desapariciones" de personas durante la última dictadura militar. Los dueños del poder durante aquel período ejercitaron diversas técnicas para eliminar el cuerpo de aquellos a quienes torturaban y asesinaban: la sepultura sin identificación, la incineración de los cadáveres, y el "vuelo" (o, con un eufemismo feroz, el "traslado") en aviones que dejaban caer los cuerpos en el Río de la Plata. Lo que los genocidas hicieron con sus víctimas, la "desaparición forzada de personas" es lo que, en su escala individual y exclusivamente por dinero, hace el abogado Mariano Márquez, egresado de la Facultad de Derecho de la Universidad Católica de Rosario. "Sin cuerpo no hay delito" o, mejor dicho, no hay forma de probar que el delito se haya cometido. El ensañamiento con el cuerpo de la víctima, el



abuso del cuerpo, la cosificación del cuerpo, es el rasgo común.⁴

2. Voces del pasado. El secreto y las voces, de Carlos Gamerro,⁵ es un viaje al pasado y la reconstrucción de un crimen. En el pequeño pueblo de llanura identificado como Malihuel, en la provincia de Santa Fe, veinte años antes de la acción de esta novela, ha desaparecido uno de los habitantes. Se trata de Darío Ezcurra, descendiente de los fundadores del pueblo y, al mismo tiempo, un hombre que por su conducta excesivamente libre -especialmente con las mujeres- no cuenta con la simpatía de todos sus vecinos. En febrero de 1977 desaparece sin dejar rastros: al menos, ésa es la historia oficial.

Dos décadas más tarde llega al pueblo el protagonista de esta ficción, Fefe, quien en su infancia solía pasar allí los veranos en casa de sus abuelos. Se propone investigar el hecho, y ese trabajo -según manifiesta a amigos, conocidos e interlocutores ocasionales- podría dar para escribir un libro, quizá una novela. El lector atento reparará en dos hechos: la palabra "desaparición" y el momento de la acción evocada, que coincide con un virulento período de represión por parte de la dictadura militar. Por otra parte, la tardía inquisición de Fefe desata una catarata de voces que lo persiguen durante su estancia en Malihuel: voces de gran parte de la gente del pueblo, comentando o negándose a hacerlo, proporcionando información, negándola, contradiciéndola, haciéndose eco de rumores de la calle o de mentirosos informes oficiales. Pero la palabra es lo único que queda, pues todos los rastros materiales de un crimen de veinte años antes se han borrado irremisiblemente.

A través de ese mosaico de voces -sinfonía o cacofonía- va surgiendo la verdad. Darío Ezcurra fue asesinado, por orden de una autoridad militar de Rosario, por el jefe de policía de Malihuel, con la complicidad inmediata de sus colaboradores. Pero hay otras complicidades. Antes de cometer el hecho, el policía ha consultado a todas las personas importantes del pueblo sobre la conveniencia de eliminar al vecino molesto; de hecho, ha comprometido en el proyecto de asesinato a gran parte de ellos. Los más memoriosos, entre quienes recuerdan aquel hecho, van organizando la visión del crimen, inclusive las dudas y la estrategia del comisario. Uno de ellos dice que al policía "no le podía entrar en la cabeza que el crimen perfecto es justamente aquel que se comete a la vista de todos: porque entonces no hay testigos, sólo cómplices" (231-32). Y agrega que "no hacía falta más que un salto imaginativo, un truco de inversión que pusiera la lógica de cabeza y la echara a andar, así: darse cuenta de que se puede callar en voz alta, que el chisme de pueblo puede funcionar al revés. Que el silencio también viaja de boca en boca" (232).



No hay testigos: sólo cómplices. Si saltamos del microcosmos de Malihuel al más amplio panorama de la Argentina (o de la Alemania nacionalsocialista, o de otros países en su caso), esta afirmación nos remite al problema moral de quienes viven bajo una sangrienta dictadura: el silencio como una forma de traición. Entonces vemos que, en el caso de esta novela, así como las voces son múltiples, lo son también los pliegues del secreto: porque éste alcanza no sólo a la forma como se cometió el crimen, sino también a las motivaciones del criminal y a la participación cómplice -por la vía del silencio- de los habitantes del pueblo. También ha quedado en el secreto el origen de Fefe, pues éste es, en realidad, hijo de Darío Ezcurra: el hijo de un desaparecido durante la dictadura militar.

El secreto y las voces es una novela policial y no reniega de sus procedimientos clásicos. Pero es también algo más que una novela policial: es una obra que encara los problemas de la complicidad, la colaboración y el silencio, en los momentos más trágicos de la vida argentina; así como, en la etapa que ahora vivimos, la necesidad de un rescate permanente del pasado, a través de la memoria y de la valoración de las actitudes de quienes actuaron o dejaron de actuar en aquellos años terribles.

3. Flash Gordon en Buenos Aires. La tercera y última novela que aquí consideramos, también publicada en 2002, es *La lucha continúa*, de Juan Sasturain.⁶ Si hubiera un galardón de signo negativo, destinado a premiar la mayor confusión posible en un texto policial, esta obra sería seguramente un serio contendiente. Puntos a favor de esa nominación serían la multitud de personajes (no siempre bien diferenciados), las situaciones inverosímiles y los excesivos préstamos de otros géneros, ante todo de la historieta y de las primitivas ficciones cinematográficas o televisivas de tema espacial o ubicadas en el futuro.

El autor reconoce estos rasgos en un prólogo a la vez descriptivo y apologetico. Reseña el origen de una primera versión publicada como folletín en un periódico de Buenos Aires; sostiene que la obra es "aventura en el sentido oesterheldiano",⁷ y a mayor abundamiento indica que en la novela "hay un clima de tecnología futurista pero retro, propia de los viejos episodios de Flash Gordon o de Misión imposible, que me gusta mucho; porque recupero a personajes como el viejo Etchenike⁸ o el difuso Subjuntivo en otros contextos; porque en la cúpula de la Avenida de Mayo podría haber vivido Sherlock Time" (11).

Todo ello no significa que *La lucha continúa* sea una mala novela; es sólo una novela distinta, que necesita un lector dispuesto a acometer dos tipos de lectura. Porque tolera una lectura desinteresada y lúdica, a la



vez que una interesada y política. Quiero decir: una lectura de adolescente aficionado a las aventuras imposibles, y una lectura de adulto enterado de las circunstancias de la vida política argentina y que tiene a ese respecto una actitud militante. Porque además de lo ya dicho, la obra puntúa eficazmente los rasgos que identifican la corrupción de la época menemista (1989-99). Por algo comienza y termina en el mismo lugar: la residencia presidencial de Olivos, con un presidente que, por razones de higiene, es preferible no nombrar.

Quien primero aparece como protagonista es Pedro Pirovano, ex arquero de fútbol y ahora representante de futbolistas. Ese hombre tiene una aventura amorosa con Bárbara, la joven esposa de un jugador representado por él; siente celos por la relación que Vicky, su ex mujer, mantiene con el secretario de un juzgado; vive en un "loft" donde también reside su hija adolescente, Renata, y ha interesado a políticos en la sanción de un proyecto de ley para instituir el "Día del Arquero".

Hasta ahí, tenemos el perfil de un investigador ocasional, a quien uno o más homicidios inexplicables, así como otros variados actos de violencia, llevan a investigar la situación con riesgos evidentes para sí mismo y para quienes le rodean. Pero en determinadas circunstancias Pirovano se transforma en "Catcher" (nombre derivado de *The Catcher in the Rye* de J. D. Salinger, 1951). Este nuevo personaje se comunica, mediante una avanzadísima constelación de nueve computadoras, con una entidad desconocida y poderosa (algo así como "The Force" en la ficción de *Star Wars*) circula por un Buenos Aires secreto y subterráneo, igualmente insólito en lo tecnológico, al que sólo él y posiblemente otros privilegiados tienen acceso; y, desde la batería de computadoras, instalada también en secreto en la torre del viejo edificio donde tiene su oficina, dialoga con Subjuntivo, un ser invisible que parece manejar todos los hilos de esa fantasía futurista.

El mundo que dibuja Sasturain es dicotómico, como generalmente lo es el mundo de la historieta. Pirovano/"Catcher" y Etchenike, así como Subjuntivo y quienes con él colaboran (una especie de desconocido supergobierno mundial), están del lado del bien, mientras que casi todos los demás (políticos, entorno presidencial, contrabandistas, legisladores, deportistas, y hasta un grupo de ya desactivados practicantes de la lucha libre) están solidariamente alineados del lado del mal.

Tanto Pirovano como su alter ego consiguen escapar a numerosos ataques, y el bien triunfa, o por lo menos "la lucha continúa". Pirovano/"Catcher" es algo así como un Raffles o un Clark Kent, o bien, como el propio Sasturain lo sugiere, un Flash Gordon redivivo en la primitiva y



corrupta Buenos Aires. El encanto de lo "retro" se combina con la presentación de una alta tecnología inexplicable pero sugestiva, a la vez que, como se ha dicho, de una versión irónicamente negra y escéptica de las "instituciones" de nuestra vida en comunidad.

4. Conclusiones. Reflexionando sobre estas novelas de 2002, advertimos, ante todo, la riqueza de percepciones y soluciones, los diversos caminos, que ha ido tomando la ficción policial argentina en estos años del tránsito entre un milenio y el otro.

En estos textos quedan muy pocos rastros de la novela de enigma, el clásico policial británico, que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares impulsaron con sus propias creaciones y con el sagaz manejo de la colección "El Séptimo Círculo", creada por ellos en la editorial Emecé y mantenida bajo su dirección durante más de cien números.⁹ Quizá haya algo de aquel modelo en algunas novelas inmediatamente anteriores, como Tesis sobre un homicidio de Diego Paszkowski (1999) y, antes, algunos elementos análogos en La pesquisa, de Juan José Saer (1994); pero ni en un caso ni en el otro podría hablarse de un seguimiento cercano de los grandes modelos tradicionales del género. Parece que, como fuente de imitación, esa línea se agotó.

Por otra parte, los contactos con la novela de la "serie negra" norteamericana, si bien existentes, distan de manifestarse con las formas más o menos canónicas que alcanzaban ciertos textos de las décadas de 1970 y 1980.¹⁰ Hay contactos, pero más importante que ellos es el hecho de que se produce un encuentro con la temática de la represión sufrida por la sociedad argentina durante las dictaduras militares del último tercio del siglo XX. En dos de las tres novelas aquí consideradas se ven distintas formas de este cruce: en la de Sietecase, como se ha dicho, la estructura argumental implica una reducción a escala individual de un siniestro procedimiento instaurado por los represores; y en la de Gamerro se viaja del presente al pasado hasta esclarecer un crimen ejecutado veinte años antes por la dictadura militar. Ecos quizá más débiles, pero existentes, pueden percibirse también en la última novela de Sasturain.

Hay, pues, una nueva contextualización, que atiende simultáneamente a la coherencia argumental del texto narrativo y a su inserción en un contexto histórico y social determinado. Se produce una hibridación entre lo policíaco, que antes quedaba en el plano individual, y lo político, que atiende a las grandes preocupaciones colectivas. Ese proceso no comienza con una sola de las novelas consideradas, sino que ya venía desarrollándose en otros tipos de ficción novelesca en la Argentina, y ahora parece haber llegado al ámbito de la narrativa policial.



Un ejemplo de la transición entre estos dos ámbitos posibles y coexistentes se produce en *El secreto y las voces*: una vez esclarecido el crimen de dos décadas antes, el investigador, quien es también el hijo de la víctima, planea realizar diversas formas de acción política y legal (260). Es decir: al mandato de "nunca más" se suma ahora otro, que impone preservar los privilegios de la memoria; y aun un tercero, que tiene que ver con formas de acción de allí derivadas. Esto, a pesar del dolor y de lo irreparable, es saludable. Las instancias narrativas que hemos procurado identificar pueden inducir, a los nuevos lectores de la narración policíaca en la Argentina, a tomar conciencia de la realidad histórica de su país, para a partir de allí resistir a las seducciones del olvido, que puede ser fatal tanto para los hombres como para los pueblos. También en este sentido "la lucha continúa".

Notas

1 David Lagmanovich, "Evolución de la narrativa policial rioplatense". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 54 (2001): 35-58.

2 Véase la bibliografía del artículo citado, en la cual aparecen los nombres (por orden alfabético) de Gonzalo Moisés Aguilar, Enrique Anderson Imbert, Juan Jacobo Bajarla, Elena Bracerías (con Cristina Leytour y Susana Pittella), José Pablo Feinmann, Mempo Giardinelli, Paulina Kolesnicov, Jorge Lafforgue (con Jorge B. Rivera), David Lagmanovich, Jorge B. Rivera, Eduardo Romano, Fernando Sorrentino y Alejandro Vaccaro, entre los críticos que se han ocupado de las novelas y cuentos policiales tratados en ese texto.

3 Reynaldo Sietecase, *Un crimen argentino*. Buenos Aires: Alfaguara, 2002. En ésta como en las demás citas de este trabajo, la paginación entre paréntesis corresponde a la edición consultada.

4 Los ecos de lo siniestro son varios, y obviamente deliberados. Por ejemplo: "Le voy a dar un dato que me pasó un íntimo amigo de mi padre que trabaja en los Servicios de Inteligencia del Estado. Samid está viviendo en Siria, en un barrio residencial de Damasco" (234). La supuesta radicación en el exterior del adversario asesinado fue una estratagema frecuente de los militares de la dictadura.

5 Carlos Gamerro, *El secreto y las voces*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2002. (Colección *La otra orilla*).

6 Juan Sasturain, *La lucha continúa*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002. (Colección *Narrativas*.)

7 La referencia es a Héctor Germán Oesterheld (1919-1977), el gran renovador de la historieta en la Argentina, sobre todo en las líneas de la ciencia ficción y las historias de aventuras. Se formó en una disciplina científica (era geólogo), pero abandonó esas actividades por las letras: literatura infantil y guiones de historietas, de las cuales la más famosa es *El eterno*. Contó con la colaboración de importantes dibujantes, como Solano López, Alberto Breccia y Hugo Pratt. Durante la dictadura militar iniciada en 1976, sus cuatro hijas, sus yernos y sus nietos fueron asesinados por los militares; finalmente él corrió la misma suerte en 1977. No se han hallado sus restos.

8 Etchenike (a veces nombrado Etchenaik a fin de parodiar el género negro norteamericano) es el detective criollo que protagoniza *Manual de perdedores I* y *Manual de perdedores II*, del mismo Sasturain.



9 La famosa colección, según algunos la primera serie de novelas policiales publicada en el mundo de habla española, comenzó en 1945, en la editorial Emecé de Buenos Aires, con la dirección conjunta de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Después de unos 120 o 130 títulos, siguió publicándose bajo otra dirección hasta alrededor de 1960. El primer título fue *La bestia debe morir*, de Nicholas Blake (seudónimo del escritor inglés Cecil Day Lewis); otros autores publicados en la primera época incluyen a Anthony Berkeley, Vera Caspary, Patrick Quentin, Edén Phillpotts y John Dickson Carr. Después del alejamiento de Borges y Bioy Casares varía el sentido general de la colección. Puede consultarse en Internet el archivo de la revista *La Maga* (Buenos Aires), donde figura una nota firmada por Bonifacio del Carril, ex director editorial de Emecé. En su testimonio, publicado el 1 de abril de 1996, del Carril incluye las palabras preparadas por Borges y Bioy para el acto de presentación de la colección.

10 Me refiero a novelas tales como *El agua en los pulmones* de Juan Carlos Martini (1973), o *Qué solos se quedan los muertos* de Mempo Giardinelli (1985); por otra parte, una versión altamente paródica del género la da Osvaldo Soriano en *Triste, solitario y final* (1986).



Poema

Soy más que esta carne
estos huesos
soy más que los propios hechos
más que una mirada
más aún que todo lo recordado
alguien
extendió mi nombre
sobre el cristal del tiempo
para que volase/ como una grulla
más allá de los días.

Silvia Loustau
(De: Solopalabras)





Relatos



"HISTORIAS VARIADAS"

de Dimitris Kalokyris

(**Selección, traducción
directa del griego
y notas de
Nina Anghelidis y Carlos Spinedi**)

Dimitris Kalokyris nació en 1948 en Réthimnon (Creta). Vive actualmente en Atenas. En el 2000 le fue otorgado el Premio Nacional de Cuento. Especialmente se ocupó de la obra de Jorge Luis Borges, de quien tradujo: " Historia universal de la infamia", "Elogio de la sombra", " El oro de los tigres" e " Historia de la Noche", entre otros. Ha publicado veinte libros, tanto de prosa como de poesía -los más importantes son: Las Chimeneas Fantásticas (1977), El Cuerpo Suspendido (1980, y 1985), El Muelle, 1985 (publicado en 1991 también en español), El Viento Malo (1988), Colores del Animal Húmedo (1990), Historia Variada (1991), Beth -Un archivo para Borges (1992), Foto-Romance (1993), El descubrimiento de la Homérica, (1995), Revistas Culturales Neohelénicas, (1995), La Expedición de los Argonautas (1996), y Vocabulario (1997).

Estas "Historias variadas" sorprenderán seguramente al lector y lo harán sonreír o, tal vez - ¿por qué no? - reír , pero "no sin un malestar cierto y difícil -para decirlo con palabras de Foucault dedicadas a Borges -quizás porque entre sus surcos nació la sospecha de que hay un desorden peor que el de lo incongruente y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellar los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley y sin geometría, de lo heteróclítico". De eso se trata: el autor nos invita a comprobar que no existe un ámbito común, como nuestra ingenuidad parece concebirlo, donde sea posible reunir; de un modo coherente y con pretensión de verdad, el mundo de los hechos que la historia y las enciclopedias dicen haber registrado y el de esos mismos hechos como datos de la realidad. Ninguna ley rige simultáneamente ambos mundos, en los cuales, además, operan el azar y los sueños como causalidades no reconocidas. La confusión generada por tal desencuentro resultará evidente a cualquier espíritu crítico que examine la cuestión con objetividad. Es hacia ese punto que el Sr. Kalokyris solapadamente, nos induce.

"Historias variadas" pudo también titularse "Historias de unas sugestivas relaciones" pues el autor se propuso alertarnos sobre los sorprendentes e insospechados vínculos -a los cuales la literatura no es ajena - que descubre entre sucesos contemporáneos y del pasado: leyendas, personajes, supersticiones, que de uno u otro modo, ponen en entredicho



creencias, ficciones y supuestos que, por inercia intelectual o sentimental, el discurso cristalizado de los cronistas e historiadores reproduce todavía. Para ello se vale de un ingenioso calidoscopio, merced al cual podemos entrever persecuciones, ángeles, robots, exploradores, estrategias, transatlánticos, jabones de lujo, extrañas coincidencias, biografías, heladeras, desapariciones, astrolabios, enhebrados mágicamente por el destino, el azar o el buen humor del autor; quien asume la responsabilidad última de organizar el caos. Corno lo señalara la crítica, en oportunidad -de la aparición de la primera edición en Grecia, en 1991, "a pesar de que D.K. no aparece en el escenario, se halla en todas partes", aunque el verdadero deus ex machina -o gran protagonista, según se lo prefiera -de estas historias relativamente apócrifas resulte, en definitiva, ese factor omnipresente que todo lo transforma: el Tiempo.

Con erudición enciclopédica, y una no menor sapiencia literaria, que lo emparentan con lo mejor de Borges Kalokyris urde su red, dando muestras de una socarrona disposición lúdica y valiéndose de un lenguaje que es, a la vez, brillante y económico. Su ironía que, por momentos, no rehusa adoptar el tono paródico, determina un estilo incisivo; otorgando a estos textos un sabor peculiar, más si se tiene presente que, al igual que en la poesía, pesan tanto en ellos los silencios como las palabras

Carlos Spinedi

Metatrón

DE ACUERDO con las profecías, el 5 de febrero de 1962, día miércoles, a las 07.00, en el momento exacto en que todos los planetas se encontraron en Acuario, nació un niño predestinado para dominar al Mundo.

1962 fue un año de exaltación de la guerra fría, dos astronautas entraron en órbita alrededor de la Tierra, se descubrió la influencia de la talidomida en nacimientos monstruosos, se rodó Lawrence de Arabia y Brasil, ganó una vez más, la Copa del Mundo.

Exactamente mil años antes, el 2 de febrero de 1962, Otón el Grande se coronó emperador del Sacro Imperio Romano.

Exactamente mil años después, se seguirá escribiendo la historia del Metatrón.

Acerca del niño de febrero se dice que al pasar él se oscurecen los espejos, los caballos galopan en las fotografías y los pájaros de mármol aletran en las fuentes.

Él es quien recoge, durante la noche, a los perros muertos sobre el asfalto, el desconocido que te conversa en las antecámaras de los hospitales, la

La Pecera



corriente que hace girar las agujas del reloj, el estremecimiento que te corre repentinamente y te hiela.

Es la persona que no habla cuando despavorido levantas el teléfono a las tres de la madrugada, el que dibuja con el dedo formas indescifrables sobre los vidrios polvorientos del automóvil y el que te mira de manera enigmática a través de los sueños, en medio de la antistrofa de la música, en los vacíos de las formas.

Algunos creen que es un aparato, un arcángel, una muchacha insignificante que baila de aburrimiento, en un bar solitario o solamente un número de tres cifras. Nadie lo sabe.

Final de juego

EN EL AÑO 1978 conseguí vivir yo también, por un breve período, en la Ciudad Luz. ¿Acaso buscaba los rastros de Andrónikos Kallistos*, que partió con la Caída de Constantinopla y murió muy anciano en la corte de Ludovico XI. Es cierto. Existe una carta suya dirigida a Konstantinos Paleólogos** que traté de ubicar. No hay que sorprenderse: si el general Georgios Maniakis*** al conquistar Edesa, en el Eufrates, encontró una carta manuscrita de Jesucristo (Crónica de Efraim Ainios) ¿Porqué yo no podía encontrar dos o tres notas diplomáticas en todo París? .

Buscaba es verdad, también los pasos de Nikandros Noukios****, por si acaso me relacionaba con los secretarios del Rey Francisco, quién no solamente formó una inmensa colección de libros, sino que pagaba tipógrafos "ejercitados a la perfección en el arte de la estampa", dilapidando, de ese modo, "el francés" sumas generosas.

Y a partir de Noukios me reencontré con Angelos Bergitzis, gran calígrafo que "había llegado de Creta para cuidar los libros griegos", con el cual, - lo había investigado -yo tenía un leve parentesco, ya que Elenitsa Bergitzi, del pueblo Amariótika, se había casado con Nikólaos Markakis y tuvieron dos hijas, Kyriakula y Mafia; María tuvo a Stelios e Ifigenia, quién tuvo con cesárea al cura Nikolakis Búlgaris, que se casó con Athina, hija de Berlíardos y tuvieron a Giangos, jurista y padre de mi madre; no lo conocí personalmente en vida, pero tengo sin embargo, como recuerdo, un lindo caballito de bronce de su escritorio.



Y cómo no quedarse con la boca abierta delante del excelente caligrama "Las particularidades de los animales" de Manuil Filís o el manuscrito histórico "Acerca de la caza" de Oppianu, con aquel galope ondulante entre las espigas del abecedario por obra de Bergitzis, escritura que sirvió de original para el grabado de los caracteres llamados "reales" de la imprenta del gran Garamond.

Preguntaba, investigaba, pero al final no encontré a nadie. Únicamente frecuenté a unos estudiantes exiliados, a pesar de que vagaba sin rumbo por las calles empedradas y el Sena, paseando entre los cuadros de Utrillo y sórdidos anticuarios. Compré un abrigo de lana y unas revistas usadas, porque la ciudad se había vaciado de algún modo y yo me apresuraba a tomar el subterráneo, para ir a las nueve a una casa donde aquella noche, por fin me habían invitado a una cena.

Encontré fácilmente la puerta, pero como había llegado con antelación me senté por media hora, con el ramo de flores acuesta, en el café de la esquina, observando en la mesa de al lado, las manos tupidas y el rostro áspero de un insecto-anciano, que se inclinaba con devoción sobre una oscura copa de fuerte vino tinto. Me pareció que lo conocía del pasado. Tal vez un actor del cine mudo, pensé, un modelo de Alberto Giacometti, ¿o finalmente apareció Noukios o al menos Andrónikos en persona?

No alcancé a juntar las palabras francesas que le iba a dirigir y subí ala casa con poca demora.

En algún momento, mientras retiraban definitivamente el queso y llegaban las frescas peras, describí a la complaciente dueña de casa el personaje del café, recalcando torpemente la certeza de que su rostro fugaz, quizá me había inspirado en algún otro momento.

"Tonto" me contestó ella, disminuyendo la luz. "Vive aquí, un poco más abajo; lo vemos con frecuencia. Es Samuel Becket".

** Andrónikos Kállistos: Filósofo aristotélico Nacido en Tesalónica; vivió hasta 1453, en Constantinopla y luego como profesor de griego en Italia y Francia. En 1478 regresó a Grecia donde murió dos años después.*

*** Constantino Paleólogos: Último emperador bizantino. Murió en la batalla por intentar salvar a Constantinopla del asedio del Sultán Mohamed II.*

****Giorgios Maniakis: General bizantino del siglo XI. Luchó contra los árabes en Siria y contra los normandos en Sicilia.*

*****Nikandros o Andrónikos Noukios: Intelectual griego del siglo XIII, que escribió la obra titulada "Migraciones ":*



Dilatación del tiempo

EL TÍTULO alude, en principio, a un niño de doce años que hacia la mitad del siglo pasado* trabajaba como aprendiz en un almacén ubicado en la ciudad de Constantinopla, dominada por los turcos.

Una noche, en vísperas de Pascua, al regresar de cumplir un mandado el muchacho, buscando acortar camino, atravesó el solitario atrio de Santa Sofia. Le llamó la atención que la iglesia estuviera iluminada. Creyendo escuchar voces, entró. Contra lo esperado, la iglesia estaba repleta de fieles que seguían la misa susurrando. Decidió quedarse, pese a que hacía un calor insoportable y que olía fuertemente a incienso. Al terminar la liturgia el muchacho fue apretujado por la multitud hasta casi quedar sofocado. Nubes de humo le enturbiaron la vista. Por fin, jadeante, llegó hasta el fresco de la oscura calle y pudo así emprender el regreso a su trabajo.

Sin embargo allí encontró las cosas bastante cambiadas; nuevas mercancías,

clientes extraños, y a un mandadero desconocido usando su delantal. Cuando lo vieron llegar avisaron al dueño del negocio, un griego pletórico y bonachón, quién sorprendido subió desde el depósito y le preguntó adonde había estado vagando tanto tiempo. "Hace un rato fui a llevar un paquete y al volver me detuve un momento en Santa Sofia", respondió temblando el muchacho. "Pues desde que te fuiste -le informó el patrón -ha pasado un año".

De aquel joven no se conservó el nombre; ni el de tanta y tanta gente perdida en las lagunas del tiempo, como en los "vasos de la muerte y del nacimiento" de Plutarco. Tampoco se salvó -para decirlo de algún modo -el nombre del segundo mensajero que, junto con Térsipos, partió a caballo para llevar a Atenas la noticia de Maratón y que, después de dos mil quinientos años, aún no ha llegado.

Muchos otros desaparecieron. Unos figuran en archivos y registros; en tanto algunos de ellos se transformaron simplemente en leyendas. Tal es el caso de ese rey de Portugal, Sebastián, que se esfumó en 1578, en algún lugar del norte de África, mientras ciertos secretos todavía lo esperan en las ciudades de Coimbra, Oporto y Lisboa, así como se aguarda al Mahdí, el descendiente de Alí, el duodécimo Imán, que un día siendo niño también se desvaneció y desde el siglo IX, no ha vuelto a aparecer.



Medidas Draconianas

EL FILOSOFO HERÁCLIDA, discípulo pontio de Platón, domesticó y educó a un dragón. Ambos comían del mismo plato; se acostaban en el mismo lecho. Una noche fueron a dormir, según era su costumbre, pero a la mañana siguiente se encontró tan sólo al dragón. Se formularon diversas conjeturas:

- a) que el dragón, como era previsible, obedeciendo por una vez a su naturaleza, se comió al filósofo;
- b) que el filósofo se había vuelto inmortal, desvaneciéndose en el aire;
- c) que, simplemente, Heráclida se escondió en un pozo para hacer prevalecer la última de estas conjeturas.

La primera de ellas resulta inaceptable, dado que cualquier filósofo sensato sabe que los dragones se evaporan en contacto con la saliva humana y que, en caso de necesidad, lo hubiera escupido.

La segunda es la más probable; empero se opone a la información suministrada por Diógenes Laercio, según la cual debido a que en la ciudad se padecía hambre, algunos de sus habitantes fueron comisionados a Delfos para consultar al oráculo. Sobornados por Heráclida, esos enviados declararon que el hambre se acabaría únicamente si la ciudad coronaba al filósofo, comprometiéndose a honrarlo eternamente. Convencidos los habitantes de la ciudad aceptaron. Mientras lo estaban coronando en el teatro repleto de gente, el filósofo-caído-del-cielo, vestido con un atuendo recamado en plata que deslumbraba los ojos de la multitud con sus miles de reflejos, fue víctima de una embolia y murió como fulminado por un rayo.

En ese mismo instante un dragón mordía displicentemente a la Pitonisa en el antebrazo, poniendo al descubierto, de ese modo profético el engaño.

Si bien Febo es una leyenda, con los reptiles no se juega. y aquel dragón de carne y hueso que Heráclida domesticara se convirtió, por gracia de Dios, en la sien sur de la constelación del Dragón.

Los árabes llamaron a aquella estrella Etamín.



Carreras sobre hielo

EN EL EJEMPLAR del 6 de abril de la hermosa revista británica *Illustrated London News*, la empresa "Otto Vinolio S.A", en una destacada ilustración de la página 523, publicitaba perfumados y lujosos jabones de su propia fábrica, los cuales fueron elegidos por la "Compañía de la Estrella Blanca", para los camarotes de primera clase de su trasatlántico de 47.000 toneladas de desplazamiento y 21 nudos de velocidad, dotado de cuatro enormes chimeneas, que iba a zarpar a la semana siguiente, desde el puerto de Southampton, con destino a Nueva York.

Estaba por estallar la Primera Guerra Mundial, el Polo Norte ya había sido conquistado y no habían pasado todavía tres meses desde que el capitán Robert Falcón Scott llegara al Polo Sur.

Scott era un marino experimentado y, a partir del verano de 1901, cartografió una gran parte de la Antártida. En 1908 se casó con una escultora con quien tuvo un hijo. En noviembre de 1910 compró el "Terra Nova", un barco ballenero de 744 toneladas, y partió hacia el sur de Australia. Con sus hombres atravesó caminando una distancia de 2.000 millas, a través de los hielos, tratando de adelantarse al explorador noruego Amundsen, que se había movido paralelamente para intentar también conquistar el Polo. Sus trineos se perdieron en medio de las tormentas de nieve, los caballos fueron devorados a causa del hambre, el combustible se agotó, pero la noche del 17 de enero Scott, con cuatro de sus compañeros, llegó finalmente al Polo, donde los aguardaba una tienda de campaña con la carta de felicitaciones del aventajado noruego.

Con un frío de 40 grados bajo cero comenzaron a pie una desesperada marcha de regreso. El diario del derrotado se detiene en la inscripción del 29 de marzo. Tenía 44 años.

*

En ese mismo día exactamente, en las antípodas, en el norte, una tribu de esquimales (esquimaouak, en su lengua: el que come carne cruda) quienes se denominan a si mismo Inuit -los hombres -vieron sorprendidos como un enorme témpano (scoot) se desprendía de la costa y se lanzaba desenfrenadamente hacia el sur, semejante a una titánica ballena.

Si se supone que los Titanes expresaban las fuerzas violentas de la tierra -quizás nuestros deseos materiales -no sería casual que dos semanas más tarde, el 14 de abril a la medianoche, para ser precisos, el terrible tém-



pano golpeará de frente el transatlántico de la compañía británica, en su viaje inaugural hacia el Nuevo Mundo y que, a las 2.20', el barco más grande construido hasta entonces por el hombre, se hundiera arrastrando 1.563 pasajeros al abismo, junto con los jabones aromáticos de la primera clase, mientras la orquesta tocaba sin cesar hasta el último momento. El nombre del barco -¿por qué silenciarlo? -era "Titanic".

A propósito de aquel naufragio Kostas Karyotakis", teniendo diez y seis años*, escribió su primer poema que comenzaba con los siguientes versos:

¡Te hundiste , Titanic, oh
tú, rey de los barcos!

Los que han tenido la oportunidad de ver los objetos que, en nuestros días, sacaron ingenios submarinos del interior del naufragado gigante - objetos paseados en exposiciones internacionales y encerrados en cajas transparentes, convenientemente iluminadas- dicen que se sintieron como viajeros de un tiempo lejano en museos del futuro, observando los sencillos, pero valiosos, cubiertos de mesa, peines y anteojos, monedas y aros como extraídos del fondo de un cataclismo venidero.

Scott (scothaim) significaba, en irlandés antiguo, Señalado.

En ese mismo año, el escritor alemán Gerhart Hauptmann concluye su libro *Atlántida*, una historia de naufragios, con la frase: "Viajamos siempre en el mismo océano. Buen Viaje, Doctor!"

*Kostas Karyotakis: Célebre poeta griego, nacido en 1896 y muerto, por propia mano, en 1928).



Minicuentos

Patricia Rita Nasello (Córdoba, 1959) Ha publicado en distintas revistas del interior. Su libro publicado es "El Manuscrito" - cuentos y relatos.

Delatora

No me canso de observar las trifulcas que se arman entre los creyentes por conseguir una montaña. Una que esté desocupada. Quieta. Porque gracias a la fe, andan todos moviéndolas a su antojo. Las arrean como a caballos. Se trepan y las hacen andar. Las usan para transportarse hasta el trabajo, para ir de paseo, de visita, de compras; para enviar cartas y regalos. Los que se dedicaban a la cría y engorde de bestias de carga están en la miseria, quebrados, ya que hasta el príncipe renunció a ir y venir en la carroza imperial y ahora recorre sus dominios enancado al pico más alto. Los miembros de la Inquisición están preparándose la hoguera, descubrieron que tengo la suela de los zapatos gastada.

Evocando a Augusto Monterroso

Interpretación

Me culpa por su ceguera y quiere matarme Descubrí el resentimiento y las intenciones que oculta ese ojo inútil porque el otro, que está sano, me permitió observarlo frente al espejo.



Condenados

"Sería indecente el consuelo"

Marta Cristina Ramallo

-Sólo el silencio-

Creo recordar que fui a su casa un día de invierno. Vi que él estaba solo, sin la compañía de sus amigos de siempre. - El otro se los llevó- me dijo. Supongo que era junio o julio porque si hago memoria sobre aquel hecho y me concentro con todas mis fuerzas, siento un frío de escarcha cubriéndome los pies. Es posible que yo anduviese buscando las huellas del rapto en esa escarcha, que continuara mi pesquisa dentro de los galpones, escarbando entre las herramientas en desuso. Es posible que caminase hasta los viejos portones de la fábrica abandonada. No sé si fue un delirio pero entonces a mi lado pasó un ser compuesto solo por una cabeza humana de la que salía un vientre enorme -como si el monstruo estuviese preñado- de su ombligo surgían hombres diminutos vestidos de traje y corbata; trotaban a su lado procurando que la bestia no los pisoteara. Tanto esfuerzo elegante causaba gracia. Creo que reí. Creo que grité mi desconsuelo.

Una mañana el otro vino por él. Era verano. Tomé una piedra, con un cincel grabé su nombre. Y las palabras de costumbre: "otro más."





La sangre perdida

por Carlos Aletto

No le gusta a Martín, como dicen, su trabajo. Al loco lo conozco desde que empezó a estudiar medicina. Y yo no veo ahora en su cara ese placer que tenía cuando me describía el cuchillo entrando en la carne y la sangre que empezaba a salir lentamente, o cuando separaba con trabajo el corazón, o el hígado; yo no lo veo. Ni en broma es lo mismo. Ahora mientras cuenta lo que hace en su trabajo yo noto tristeza, y, además, está agresivo, lo que nunca. Esto es lo de menos, yo sé que se le va a pasar; yo lo sé, porque a pesar de todas las diferencias, él y yo estamos calcados.

Cuando recién llegó a la ciudad, alquiló una pieza al lado de la mía. La pensión era una casa antigua de dos plantas, y todos los cuartos estaban en el primer piso. La dueña prefería tener estudiantes, aunque de vez en cuando hacía excepciones y alquilaba la pieza a otros tipos como a Ramiro, el Cordobés, que era percusionista de un grupo cuartetero, o a mí, que nunca fui nada. Al principio sólo me cruzaba con Martín por las noches cuando uno esperaba el turno de entrar al baño y el otro ya estaba adentro. El que estaba afuera hacía que tosía y el otro hacía lo mismo como respuesta. Lo único que sabía de él era su nombre y de donde era. La dueña un par de veces había gritado: "Martín, tenés una llamada de Balcarce, apuráte." Y se sentían los pasos ligeros en el piso de madera, luego la puerta de la pieza y el galope en la escalera. Cuando sonaba el teléfono todos nos quedábamos en silencio, bajábamos la tele o la radio para escuchar a quién llamaban; pocas veces era para mí, pero siempre tenía una esperanza chiquita de que se acordaran que yo existía; a Martín, al principio lo llamaban seguido, después cada vez menos. Lo mismo de siempre.

Nuestra relación era respetuosa. A mí se me puede criticar de cualquier cosa, pero nunca fui maleducado. Y él, ni hablar. Era un verdadero señor: de corbata todo el día, la camisa joya, con las rayas de la manga cayéndole rectas hasta el puño. Nos saludábamos en la puerta del baño y cada cual seguía su camino, uno a la pieza y el otro a bañarse o cepillarse los dientes. Pero tengo que confesar que a primera vista había algo sospechoso en él, algo que con el tiempo se le perdió. No sé como explicarlo, pero me daba la sensación de que él podía ser un genio o un asesino, o



las dos cosas juntas, esos asesinos de las películas que planean los crímenes a la perfección y dejan mensajes difíciles para que un policía viejo o algún preso medio loco puedan descifrar; y lo raro era que yo nunca me equivocaba con las personas. Pero con Martín Escobar me equivoqué. Era un buen tipo.

Recuerdo una noche, en la que escuché por primera vez a través de las paredes su voz que decía: "Verte tirada indefensa, mamarte el cuello y la espátula". Nuestras habitaciones se separaban por una puerta, alta y verde, sin picaporte y siempre cerrada; me acerqué y volví a escuchar la frase. Me pareció de lo más rara. No creí que fuese un poema, y si eso era poesía, la verdad que no me gustaba para nada, aunque he llegado a escuchar en la plaza a un tipo recitar versos sobre una nariz ganadora en un concurso de zanahorias y qué sé yo. Yo culto, muy culto no soy, tampoco tan bestia como el cordobés o la Enano (de ésta mina hay mucho que hablar), pero culto o no, el poema de la narigona no llegaba a entenderlo, y a la gente le parecía bárbaro, lo aplaudían y todo. Pensé que el quía estudiaba teatro, porque, más tarde, arrancó con: "¡Oh!, ¡oh!, madre, por ti me fui a España. No esperes. Hijo". Y esa frase tenía un poco más de sentido; pero la repetía una y otra vez, lo mismo y, de yapa, de fondo: música clásica, como en los manicomios (en realidad dije "como en los manicomios" y no sé si ahí se escucha música clásica; pero siempre me imaginé a los locos escuchando música clásica). Al día siguiente lo crucé en la puerta del baño y no pude con mi genio:

-Che, disculpáme; pero... ¿vos sos poeta o estudiás teatro?

-¿Eh...? Ninguna de las dos cosas. ¿Por?

-Es que anoche escuché que del otro lado repetías algo de tirar una mina y chuparle el cuello.

Entonces Martín se rió y me explicó que los estudiantes de medicina memorizan esas frases que sólo quieren decir otras más complicadas, es decir que "verte tirada indefensa, mamarte el cuello y la escápula" (escápula y no espátula como yo había entendido), no era un ensayo para una película de vampiros, sino unas arterias cerca del cuello o algo así: "verte" era vertebral, si mal no recuerdo, "tirada" era tiroidea (una cosa de la garganta) y así cada palabra de la frase remitía a otra difícil. Así es más fácil llegar a ser cirujano, como él quería. Así es más fácil, eso parece. Aunque ya nos habíamos visto mil veces, ahí nos presentamos formalmente; nos dimos la mano y cada cual dio su nombre. Entonces me dijo: -Cualquier cosa, si necesitás algo o te molesta mi voz o la música, golpeá la puerta...

-No, no... Yo no escucho música clásica pero no me molesta, suena tranqui.



Yo no era tan clásico como Martín, pero tampoco tan cabeza como el Cordobés o la Enano, que se la pasaban todo el día escuchando cumbia villera. Por eso yo podía tratar a uno o al otro sin ningún problema, y por eso ellos se conocieron, si no fuera por mí... ¿cómo se podrían haber conocido, eh? Fue gracias a mí. Bueno, gracias o desgracia, qué sé yo; es una forma de decir.

Al día siguiente le golpeé la puerta a Martín. No necesitaba nada, pero quería hacer buenas migas con él; era el tipo de persona que me caía bien y el que cualquier madre quiere como amigo de su hijo: callado, inteligente y limpio; Martín siempre olía a perfume. Cuando alquilé la pieza encontré dentro de la mesa de luz un libro de un tal Smith; yo estaba intentando leerlo y no podía pasar de la hoja diez. El libro estaba lleno de negros y animales, entonces con el yeite de prestarle el libro, ya que él era tan culto, lo llamé. Ahora, pasado el tiempo, no me da vergüenza decir la verdad: ese día golpeé la puerta porque estaba más aburrido que un domingo sin Boca, y el libro no me divertía para nada; nunca voy a entender cómo hace la gente para divertirse con un libro lleno de negros en el África. Pero cuando se lo di para que lo leyera me dijo que en ese momento no podía leer otra cosa que no fuera medicina; y me prestó otro libro que según él era mucho mejor y más entretenido (la verdad: me resultó más pesado que el otro; el escritor era un yanqui que en un capítulo te estaba contando algo y en el otro nada que ver, se iba de tema; y para colmo me había dicho que estaba traducido por Borges, ¡para qué! ese viejo vendepatria que nunca me cayó bien). Cuando me trajo el libro de la pieza y leí el título: "Palmeras Salvajes", se me ocurrió decirle: "Agacháte que vienen las palmeras" Ahí, recién ahí, Martín se rió de verdad por primera vez, y en esa carcajada supe que Martín nunca podría ser un asesino. En esa risa me di cuenta de que era un buen tipo; los asesinos nunca podrían reírse así.

Esa misma noche me prestó música clásica: un cassette que decía "Los Impresionistas"; yo lo usé varias noches para dormirme. Había uno que se llamaba Debussy que era extraordinario, lo ponías y a los cinco minutos ya estabas roncando. Me vi en la obligación de prestarle uno de los Redondos. Se lo di por compromiso, pensé que nunca lo iba a escuchar, pero a la tarde siguiente me sorprendió cuando escuché a ful:

Muy mucha merca, poco bongo

y el mal gusto encalló

en un manantial frío dije

(frío de bisturí)

Este tipo hasta las canciones que elige para escuchar hablan de medici-



na, pensé.

Ese mismo día pasó algo raro. Más tarde, a la nohcecita, fui a comprarle a los pibes del barrio un papel y supe que Martín también curtía. Nunca me había dado cuenta. Yo nunca lo hice muy seguido, siempre compré, sobre todo, cuando voy a ir a una fiesta en la que te pensás bajar hasta el agua de los floreros, entonces ahí sí, compro un poco de merca; para no estar borracho, nada más. Pero esa noche había pintado darme un par de pases, de aburrido no más, y el Eléctrico, el puntero, me contó que uno de los pibes de la pensión también curtía, "ese careta que estudia medicina, vive en la misma pensión que vos, Rengo", me dijo. Por lo general le compraba nada más que pasta, para estar despierto y se colaba un par de ruedas cuando tenía que estudiar y también me dijo que un par de veces hasta pegó merca. Al principio no sé nos dio de curtir juntos. Durante todo el invierno y la primavera, Martín se la pasó encerrado en su pieza, estudiando. Una noche, casi a mediado de noviembre, me contó en el pasillo que había dado bien el final de Anatomía y había pasado a segundo año, decidimos ahí nomás tomar unas birras en su pieza, el cordobés andaba por ahí y también vino. Esa noche, por primera vez, terminamos los tres curtiendo juntos. "Las noches se dan así", como decía el Negro Olmedo.

En el verano Martín y yo nos quedamos en la ciudad; también Ramiro no se había ido, andaba sin giras. Una noche salí de la pensión con Ramiro para ir a una bailanta. Íbamos a Maremoto, donde antes estaba el cine Roca, uno de los que no ocuparon los evangelistas. En el camino le compramos al Eléctrico dos papeles y cuando dimos la vuelta por la avenida nos encontramos con Martín que se iba a dormir. Venía del teatro. Le dijimos si se quería prender y el loco vino. Los tres jurábamos necesitar una mujer y Ramiro aseguraba que de esa bailanta arrancábamos cada uno una "chichí", como él las llamaba. El Cordobés había tomado cerveza desde temprano y me acuerdo que le preguntó tres o cuatro veces a Martín, en el camino, si él que iba a ser doctor sabía por qué las mujeres tenían las cloacas junto al parque de diversiones. Martín se hacía el serio y el Cordobés volvía a preguntar creyendo que no había entendido el chiste. Las calles cada vez eran más oscuras. A mitad de una de esas cuadras, unos negros tomaban unos tetras y otros, sentados en el cordón de la vereda, comían pizza de la caja, parecían cucarachas amontonadas en la basura. Se nos acercó uno de los que siempre andan por ahí, un negro de pelos duros, de unos veinte años que era famoso porque en una pelea le arrancaron una oreja, y nos dijo:

-¿Tenés una moneda, vieja?, pa' la birra. Rescatate, vieja.



El Cordobés con los pulgares se abría los bolsillos y le decía:

-No tengo ni un mango, manija; pedíle al Rengo -le dijo el guacho señalándome a mí.

A Martín no sé por qué le causó gracia que Ramiro llamara "manija" al negro. "Es como un pocillo, le falta una oreja", me dijo riéndose. Lo que me quiso decir no lo sé, ni se lo pregunté. Lo importante es que yo había pensado que él se iba a asustar pero se reía, parecía cómodo. Yo estaba acostumbrado a esos tipos que nunca entran, de los que se quedan toda la noche rondando la bailanta, esos negros de mierda que al principio dan trabajo saber cuáles son pibes y cuáles minas; yo a éstos los tenía calados y el Cordobés, ni hablar, era casi uno de ellos. Me preocupaba Martín. Pensé que en cinco minutos, con cualquier excusa, se iría a la pensión. Lo imaginaba de una familia si no bien del todo, clase media, de padres médicos, pero no... Esa noche, mientras hicimos la cola para entrar, le pregunté por sus viejos.

-Mi viejo está enfermo del corazón, pero tiene una carnicería que ahora la atiende mi tío, toda su vida fueron carniceros. Mi abuelo ya era carnicero.

-¿Carnicero?

-Y sí... si no no iba a estar viviendo en la pensión. En mi familia son todos muy laburadores; para ellos yo soy el marciano.

El Cordobés le hacía señas desde que habíamos llegado a un patovica de la entrada para que lo viera y lo hiciera pasar. El otro, cuando lo vio, le dijo con la mano que esperara.

-¿Marciano?

-Sí, yo soy el marciano. Cuando era más pibe lo ayudaba en el negocio; después quise otra cosa. Mi viejo mientras está en la carnicería escucha todo el día tango y mi vieja temas de Leonardo Favio "quiero aprender de memoria con mi boca tu cuerpo, muchacha de abril"; y yo soy el raro, el que se encierra a escuchar música clásica, a leer, el que compra libros de pintura. Y como siempre me gustó la medicina y ellos, antes de que estudie cualquier otra cosa, prefirieron pagarme la carrera, ¿me entendés? No pudimos seguir hablando del tema porque sacamos la entrada y pasamos rápido a la bailanta. Adentro era imposible hablar algo serio, sonaba al mango cumbia villera. El Cordobés entró moviendo la cintura y las palmas de las manos para arriba y para abajo; yo lo seguía, nuestro primer destino era el baño: un saque y a la pista. Ahora que me acuerdo, Martín no quiso curtir esa noche, se sentía bien, dijo. Si hubiera tomado, aunque sea una raya -uno nunca sabe como reacciona la gente-, capaz que no hubiera conocido a la Enano.



La Enano era una petisa no muy linda, pero tenía un cuerpo todo terminadito, con cada cosa en su lugar; de yapa tenía ojos verdes y la sonrisa turra. Estaba en un grupo de minitas en el que una gorda había puesto los ojos encima de Martín. Y a éste no se le ocurrió otra que sacarla a bailar. Pero con el Cordobés la tuvimos clara para darnos cuenta de que la gorda no era para Martín, ni siquiera para una noche. Me acerqué y le dije: "Loco, sacáte ese camión atmosférico de encima, por el amor de Dios."

Entonces Martín dijo que iba al baño y por fin dejó de bailar con la gorda. Los baños estaban en el primer piso. Lo acompañamos y el Cordobés se pegó un nariguetazo que no podía ni hablar. No tardamos mucho en salir. Ni bien bajábamos la escalera de cemento, vimos que la gorda, acompañada de la Enano revoleaba la cabeza para todos lados buscándolo. Lo vio, sonrió mientras se alisaba con la mano la grasa por todo el cuerpo. Nosotros nos prendimos a Martín, el Cordobés estaba duro y nos quedamos haciéndole el aguante. Nos paramos en la barra y pedimos una birra cada uno. En un momento lo codeé a Martín: la gorda estaba subiendo sola al baño. La Enano se había quedado parada cerca de la pista; Martín, sin decirnos nada, dejó la lata en la barra, se acercó a la petisa y empezó a hablarle. Yo vi que al rato la gorda bajaba la escalera y los miraba de lejos como un pirata desde lo más alto del barco, pero la gorda era un pirata y un loro a la vez, las dos cosas juntas; miraba a Martín y a la Enano, parada sobre uno de los últimos escalones, con una cara de odio que mama mía. Para colmo la petisa se reía: seguro que le gustaba lo que Martín decía; nunca lo imaginé tan desenvuelto. Después, cuando ella se fue, me acerqué:

-¿Qué le dijiste, a la minita, que se reía tanto?

-Le di quince minutos para que me dé un beso; que lo piense, le dije. ¿A qué no sabés de qué labura?

-Qué sé yo... No soy adivino ¿De qué?

-Es cajera en una carnicería.

-¿Es carnicera como tu viejo?

-Bueno, carnicera, carnicera no, es cajera de una carnicería, son dos cosas distintas...

A los diez minutos, la Enano (que no era para nada lenta) volvió, y a escondidas, en un rincón, casi debajo de la escalera de los baños, los vi besarse, fue uno de esos besos entre el cariño y la rabia; cinco minutos por los menos estuvieron así, parecían que no respiraban. Si la gorda los llegaba a ver en ese momento se armaba la podrida. Por eso supongo que la petisa se fue de nuevo con los amigos. Martín se le acercó a Ramiro



y yo fui con ellos. El Cordobés estaba pasadísimo de merca, apoyado contra una columna y a cada uno que pasaba le pedía un cigarro.

En la pista los negros se movían para todos lados. Cada vez que arranca-ba alguna cumbia villera se producía una efervescencia, como si la bailanta fuera un vaso de agua en el que echaban un uvasal. La Enano estaba con el grupo bailando, haciendo un trencito fuera de la pista, entre las mesas. Cuando nos fuimos (no era muy tarde) Martín no se quiso despedir. Salimos a la calle cuando aparecía el sol. La vereda estaba llena de botellas, carteles de políticos arrancados de la pared, latas de cervezas por todas partes. "Parece Afganistán", dijo Martín. El Cordobés no podía ni hablar; parecía que llevábamos una momia. Le pregunté a Martín:

-¿Cómo se llama, la minita?

-No sé, creo que Graciela... Pero todos la llaman la Enano...

Era verdad, si uno se fijaba detenidamente, detrás de su cara de mina, tenía la de los enanos, sobre todo en la forma de la nariz y el hueso de la frente. Ni el resto del camino ni durante toda esa semana se habló de nuevo de ella. Cada cual siguió en la suya. Martín ya no recitaba frases ridículas, pero escuchaba el cassette y cantaba al palo los temas de los Redondos. Yo conseguí un trabajo a comisión para vender relojes: era lo único que había en los clasificados.

Una noche de esa misma semana, creo que fue el jueves, nos juntamos con Martín en mi pieza y con algunas maniobras logramos abrir la puerta del medio, de esa forma ya no teníamos que dar toda la vuelta por el patio para pasar de lado a lado. También esa noche, más tarde, cayó Ramiro que había ido a comprar yuyo; nos fumamos un caño venenoso que al Cordobés y a mí nos hizo llorar de la risa. A Martín se le dio por quedarse dos horas (dos horas me parecieron a mí, andá a saber, capaz que fueron diez minutos) mirando un libro de un pintor que él solo lo conocía. Verlo concentrado en el cuadro me parecía de lo más divertido

-ahora si lo pienso bien y contándolo no era tan graciosos, pero yo en ese momento me reía mucho-. Martín trataba de explicarme un cuadro de un ejército que estaba matando a diez mil tipos en bolas, y yo me reía, me retorció de la risa. Después, cuando me empezó a bajar la bobera, esa misma noche, me enteré de todo lo que él sabía, sabe de pintura, todavía lo sabe. Hoy en día sus compañeros dicen que Escobar puede contestar a la perfección en qué museo está cada cuadro, cuál es el pintor, de qué país es; y ellos insisten para que se anote en el programa de la tele; él no quiere saber nada de ir, seguro que tiene vergüenza. Aunque él dice que llega tan cansado del laburo, que no le quedan ganas para nada, capaz que es verdad, no debe ser fácil estar todo el día achurando,



rodeado de sangre, debe ser duro el trabajo; eso ahora no importa tanto, lo que sí importa para lo que quiero contar es que esa noche nos reímos mucho los tres y quedamos en ir a bailar el fin de semana.

El sábado fuimos. Ni bien entramos y de sopetón, ante el asombro del Cordobés, el de la gorda que estaba ahí y el mío, la Enano se acercó a Martín y lo besó como si fueran novios de toda la vida. A la gorda se le cayó la mandíbula como a los dibujos animados. El Cordobés me guiñó un ojo y me dijo con su tonada: "che, Rengo, este pibe es un campeón". Martín la abrazó y se quedaron como las palomas esas que dibujan enamoradas en los hoteles alojamientos, en los albergues transitorios, bah... en los telos. Estuvieron toda la noche juntos; y esa misma madrugada Martín metió a la Enano en la pensión. Yo tuve que soportar los gritos de la petisa y el zarandeo de la cama sobre el piso de madera, tres, cuatro horas, parecían que no terminaban más, cuando todo estaba más tranquilo volvían los gritos de la Enano; menos mal que la dueña dormía como un tronco y, además, al "futuro cirujano" lo trataba como a un invitado de lujo, no como a los otros inquilinos. Martín siempre fue todo un caballero; salvo del otro lado de la pared, con la Enano abajo o arriba, vaya uno a saber.

Yo no apostaba un peso por esa relación. Pero escuchaba, tarde por medio, a la dueña que gritaba desde abajo: "Martín, Graciela está en el teléfono..."

Y yo sabía que esa noche otra vez tendría que escuchar los gritos y los zarandeos de la cama. Prefería salir a caminar y hasta soportar el olor a mugre que había en la pieza del Cordobés, con tal de no torturarme escuchándolo del otro lado; y yo ahí, como un tarado, tratando de mirar el techo o de concentrarme para leer Las Palmeras.

Una noche, Martín, antes de que empezara segundo año, nos invitó a cenar. La madre le había mandado una encomienda con comida. Durante la cena, entre tema y tema, el Cordobés sacó la conversación de la carnicera. Martín le dijo:

-No pasa nada... Ella me llama, viene; la tengo ahí...

-Estás enamorado, negro -le dijo el Cordobés.

-Enamorado, no. Me gusta, cojemos. Somos muy diferentes. Nada que ver uno con el otro...

Ahora, tanto tiempo después, pienso que ese Cordobés de mierda era más inteligente de lo que yo pensaba; por supuesto que no por lo culto como Martín, sino inteligente en la vida; porque tenía razón: Martín estaba enamorado. Esa era la verdad. Y el único idiota que no se había dado cuenta era yo; hasta la Enano parece que lo supo. Como será que la



muy guacha un día llamó y le dejó dicho a la dueña que ella no podía volver a llamarlo, que si quería la llamara él. Así suena estúpido, pero fue una jugada maestra de la Enano. Una genia, como todas las minitas, la petisa la tenía clara. Cuando Martín, después de dar mil vueltas, discó por primera vez el número de la carnicería, la Enano ya lo tenía de espalda y en la lona; porque a partir de ahí fue él quien empezó a llamarla, eso es ser una mujer astuta. Lo había dado vuelta con una sola llamada y Martín estaba jugado y sin fichas.

Una tarde me crucé en el patio con Martín. Él ya había empezado segundo año; estaba lavando ropa en la pileta. Al pobre se lo veía destruido. Pensé que le había pasado algo al viejo; yo sabía que lo habían llevado al hospital de Mar del Plata; una de esas tardes Martín había tratado de explicarme, con unos dibujos, lo que le iban a hacer para sacarle una especie de sarro que se juntan en las venas, de comer porquería; entonces le pregunté:

-Che, Martín... ¿Te pasa algo?

-No, no, nada. No importa...

Yo no necesitaba tener la calle del Cordobés para darme cuenta: al tipo le pasaba algo...

-¿Por qué no tomamos unos mates en la pieza?

-Tengo que estudiar, tengo un examen el viernes.

-Bueno.

Calenté el agua en la cocina que tenía la puerta ahí no más, a un costado de la pileta, y cuando salí con la pava al patio, Martín me dijo:

-Tomo unos mates y después me pongo a estudiar.

Mientras nos tomábamos unos verdes contó lo que le pasaba. Me dijo la verdad, lo que el Cordobés y yo sabíamos, lo que todos sabían: estaba enamorado. Martín sabía que eran diferentes: ella en la carnicería escuchaba todo el día cumbia villera, música cuartetera, y le gustaba; era una negrita cacuija y además sólo tenía cuarto grado, que lo había hecho dos veces; pero había algo en ella que lo destruía, eso me dijo; no me dijo "algo que me enamora".

-Graciela tiene algo que me destruye. La otra noche en la cama ella empezaba a quedarse dormida. Yo no tenía sueño y le pregunté: "¿Ya que vos y yo tenemos una relación libre, sin compromisos, tenés alguna historia con otro tipo?". Me contestó que no, pero que el viernes pasado a la noche, fue a bailar y se encontró con un ex novio y estuvieron transando, dándose unos besos nada más...

-¿Y...?

-No sabés cómo me sentí; me sentí para la mierda, aunque ella me aclaró



que no quiso curtir con el tipo porque siente algo por mí; pero igual, me destruyó.

Yo quise darle ánimo:

-Pero... eso no es malo, la Enano..., a su manera te está diciendo que te quiere, ¿o no?

-No sé... somos tan diferentes; ya te dije...

-La gente cambia, Martín.

-Lo pensé. No sé, ella podría estudiar en el nocturno, yo la haría leer un poco más, aprender, escuchar otra música; yo hablé con ella y parece que le interesa...

-Eso es bueno.

-Le di El Fantasma de Canterville.

-¿La canción?

-No, un cuento...

Después que ella le devolvió el libro yo también leí el cuento y juro que nunca me reí tanto con un escritor serio; porque Wilde es un escritor serio, me dijo Martín; para que le haya gustado a la Enano tenía que ser divertido.

Poco a poco Martín la quería cambiar. Le ponía al Debussy, con el que yo me dormía, Mozart y ella parecía que escuchaba. Le mostraba libros de pintores también impresionantes. El plan aparentemente funcionaba. Yo era el confidente de Martín y me enteraba, tarde a tarde, de los puntos ganados y de los perdidos con la Enano; porque como dicen los Redondos "la vida sólo cuesta vida" y es como el rap que se canta pero se sufre y tiene dos lados como la droga, uno para subir y el otro para bajar, y todo eso que se pueda decir sobre la vida. En definitiva y sin filosofía barata y zapatos de goma, en esta puta vida se gana y se pierde.

Martín la llevaba bastante bien: la Enano no era tan dura o él era un buen profesor. Hasta yo aprendí bastantes cosas con él, por ejemplo, aunque me costaba, yo ya no decía "media bruta", decía "es medio bruta"; se dice así, aunque sea mina, no sé por qué, pero aunque suene raro, se dice así: "medio bruta". Entre los puntos perdidos de Martín estaban las muchas horas que no estudiaba por estar con ella. Ya no leía tanto como antes y a mitad de año rindió mal un examen que, según él, era el más importante. Para colmo en agosto se le terminó muriendo el viejo.

Graciela lo acompañó a Balcarce. Cuando regresaron del velorio me contó, cansado, todas sus tristezas; fue un viaje que había cambiado su vida, como hubiera cambiado la vida de cualquiera, había muerto su viejo, no era para menos. Además, entre tantas penas, no había podido estudiar para Bioquímica y no se presentó al examen.



Dos meses después, Martín tuvo una alegría cuando la Enano se dejó convencer y le dijo que se iba a anotar en el nocturno para terminar la primaria. Era todo un triunfo; aunque él se torturaba porque ella seguía yendo a bailar con la amiga. Martín me contaba que la Gorda le llenaba la cabeza con otros tipos. Y la Enano le contaba a Martín la maldad de la amiga. Le decía que la Gorda también le metía en la cabeza al hermano de ella, aunque el hermano de la Gorda tenía cuatro o cinco años menos que la Enano. Ésta venía y se lo contaba a Martín, que sufría como un hijo de puta. Esos eran los triunfos y las derrotas. Pero no pasó mucho tiempo cuando sucedió el primer ful de atrás. Era para sacarle roja de una: Martín y la Enano no se cuidaban; para decirlo claramente, nunca usaban forro -eso tampoco me lo había contado-, parece que la loca estaba medio colifa, incluso ella le ponía nombre a cada cojida: "Ésta se llama Hernán", "hoy Martín, como vos", "ésta Jorge" hasta que todas las cojidas pasaron a llamarse "Lucas" y en ningún momento se cuidaban, ni en los días más peligrosos. ¿Y qué iba a pasar? Lo normal. Ella, como cualquier mamífero, quedó embarazada.

La Enano se lo dijo cuando entró a la bailanta; Martín la miró y le sonrió: -Lucas -se emocionó a punto de abrazarla.

Ella lo cortó con cara de asco, con bronca.

-Lucas las pelotas.

Fueron a un café. Ahí conversaron una bocha. Ella le dijo que no lo amaba -tampoco nunca se lo había dicho antes, en eso era leal-, que en realidad lo quería mucho y que estaba bien con él; y no quería cortarla, pero tampoco tener un hijo en ese momento.

Esos días para Martín fueron un infierno; además tenía que rendir de nuevo fisiología, y, creo, aprendí más yo que él. Me pasaba las horas acompañándolo, cebándole mate, le hice el aguante, me porté como un verdadero amigo, yo médico nunca podría llegar a ser, pero casi me recibo de madre Teresa de Calcuta. Martín, por lo que dejaba entender, pensaba que la Enano se iba a arrepentir; pero el loco se esperanzó al pedo. Llegado el momento él le dio toda la plata que recibía de Balcarce, que no era mucho y la acompañó al médico. Me dijo al día siguiente que sintió que ese aborto era casi como la muerte de su padre. Esa tarde la Enano estuvo todo el día dopada en la cama. Dice que ella nunca lo había amado tanto como aquella vez, lo abrazaba, se lo agradecía. Parecía que la anestesia le había adobado el alma.

Una tarde llamó a un amigo de Balcarce que estudiaba psicología, y quedaron de encontrarse en un café, charlaron mucho y según me contó Martín éste le dijo que esa mujer odiaba a su padre en todos los padres



y por eso le había matado al hijo. Cuando me lo contó yo no dije nada, me quedé chito, pero para mí estaba claro: en ese momento la Enano no lo amaba y punto, pero los psicólogos creen encontrar una respuesta diferente para todo. Y, además, ese papero era estudiante, ni siquiera recibido.

Martín quedó para atrás con la plata y empezó a pegarse un par de pases más seguidos. Y detrás de la merca, más chupi, por supuesto. Yo que soy un seco de mierda varias veces le tuve que prestar para el bondi. Empezó a deber un mes de pensión, después otro y el amigo de Balcarce lo invitó a mudarse a su casa. Se fue una noche como un prófugo, yo lo ayudé a llevarse las cosas.

A partir de ahí nos empezamos a ver cada vez menos. Al principio iba a visitarlo seguido; pero nunca me cayó muy bien el psicólogo. Le conté a Martín lo que dijo la dueña cuando se encontró con la pieza vacía: "Mirálo, vos, al cirujano, tan decente que parecía y se fue sin pagar". El loco a pesar de que se reía en el fondo parecía dolerle la imagen que había dejado.

Martín necesitaba plata urgente y empezó a trabajar en una librería, estuvo un mes, yo lo fui a ver. Después la Enano le consiguió un puesto en la sucursal de la carnicería en que ella trabajaba. El loco tenía experiencia por la carnicería del viejo y le pagaban casi el doble que vendiendo libro. Ni pensarlo.

De lo que sucedió más tarde me enteré ayer, cuando después de tanto tiempo fui a visitarlo al laburo. Está un poquito más tranquilo, Martín. Pero algún revire tiene.

Lo primero que me contó fue que a los tres meses la Enano volvió a quedar embarazada. Parece cosa de no creer; de nuevo la misma historia. No sé muy bien como sucedió, pero por lo poco que me pudo contar, pasaron cosas parecida al primer aborto. Pero esta vez para poder pagarlo terminó vendiendo los tres tomos de Anatomía y pidió un adelanto en el trabajo que todavía se lo están descontando. Después me contó que él le dijo a la Enano de cortarla porque estaba sufriendo como un condenado y no soportaba más; pero a las dos horas cuando se arrepintió y Martín volvió, la colifa le dijo que ya no quería saber nada con él.

Ahora se lo ve ocupado con el laburo, meta pasar tiras de asado por la sierras, desgrasándole el vacío a las viejas... así se distrae un poco y se olvida de la Enano; aunque me contó que el sábado la vio en la bailanta a la turra muy de la manito con el hermano de la Gorda, "la vi media enamorada", me dijo, "medio enamorada" se corrigió de inmediato con una sonrisa. "A ella no le gusta andar de la mano, Rengo", me mandó.



Cuando me lo estaba contando se le entrecortaba la voz; pero enseguida empecé a hablarle del Cordobés, de lo pasado de rosca que estaba la noche de la bailanta y empezó a reírse de nuevo, a reírse de prepo.

Mientras golpeaba el piso con la punta de la bota al ritmo de una cumbia villera que sonaba en la radio, Martín me contó que sus compañeros y algunos clientes, cuando se enteraron de que quiere ser médico y lo ven cortando el hígado o los churrascos, con el delantal lleno de sangre, le toman el pelo: le dicen que quieren un matambre que se le caigan los hilos solos, riñones dializados, milanesas cortadas con bisturí, boludeces que a mí me causaron gracia pero que a Martín no le caen nada bien. Pero me dijo: "que digan lo que quieran, Rengo, no tengo ganas de enojarme, los tipos se ríen para no llorarse." Por un momento sentí que lo decía por mí; capaz que no, pero lo que más me dolió -y me dolió mucho- es que Martín me llamara dos veces "Rengo"; que lo digan los otros no importa, pero Martín sabe más que nadie que el pedazo que más nos falta es el que duele, por donde uno se desangra. Por eso, antes de que siguiera hablando y metiendo la pata, le dije que lo llamaba para encontrarnos, que me tenía que ir; que me alegraba de que esté bien. Quedamos en vemos una noche de éstas para tomarnos unos vinos. Me dijo que me va a contar bien la historia de la Enano y que iba a conseguir un poco de merca, de la buena, me dijo. Martín sabe bien cómo calmar el dolor del lugar por dónde uno pierde sangre, y no es la sangre de la nariz de la que estoy hablando. Él sabe bien mi secreto, lo que no cuento, porque aunque yo nunca tuve estudio, ni una petisa que se achurara los embarazos, ni siquiera un viejo para llorarlo cuando se me muriera, nuestras almas -la de Martín y la mía- están rajadas con la misma tijera y las arrastramos como un trapo de piso por la mugre de toda la ciudad.





Poemas inéditos



La Pecera



JOSÉ LUIS REINA PALAZÓN

Nació en La Puebla de Cazalla (Sevilla) en 1941.

Como poeta ha publicado dos libros: Exotarium I: La Soledad del Día y Exotarium II: Cuerpo Inseguro. Los poemas de Exotarium confrontan una serie de situaciones claves: el recuerdo, el olvido, "la muerte a sí mismo" y la de los otros, la reflexión sobre el propio ser, el amor, la soledad, la escritura como proceso de creación mismo y manantial de una identidad ideal.

José Luis Reina Palazón llegó hace más de veinte años a Frankfurt para oír al filósofo Teodor Adorno y a su discípulo Junger Habermass. Desde entonces decidió dedicarse a la traducción ante la falta de versiones castellanas de la obra de estos autores, lo que le llevó a aprender alemán y a realizar cursos de traducción en las universidades de Bochum, Frankfurt, Milán y Moscú. Se confiesa discípulo de Agustín García Calvo y Luis Gil Fernández. Entre los autores que ha traducido figuran los alemanes Goethe, Trakl, Ensensgerger o Genazino, Ana Ajmatova, Marina Tsvietaieva y Boris Pasternak y los franceses Valéry, Rambeau, Mallarmé y Maz Iacobs. Para Reina Palazón: "La traducción es hoy fundamental para reconocer la nueva Europa, ya que sirve para poner en contacto las culturas de los diferentes países".

Su trabajo como traductor literario ha sido reconocido con diversos premios, entre los que se pueden citar: Premio a la Traducción Literaria del Ministerio de Arte y Enseñanza de Austria en 1992. Premio a la Traducción de Anna Ajmátova del Festival de la Poesía de Oradea (Rumanía) en 1997. Premio Nacional de Traducción a la mejor obra por las Obras Completas de Paul Celan en el año 2000.

En la Sección de La Pecera dedicada a traducción hemos publicado algunas de sus versiones del poeta alemán Hans Magnus Enzensberger.



JUEGOS DE AZAR Y DE INCLEMENCIA

Tu vida no
vivida, pura, late
Jorge Guillén

La caza del hombre ha comenzado

La ciudad y su centro.
Reflejos
de oro y sangre
sobre el río.

Aquel que niega
y mata.

Miles de ventanales encendidos,
la verdad.

Hacia ti llega entonces
eso que llaman realidad

y es el dorso
de una mano segura

que dispara

desde el lado ficticio
de la muerte.



Nadie
lo sabrá

Tú
lárgate despacio
Borra huellas

Di
tan sólo que has soñado
La hora azul
El silente horizonte
Los árboles cantando fronda verde

¿Vives acaso ?

Acaricia cada día
la más dura arista
de la soledad

Comprueba si
es la sombra
de aquel
que
nunca
has
sido



Eso
que ves
allí
no es fuga
o sueño,

sino la quebrada
luz
de la palabra,

ajena
realidad,

vida sin
duelo,

eterno dis-
tanciar,

constante
eco,

tú,

que allí
te reconoces,



olvidas
sólo
el nombre de
tu ilusión.

Esa es tu vana hora.

Te habita
eel tieeemmpooooooooooooooooo...





Pablo Narral

Nació en Añatuya, Santiago del Estero, 1957. Publicó : El sonido y la furia (Sitio del silencio, 1981), Para una fiesta nocturna, (Ultimo Reino,1982), Oscura tierra, (Ultimo Reino, 1991). Dirigió la revistas. Caballo de Lata 1981 -1982. Consejo de redacción de Ultimo Reino 1983 a 1995- Dirigió El Jabalí 1996-2001- Actualmente dirige la revista Malvario.

Mundo Natural

Parte II

Animales Cansados. Luciérnaga destruida. Avichuelo fijado en el orillo del sombrero. Revoloteo de Almas en un desván. No podemos asir las Almas. Es imposible tomarlas de un brazo y que giren y el beso... un beso muy fuerte que respire agua / vaho. Las Almas oscuras viven con el rostro desgastado por el reflejo de las paredes y el silabeante sonido de los llaveros que dan saltos ; confunden un cálido abrazo con el apretón de una serpiente demasiado voluptuosa. Llevan detrás de su sombra el boceto de un primer amor. Las Almas combaten, son islas medrosas que boquean. Entre los yuyos, las Almas sorben del cuello de los insectos la interminable serenidad y así logran cierto volumen frente al espejo.

...

Los muertos nada sabrían de la expiración sin la mañana... Trasladarían una nube ácida entre los dientes. Pisadas de helechos en sábanas de lino. Quedaría el intento de descubrir el otoño que todo verano esconde. El amante y la muerte intercambian sus ojos. El amante con su extraña dicha en no presagiar nada bueno. Solemne aprensión de ver en el amanecer ese volcarse de compulsiones. La mano va hasta una mesa y construye una tarde de lluvia, un muñeco que abrió el corazón de un pájaro y fue cegado por su niebla. El adorador espera retener aquello que ocultó como reserva cuando el deseo disminuye. No teme perder en el otro una parte de su alma. De ahí que el gesto sea la Felicidad pero cuando perdió su rostro.



El invierno vació la ciudad y le puso sus rasgos. Enfrió las paredes hasta llegar al centro de la casa. El origen del frío son barcos hundidos con almas atrapadas. A los árboles les impuso silencio, les impuso indiferencia. A los niños los agolpó en los sótanos y los plegó. Dios no regresará hasta el verano. Las manos se cerrarán dejándole al invierno un tensa duda. En cada esquina hay un disfraz abandonado. Una máscara rasgada. La calle está a merced de las ocas. Los papeles ruedan hasta las bocas de tormenta y cubren a la muchacha escondida. La niña tímida y solitaria que hará transcurrir su invierno inclinada sobre un gato como de un ataúd abierto se tratará. Desde fuera, la vaguedad, los lagartos pálidos, las ramas secas; la felpa, todo, como las cuestiones pendientes, van de una costilla a otra. Un ingenuo, en el centro de la calle, cierra sus ojos, saca su lengua y es tomada por los mosquitos. El invierno deja al hombre creando un beso en una boca de labios blancos, abrazando una oquedad. El corazón del Ingenuo se convierte en el patio en que descansan los que tomaron el Camino sin entender, que el partir más intenso, lo posee quien espera.

.....

Movimiento de mujeres. Llevarse pájaros a sus casas. Ver la luna expulsar aire malsano. Olfatear el Amor. Bien sabemos que el amor puede oler muy mal cuando se está solo. Ver de cerca y a distancia con la espalda. Escuchar esa voz murmurar: la muerte recompensa con paz la falta de amor. Se acaba encontrando el veneno cuando se juega con la copa. La secta de los enamorados es diferente a todas las demás: ellas poseen religión y fe propias. Tal vez no se trata de amar sino de preferir, recuerden. Hay sabor y demencia en las caricias. Verdor con bestial pisada. La misión del dolor es llevarnos hasta el fondo del infortunio y de esa manera recuperar el sarcasmo. No dudar en elevar los brazos bien altos. Lo que sucede entre la punta de los dedos y el cielo es la meta a aproximarse. La vejez es palpable al notar el abandono de una parte del cuerpo tras otra. Hoy es escasa la vitalidad para justificar al mundo como fenómeno estético. Nótese más fuerza y verdad en un trozo de papel azul que en todo el cielo. El amor y la dicha dispensan su piedad. Los corazones y las razones del amor son tantas y diferentes como tipos de narices existen.

PD: Reflexión de un oficinista en la cama de su amante. La amante descansa entre asombrada



y distante.

...

A Mario Morales il fabro

Con pensamientos antiguos hagamos nuevos poemas.

Al decir esto, el rollizo Morales se recostó en el sillón y esperó de los presentes una mirada curiosa. En esa espera fijó su atención en las mejillas de una jovencita sentada en un ángulo de la sala. Los tonos de la sombra la cubrían como una suave capa de risa. A la vez, una mosca color salmón, la hostigaba. Al acercarse la mosca, Morales le arrojó su vaso de whisky cuando uno de los presente preguntaba: ¿Usted habla de sentir profundamente y ejecutar sencillamente? Morales no escuchó. Las mejillas de la dama y la mosca color salmón cruzaban sus ojos. Unos tambores murmurantes lo dejaban a ella y a él como dos deseos bien vestidos y dolientes.

El arte es un ojo, una mano, dijo otro.

El rollizo Morales no atendió. La dama lo siguió observando. La sonrisa que dejó caer incomodó a su hombre, pero dejó a Morales aglutinado y alegre. El gesto lo encendió y de un salto y con el dedo en alto, gritó: Los temperamentos viven y dominan las edades. Eso produjo un desaforado aplauso de la señora que se presentó ante él como un maternal fantasma. No hay brutos buenos. Ella se paró y ambos se convirtieron, por un minuto, en peces. En poesía sólo dioses y héroes. Los ojos de Morales se abrían y tenían frente a él la mosca color salmón. Hablaba para la mosca y para ella. Estaba asido por los bucles de la joven. Morales, como todo poeta, encontraba ese momento en que se invita a vivir consigo y ser su amado. La imaginó a ella vagando junto a él como a un horóscopo de revista que no encuentra ni alma ni cuerpo a quien pertenecer. Sentía ganas de partir y partir y partir con ella. Junó a las primeras nubes cubrir el cielo. Y junó las piernas largas y formadas de su dama. Quería ir a un bosque y rodar

La Pecera



Parte III

...

Han ahogado al Cisne. Hundieron su pico en fango gomoso. Quedó el Silencio trabado en sus plumas sangrantes. Lo ubicaron boca abajo. Sus patas se sacudían como sólo puede hacerlo la belleza cuando su esplendor debe ser dicha por una lengua cortada. El siglo ahogó al Cisne y en su lugar rescató a la Hiena. Es más dúctil para los sobresaltos, los menús y las vigías. Su boca regala dientes verdes. Se pasea arrastrando su capa oscura sobre las piedras, la mierda y las hojas. Su fiesta es arrojar diamantes mal cortados sobre cuerpos mal hechos. Sin voz, carraspea; sin tentación de levedad, gobierna. El Cisne, destrozado, recibe la mañana con un ojo abierto y el cuerpo herido. Una Sensibilidad ha concluido. Es hora de escribir su poema. Porque en la era de la Hiena se debe estar despierto. Para ella son vanidad los sueños.





Gonzalo Bartha

Mar del Plata, 1972. Diseñador industrial. Fotógrafo.

paul klee

El arte "degenerado" y las metáforas de Klee,
quizá han descubierto el otro lado de las cosas
enredadas en el principio activo, intermedio, y pasivo
de sus análisis;
en las articulaciones rígidas de sus apuntes,
en bosquejos refinados químicamente
con pomos metálicos parecidos al dentífrico.

Tan siquiera anatomista de este siglo
su lengua permutaba opiniones en mosaicos del Bauhaus
con asombro cubista y abstracto.
Las tizas resbaladas de trayectoria
marcaron una flecha hacia Muralato-Locarno,
en busca de una lápida satisfactoria.

"Vapor y velero el amanecer"
gobernado de formas intangibles,
dosificado con cromos,
rodeado por puntos
La línea.



el mar

a Claude Achille Debussy

Diálogo eterno entre viento y superficie,
desde el alba al mediodía siguiendo el juego de las olas;
silencio, que primero es murmullo de espuma y violín
hasta fagotes y trompetas con ritmo peculiar de calma
y pasión.
El mismo vaivén de tus aguas lo produce Debussy.

Me acurruco en esta franja húmeda que te detiene
dejando a tu pesadez de párpados alcanzarme conscien-
te.

El aroma que exudas retiene el aliento hasta el límite.
Sólo tu presencia y la montaña inmutable
consiguen despertar esa angustia perpleja.
Toda imagen se borra destemplada, sin esencia.

sin que mi madre supiera

Muchas tardes
me crié cruzando el brazo norte
y el brazo sur que te penetra
para contemplarte de cerca
y si era posible, tocar tu corazón.
Brincaba de roca en roca



junto a otras piernas y otros años.

Permanece
la paciencia de un extraño,
tensa y empuñada,
hasta que la corvina
dispara la tanza oblicua de su fortuna.

Y ese olor lleno de moscas
me impregna salado
en los rincones ocultos
poblados de gatos, escamas
y cabezas branquiales;
tesoros de espinas dorsales
que emulan tu serpenteo.

La cita

Peinado con suma prolijidad me desvisto.
Tu aliento desnudo sobre la cama,
impregna el satén con otros cuerpos.
Beso tus hombros.
En un libro de saldo tengo tu número telefónico
y las páginas
son iguales a la piel de tu ombligo.
En la oscura pelambre del dormitorio,
interrumpida por la luz del toilette,



me invaden, horizontal,
vacíos y colmados aromas;
nombres y teléfonos despreciables.

Húmedos como una flor encajada
en la transpiración de la tierra,
también crecen rencores
con hábitos de yerba y tabaco.

Un poema tautológico
escritos con tiza sobre una pizarra de ofertas.

Nuestra religión es el miedo;
nuestro sermón,
el silencio de los cobardes.





Manuel Losada

1972 *Fotógrafo. Poemas pertenecientes al libro inédito Escrito en la sombra.*

TRES POEMAS

I

Ella
desolada y vacía
derruída imagen
en el espejo
puliendo su nombre para ser oída
para que su voz no sea penumbra extraviada
entre los pliegues del desprecio
me mira
extrañada de que en su pié
abandone suavemente un beso.

II

Soñé flores pútridas
diademas abandonadas en tu frente
cerezos en flor bajo el manto azul.

El cristal de las copas asesinadas por los ancianos en
el medio del camino.

A la sombra de los carnívoros capullos



vírgenes de lluvia contemplan la perfección derruída
la palabra del homicida que sueña con tus ojos
más puros
allí donde fermenta el dolor
y deja su mancha negra en los puentes que nadie
ha cruzado.

Homenaje a Otto Dix

Bajo la lluvia
una boca sin dientes que grita, grita sin cesar.

Un rostro emerge en la palma de una mano
y una muchacha melancólica deshoja la margarita
rodeada de asesinos.

Ciudad de cielos feroces donde la sed no se aplaca
y los esbirros de cráneo rapado derraman sangre y
dolor
en las aceras.

Las prostitutas dan sus últimos servicios
crisálidas ardientes que agonizan en los vitrales de una
iglesia abandonada.





Estantería



La Pecera



La intimidad de la serpiente.

Luis García Montero. Tusquets. Barcelona, 2003.

Muchas veces, cuando llega un nuevo libro de poemas, un vicio profesional nos empeña, como dijo Proust, en suprimir "la raíz personal de nuestra propia impresión", hasta volvernos "inútiles e insatisfechos, como solterones del arte". Es cierto que para Proust, la crítica verdadera debía hablar desde una distancia que no proporcionaba el intelecto, sino una determinada "sentimentalidad". Y eso, aunque casi siempre se contradice, no debería confundirse con un hablar "emocionados", o con el pretexto para hablar desde el prejuicio estético. Se trata, entonces, de no renunciar a esas impresiones raigales, procurando que sea el sentimiento el que proporcione una distancia crítica con la obra.

Al preguntar, de este modo, ¿qué es lo que hace que un poema nos conmueva?, puede ser que descubramos a partir de la impresión, que no es algo que el poema diga; sino que surge de lo que se nos entrega como una presencia. Al igual que sucede, en un bar, con la charla más trivial entre amigos de toda la vida, con quienes, más allá de las diferencias momentáneas, nos unen la complicidad y el silencio en que nos hablan. Esa amorosa necesidad de que estén ahí, con nosotros, continuando desde siempre, una larga, infinita, conversación.

"La intimidad de la serpiente", del poeta español Luis García Montero (Granada, 1958), es uno de esos libros nacidos de la necesidad, con la cual se hace presente una verdad individual y con ella sus terribles contrastes históricos. "La intimidad de la serpiente" impresiona desde su inicio como un balance de vida, en el que mucho tienen que ver las contradicciones que vive esta España de consumismo y globalización, ante su pasado de retraso y pobreza.

La ciudad de Granada, como escenario privilegiado, se evoca, construida sobre el terreno autobiográfico de la infancia y la juventud; allí, comprendió el poeta esa pobreza particular con trenes y ómnibus llenos de españoles que emigraban en busca de trabajo y futuro, o con bares en que los obreros bebían su coñac barato y hablaban en el idioma de las motocicletas. La mirada comprende y humaniza a ese mundo, de modo que una ciudad del Tercer Mundo, como Lima, esté en contigüidad con su propia geografía vital, y el poeta pueda decirnos que "ante los comercios/ en los que se adormece la madera/ con sequedad de barca corrompida,/ no paso yo,/ sino el rostro del niño/ que cruzó por las tardes de Granada/ con el abrigo triste de los años sesenta,/ heredero de nieves,/ en la melancolía temerosa/ de sus antepasados" (Himnos y jazmines).

El malestar con la época exige ocupar el lugar que la prepotencia del neoliberalismo ha intentado borrar con el consumo y la indiferencia social. Poco a poco la lectura nos devuelve a ese lugar "entre la dignidad de la pobreza/ y el precavido corazón del lujo".

Una cita de Luis Cernuda sirve de epígrafe al libro, pero una cita es a veces como un grillo que se instala detrás para sostener, como una caja de resonancias, el tono principal. Acá suena de ese modo, señalando una dirección que nos invita a seguir. La cita pertenece al libro en prosa, "Variaciones sobre un tema mexicano", que



Cernuda escribió ya en México, después de vivir casi catorce años entre Inglaterra y Estados Unidos. Constituyó un reencuentro con su propia lengua y con un particular estado de pobreza que él había conocido en su tierra natal. Por eso se pregunta y responde: "¿Riqueza a costa del espíritu? ¿Espíritu a costa de la miseria? Ambos, espíritu y riqueza, parece imposible reunirlos. Mas no eres tú, ni acaso nadie, quien ahí pueda decidir. Piensa sólo, si lo que te importa es el espíritu, adónde debes inclinar tu simpatía. Aunque sin tu decisión racional, ya aquella, sin vacilar un momento, se te va instintivamente a un lado. Oh gente mía, mía con toda su pobreza y su desolación, tan viva, tan entrañablemente viva".

Esta cita inicial confirma una posición tomada, una "simpatía" instintiva que suspende la "decisión racional". Y además, junto a las otras intertextualidades, junto al gran coro de grillos en la noche del poema, elige construir su propia tradición literaria. El ritmo de su meditación es heredero de Jovellanos y de Meléndez Valdés, tanto como el sustrato moral lo es de Antonio Machado, cuando trata de reformular una filosofía de la intimidad (y de la perplejidad). Por ejemplo, "Si todo va bien o sobre los límites de la poesía", habla del "chantaje del tiempo", y el tópico refiere, en diálogo de identidad, a Claudio Rodríguez y Jaime Gil de Biedma. Así el tema cernudiano de la pobreza, puede también relacionarse con esa condición de la poesía, en el conocido "Arte Poética" de nuestro Borges: inmortal y pobre. De todo ello, una sutil malla de alusiones, referencias y homenajes va dibujando el paisaje de la voz, el lugar de su canto. De hecho, Luis García Montero ha allanado el camino entre él y sus fuentes literarias no sólo en su poesía, sino además, en su obra ensayística. Estamos ante una verdadera biblioteca personal, en que la poesía vivida y la poesía leída se ofrecen como refugio y sustento de los años.

Por ejemplo, un poema del nuevo libro, "Domicilio particular", ofrece una dimensión habitual y hasta burocrática de la identidad, desde donde el sujeto regresa para contarnos algo íntimo. Al principio parece que nos habla de la esposa que lo espera en la casa: "Al regresar a casa, /cuando la luz se ha transformado en eco/ después de una jornada insoportable,/ el tiempo y ella son/ como una propiedad particular./ Necesito saber que me esperaba..."

Finalmente, aparece otra cosa que desengaña la expectativa de un lector desprevenido. El poema se revela con fuerza en la última palabra: "Y no es verdad, la vida no consuela/ del entusiasmo de la juventud/ con los placeres de la inteligencia./ Pero hay anillos respetables/ en la mano que busca una caricia./ Ahora me defienden tus cuidados./ Jacobina si voy a ser cobarde,/ prudente si me arriesgo,/ descanso en ti, / en tus asombros,/ en tu lealtad antigua, / biblioteca"

Aquí intimidad no tiene que ver con el intimismo sentimental. No es aquí una tematización retórica o una impostura, sino un efecto del poema que traduce una vivencia largamente asimilada. La intimidad, entonces, no sólo está en lo que el texto propone, sino en lo que genera por encima de lo que ha dicho. Se da con la palabra y en el poema. De hecho, "Domicilio particular" está cerrando la segunda parte del libro, "Los conflictos del vocabulario" que desnuda un arte poética. La mirada retrospectiva que iniciara el primer poema del libro, "La cuarentena", se tiende, ahora, sobre los claroscuros del lenguaje poético, son "Las deudas de juego"



donde el yo lírico se identifica como aquel que le entrega a las palabras "un cuerpo donde poder vivir". Explícito ya el desdoblamiento del sujeto en el otro a quien habla ("La cuarentena"), ilumina ahora paternalmente las huellas residuales de un pasado poético y afirma, con nostalgia, como podría haberlo hecho Hölderlin: "fue así como los dioses perdieron sus antorchas". Duelo y poesía se revelan dentro de una identidad en la que sólo la madurez de la existencia reconoce que "una conversación somos nosotros./ Palabras con instinto de ciudad..." Ha quedado la conversación, el diálogo del individuo con el "nosotros", una especie de comunidad cuya imaginación ensancha los límites de la poesía, sobre la realidad histórica que la restringe. La soledad de la poesía adquiere un valor ético, porque el género reivindica una conciencia individual. Su poder reside en la diferencia con que las palabras vuelven a resplandecer en ausencia de los grandes mitos.

Si bien el uso de la lengua de un poeta es una singularidad que lo diferencia del resto de los hablantes, muchos, entre ellos Luis García Montero, han forjado poderosos vínculos con el habla popular y cotidiana, trabajando en los matices e intersticios de ese registro y de su sensibilidad. Los matices permiten nombrar la realidad para trascenderla, sin caer en falsos intentos quintaesenciales ni en lenguajes muertos. De alguna manera, a pesar de su intento comunicativo, esta condición no evita convertirlo en una especie de extranjero en su propio idioma. Su oficio lo ha empujado a sostener una vigilante memoria, que es canción entre amigos ("Canción resistente") o "mar imposible del recuerdo" ("Himnos y jazmines"). El sentimiento de duelo, por lo tanto, ha ido cobrando cuerpo. La convicción, por ejemplo, de que "estarás en un poema./ en un poema mío,/ el último..." no puede borrar la otra visión de sí mismo donde él es "Extranjero en la propia intimidad,/ no conocen mi nombre/ ni las orillas de la plenitud,/ ni el cadáver del tiempo escondido en las olas". ("Las lecciones de la intimidad").

En el origen mismo de un poema, sabemos que está ese vacío primero de lo que quiere ser ahí nombrado y que se resiste o entrega inexhausto; en este caso, el vacío se ha producido por el desplazamiento vital e histórico del valor de la palabra y su referencia individual y colectiva a una identidad común. Realidad y palabra en su multifacética carrera contra el tiempo, no dejan de sostenerse en el aire de una distancia, en el hueco dejado por lo que se ha vivido y amado. "Pero las cosas han cambiado./ Míralas/ en su desconocido firmamento" nos dice en "Canción extranjera" y concluye: "El idioma dormido de las cosas/ exige un corazón subtítulado/ para contar los sueños.// Míralas,/ hablándote despacio, igual que a un extranjero."

La melancolía es una máscara del deseo y de la necesidad de nombrar que se objetiva en un atradecer: "la vida es siempre demasiado sutil/ sobre la claridad de las verdades,/ y para corregir esta distancia/ fluyen los solitarios/ caminos del poema/ en el ángulo incierto de algún atardecer". De tanto andar por los caminos solitarios, se aprende a nombrar su paisaje; entonces, a los otros -entre ellos "el otro, el mismo" de "La cuarentena"- que vienen por el camino y a los invitados a leer estas confesiones se les puede aconsejar con autoridad de iniciado que "cuando queráis llamar por su nombre al deseo,/ repetid la palabra/ melancolía" ("El jardín de la



serpiente"). El tono de la melancolía es el de la elegía, formalizado en la silva sin rima, en contrapunto con la otra forma musical del libro: la canción, donde la asonancia y lo rítmico generan una especie de interludios significativos.

Por otro lado, lo real para Luis García Montero no se desprende nunca de la materialidad histórica; la sombra de la historia está diseminada por todas partes en el discurso poético y se hace explícita referencia a ella en oposición a la memoria, por ejemplo, "La Historia nunca quiso recordar el pasado" (Canción de la esquina 40), o también, cuando habla de los ideales de la Revolución Francesa y se entreteje con ironía en la velada traición del eclipse: Y la fraternidad.../ Déjalo, así, canción,/ tampoco es necesario/ que hagas el ridículo" (Canción eclipse).

La realidad para el autor se impone como razón histórica, pero siempre amasa su dialéctica con la sustancia del deseo, del sueño y de la memoria. Elige para ello, reinventar un lenguaje de la realidad que devuelve al hombre al mundo de una subjetividad perdida; es lo que acuña en el acto de abrir los balcones a la calle y al tiempo. Este reiterado motivo del balcón, en sus desdobladas espacialidades, logra encerrar en sí mismo, todo un mundo subjetivo de significaciones sobre la dimensión de lo real, que van desde lo descriptivo en "La casa de balcones frente al mar,/ antigua y rodeada por edificios sórdidos... (Si todo va bien); hasta la presencia humana de un Quijote asumido en Alonso Quijano, que dice "abre el balcón/ y asómate a las Ramblas" (Las confesiones de Don Quijote). En ese poema, el último del libro, se delimita un espacio de encuentros. Habla, en el doble juego de la máscara, Alonso Quijano al poeta: Esta tarde de junio y de San Juan,/ en esta solitaria habitación de hotel/ que nos buscó el azar de la poesía,/ regreso a Barcelona,/ a importunarte con mis confesiones,/ porque sigues ahí,/ en el lugar de la ficción... El acento del poema no cae en el lugar de la ficción, sino en ese ahí, donde resiste el sujeto ante la verdad desnuda de uno de los símbolos paradigmáticos de lo hispánico y nada menos que en su derrota. Ahí está, de nuevo, el desajuste que producen el retablo del mundo y sus valores contemporáneos, junto a la necesidad de conciliar convicciones juveniles y claudicaciones posteriores para concebir "un destino soportable" (La cuarentena). Pero también, en ese ahí se manifiesta el cuerpo y, en él, su resistencia ética en la fortaleza de la palabra. Por eso, un nuevo giro del poema nos habla de abandonar el lugar de los encuentros, descender a la calle y al tiempo, porque "volver será el oficio del amor,/ incluso en un lugar impertinente". Es un camino de ida y vuelta, que entreabre la intimidad para ensancharla con la sabiduría superadora del iniciado. Otro poema, llamado "Realismo", que es un homenaje a Galdós, revela cómo la realidad se abre en la ficción y la ficción en la realidad. Al levantar los ojos de aquel libro,/ leyó el amanecer en un campo de nubes / que incendiaba la luz". Edifica un puente, una continuidad de lectura, que si bien convierte a la realidad en un texto posible de leer, la distancia estética que así establece y que podría ser instrumento deshumanizador, anda en sentido contrario un camino de regreso hacia lo real. Dicho de otro modo, si para Mallarmé, la realidad debía culminar en un libro, es evidente que para García Montero los libros deben culminar en la realidad.

Por otro lado, memoria y sueño parecen convivir en la mirada realista del poeta



que confiesa "conservo la imagen de aquel día,/ soñado en realidad,/ pero después vivido tantas veces" (Hojas verdes). Ambas instancias reordenan lo real y lo trascienden en una apuesta simbólica que se hace carne en las figuras de la serpiente, en Adán y Eva o en el Quijote, así como se metaforizan en las motos de los obreros, la nieve, o el mar... La apuesta simbólica salva del ridículo melancólico, de su exageración alienada cuando se extrema en la ausencia de su objeto. Sólo la reticencia del símbolo, o la de la metáfora, superan ese estado patológico y redescubren al individuo en medio de las homologaciones alienantes de la vida contemporánea. Son fábulas elípticas que sirven de puntos de apoyo.

La serpiente del paraíso ha sufrido la condena "por el deseo firme de hablar con los demás, / demonio y ser humano / en una sola fábula...". Es también la voz del sueño individual y del humor social; no tiene toda la ambigüedad que asumía en Aleixandre, pero lo evoca en su "Pasión de la tierra", por su aspiración de luz. Más cerca de la imagen del paraíso perdido de Alberti, en "Sobre los ángeles", la voz de esta máscara descubre paradójicamente la degradación social por la que Adán y Eva ya no comen la manzana, sino que se sientan ante los televisores "tristemente / en los grandes concursos de la nada".

"La intimidad de la serpiente" de Luis García Montero ha sido cuidadosamente escrito, no sólo con la habilidad demostrada de su oficio, sino, antes que nada, desde la necesidad y el valor de enfrentarse a un espejo con cicatrices y tachaduras. En el paraíso de la poesía, si alguno existe, esta serpiente seguirá ofreciendo el fruto de una palabra madura y sincera, aunque muerda con su veneno.

Osvaldo Picardo

Correspondencias.

Luis Muñoz, Madrid: Visor, 2001, 70 págs.

El joven poeta granadino Luis Muñoz (1966), autor de los poemarios *Calle del mar* (1987), *Septiembre* (1991), *Manzanas amarillas* (1995) y *El apetito* (1998) es también traductor, crítico y director de la revista *Hélice*. En el año 2000 su libro de poemas *Correspondencias* recibió el III Premio Internacional Generación del 27 y posteriormente el Premio Ojo Crítico. Invitada a reseñar este singular libro no puedo evitar eludir los moldes usuales de la reseña erudita y ensayar una mirada deliberadamente interesada sobre la poética que estos versos densos, luminosamente condensados, sugieren tras los ecos de su admirado maestro Giuseppe Ungaretti (de quien tradujo Muñoz recientemente *El cuaderno del viejo*).

El título de indudable filiación baudelaireana (rubricado por un epígrafe del poeta de *Las flores del mal*) nos introduce de inmediato en una escritura que apuesta por los enlaces, las fusiones, los tránsitos de fronteras, inaugurando un proceso de sinestesia singular que va más allá de las obvias "correspondencias" sensoriales o de la fusión animista de las artes en la paleta iluminada del poeta. Son otras las



correspondencias que parecen palpar tras estos versos, las más difícilmente logradas pero secretamente anheladas en la historia del género: los puentes y correspondencias del lenguaje con la realidad, aquello que el personaje poético declara como afán en el último poema que cierra el libro y al que volveremos: “imaginaban nexos con el mundo real” (“Terapia colectiva”, 70).

Cinco secciones vertebran el libro con exploraciones diversas de metros, ritmos y tonos, que sin embargo van dibujando una voz personalísima, que va bordando los restos de un hombre que se alza sobre el escenario de sus palabras y construye una identidad singular. Versiones de un yo muchas veces desdoblado en la instancia dialógica (donde el yo es también el *tú*, su *alter ego* y se pliega otras veces en un *nosotros* que lo incluye). Juegos de otredad donde el *tú* parece ser reflejo de un yo diluido y disolvente, *alter ego* en espejo que se apropia de un tono de sabiduría y sentencia: “Sólo esto que sabes que es de ahora / puede llegar a ti” (“Sin título”, 11), “Esto que dura poco es lo que soy” (“Perecedero”, 45). Con finas pinceladas de sugestión, imágenes esbozadas en un tono menor e íntimo, casi reticente, que rehuye tanto la confesión exaltada como el lamento elegíaco, el sujeto textual fija posiciones, declara preferencias, marca su territorio, dibuja su identidad desde sus procesos físicos y anímicos como en “Respiración” (“...la memoria respira como un mundo invisible. / Desde fuera no existe, o no es más que silencio. / Desde dentro es un ir de excavadoras, /de células cargadas, de soldados hormiga / cambiando de desorden”, 21) o la experiencia que trae de la mano el “Insomnio”, alegorizado como una grifería donde el pensamiento “se acerca a un punto /en que duele seguir” (20). Cuando la mirada revierte sobre la cotidianeidad de la vida la instancia histórica y la abstracción reflexiva se impregnan de una veta emocional donde el sujeto comprende que “de las grandes respuestas sobreviven / las pequeñas preguntas aguzadas y oscuras” (“L’accélération de l’histoire”, 22).

La segunda sección, “Seis retratos a lápiz”, dedicados a distintos autores, se abre con una reflexión que se vuelca sobre el propio proceso de creación del poema, para indagar autorreflexivamente su devenir de realidad a palabra, con su corporeidad de imagen que encierra la idea: “Quien entra en la casilla de palabras, /quizás llegue a la rampa de la imagen. / Y quien llega a la imagen / quizás tome los granos de la idea” (“Lao Zi”, 27). El último poema titulado “André Gide (Les nourritures terrestres)” se presenta como una condensada poética que postula un discurso de intersección entre el poeta y el lector, haciendo del poema un espacio expansivo más allá de su escritura y lectura, que lleva a ambos sujetos –poeta y lector- a la realidad “de fuera”: “Que mi poema pueda interesarte / más por ti que por él. / Y que después de eso, te acerque más a todo,/ a cada sol de fuera, de lo que llegue a ti” (32).

En la tercera sección, “Los viajes simultáneos”, se ensayan modos de formulación de lo real desde el ámbito perceptual. Allí “La mirada” es la reina de los sentidos y fluye con independencia de su dueño, autónoma e indócil, desobedece la voluntad de los ojos que intentan gobernarla y dirigirla: “se agita”, “se resiste a sumirse con los trozos flotantes de la realidad”. Hasta que el hablante reconoce su fracaso: “no puedo dominarla. / Su trabajo es dejar que todo pase, / pero es dejar también un



sitio a todo./ Confunde muchas veces, su trabajo” (36). También la indagación sobre el yo se articula desde la percepción de identidades dobles, máscaras, otros desdoblamientos del ser, como en “Vidas paralelas” (44) o la percepción del carácter efímero del ser en “Perecedero” (45) o bien la declaración de la filiación nocturna de un sujeto que encuentra en la noche su espacio identitario: “Yo me sé un habitante de la noche /desde el mismo momento en que supe que es breve. / Que podía abarcarla con mis días, / que su abrazo era sólo un abrazo de tiempo,/ que pasaba al final, como pasa una página” (“Himno a la noche”, 47).

En la cuarta sección titulada “El presente” el sujeto actualiza el tiempo de su escritura y su trayectoria vital con un sugestivo epígrafe de Juan Ramón Jiménez que temporaliza su yo definiendo en términos históricos su territorio: “Hay un momento en que el pasado es porvenir./ Ese es mi instante”. Allí siete brevísimos poemas dibujan emociones y saberes con pinceladas de sugestión e intensidad metafórica. Finalmente, la última sección contrasta con poemas largos la anterior brevedad epigramática y retoma el tono meditativo y narrativo de la primera sección (también como ésta sin título). Cabe destacar aquí la impecable reflexión sobre las cicatrices que deja el tiempo sobre el yo en el hermosísimo poema titulado “Cirujías” que concluye así: Si apartaras la piel que cubre el día, /la lámina de escamas de las horas,/ verías casi siempre que es igual,/ agua que acaba en agua y vuelve en agua./ / Y sólo el tiempo estorba a la memoria,/ como una arena parda movida en las orillas. (61)

La indagación sobre el yo se despliega magistralmente en dos poemas en serie titulados “Homosexualidad”, donde un yo cauto y contenido explora dos registros de una vivencia: en la “Primera versión” la identidad se revela metafóricamente como “el habitante de una isla /que descubre una orilla alrededor” (67). La marca de su diferencia y de su deseo se tensa con el eco de la imagen mallarmiana: “soledad, arrecife, estrella”, sintetizada en la imagen perceptual de un yo que descubre que en ese “alrededor” cohabita una “ternura de agua” “y una franja de hielo” donde finalmente “todo es isla”. La “Segunda versión” rompe el clímax sugerente y simbolista de la primera versión al optar por un registro narrativo donde un hablante en plural rememora una pequeña historia privada, una fábula de amor donde todos nos reconocemos: “Al amanecer, cerramos las persianas,/ para que así la noche durara todavía” (68).

Tensiones del yo con el mundo, búsqueda de los otros, una vocación comunitaria en una voz que no encuentra otro sentido que el de comunicar y fluir hacia fuera de su propia intimidad, buscando un territorio común de reconocimiento y acuerdo... Este programa sutil y nunca abiertamente formulado en la escritura de Muñoz parece encontrar su más acabada realización en otro poema de esta serie final titulado “Un paisaje de gente”, virtual definición de esta poesía que Muñoz cultiva, emocional y afectiva, hecha de pinceladas paisajísticas pero bordada con rostros y nombres y latires humanos: Estar así fundido en el paisaje./ Ser parte de él. Una hebra prendida, /una gota de un curso, / un pequeño motor del movimiento.// No ser tan sólo uno,/ Ser uno entre los otros,/ En esa irrigación/ Que das y dan los otros. (66)

El cierre del libro acentúa esta dimensión colectiva desde la intimidad del yo. Con



un título ligeramente paródico como “Terapia colectiva” (¿qué es después de todo la poesía sino un intento de “terapia colectiva” que pone en escena pública nuestros fantasmas y heridas pero necesita del oído y comprensión de los otros para su propia curación?). Un hombre solo en una reunión entre desconocidos (una tercera persona en un tiempo pasado) –personaje de esta terapia que concluye- confiesa que en su sueño de “imaginar nexos con el mundo real”: “dijo que quería sólo eso, /que todos entendieran sus palabras/ como un paño estrujado sobre un cubo de lata”, “que fuera y sólo fuera, así, en compañía,/ pudo sentirse dentro” (70).

Laura Scarano

Motivos en color de perecer.

Héctor J. Freire.

Alción Editora (126 páginas. Córdoba 2003)

En los poemas de *Motivos en color de perecer* el decir poetizante de las imágenes anuncia que la declinación de la claridad no es la simple amenaza de la sombra, sino, por el contrario, es la emergencia de lo extraño, lo desconocido, lo invisible, como el agregado inminente de la palabra. Héctor J. Freire construye una poética de la espera, de lo inacabado, de la ruina inaplazable, que expresa con voces en proceso de apagarse, en torno de la idea de que no hay más tiempo que el que va a desaparecer. Esto presupone que si se puede realizar el poema, es porque es concebido como inconcluso, pero ese inacabamiento no es una falla, sino, antes bien es la parte interna de una diferencia consigo de la propia

escritura, residente en el hueco de la forma singular de inscripción de la palabra poética: el desvanecimiento.

Sus poemas son incorporaciones visibles de lo aún desconocido, en el sentido de aquello que no es menos familiar: el porvenir como resto inevitable. Las imágenes gráficas que se entrelazan con la palabra poética son un testimonio de la detención, de la dignidad ya perdida de lo expuesto, de lo suspendido, de lo que ha sido abandonado al enigma de toda transmisión fundada en inestables relevos. En una zona limítrofe entre las imágenes y las palabras emerge la dimensión indecible de la visibilidad y, al mismo tiempo, esa dificultad es el centro de la búsqueda de los textos de *Motivos en color de perecer*.

La obra poética de Héctor Freire se extiende a lo largo de más de veinte años, su voz se ha ido adentrando en modulaciones insistentes que lo apartan de las poéticas dominantes, cons-



truyendo una inquietante extrañeza en la que lo mismo regresa y no se reconoce como repetición. La escritura de Freire aparece como un modo de decir que configura una lengua propia y una mirada poética sobre el mundo y sobre el lugar del hombre en el mundo.

Roberto Ferro

*Tal vez Tankas, tal vez
Haikus.*

*Carlos Spinedi.
Editorial Metáfora- Bs.
As.-2002- 120 pág.*

Un libro pequeño, tapas blancas con escritura en rojo y negro y un aleteo de ramas de bambú, semejante a una cajita de laca, ofrece a la mano que lo toma el anticipo de un contenido que en el ámbito de páginas donde el blanco se extiende, el poema breve invita a la lectura serena.

Tanka y Haiku se abren al lector como un cántaro de luz expandida. Esta poesía de origen japonés, poco difundida en nuestro país, ofrece en este libro de Carlos Spinedi, la posibilidad de contactamos con textos que, como una bandada de pájaros que pone al paisaje en movimiento ante nuestros ojos, nos sorprende y encanta en su brevísimo pasaje, transportándonos al lugar de la belleza.

Tal vez Tankas- tal vez Haikus es un libro donde el azar no tiene cabida, donde cada palabra se relaciona con la imagen y el sentimiento, con la precisión de un instrumento musical afinadísimo. El recuerdo de Bashō o su sombra tal vez nos acompañen. Otros poetas occi-

denciales sin saberlo, también aquí estarán presentes, porque Carlos Spinedi ha recorrido los caminos posibles de esta poesía, y ha encontrado en ella, a través de la lectura de poetas de todos los tiempos, lo que Bashō dice: «No busco el camino de los antiguos, busco lo que ellos buscaron». De este modo el autor destaca en su poesía una vía de libertad, en él se manifiesta una auténtica sensibilidad donde, como un cazador advertido, atrapa la imagen desde la dilución del yo y convierte en poesía las sensaciones, unido a la naturaleza, siendo parte de ella. Ante este mundo convulsionado, Carlos Spinedi opone un cuerpo poético silencioso y de profunda concentración. Todo libro espera a su lector. El poeta nos dice en el primer Haiku: «Está sin llave/ la puerta de la casa / viajero: entra»

Cómo sustraemos a una invitación tan generosa y mágica.

Beatriz Piedras

*Márgenes del Lenguaje.
Metáfora y Conocimiento.
Diego Parente.
Ed. Suárez. Mar Del Plata,
2002,160 pág.*

Todo habrá sucedido como si la metáfora, en Occidente, en la historia de Occidente, hubiera sido reducida a la aparente esterilidad de un artificio - aunque artificio nombre en primer lugar una máquina bélica -, a la gestualidad de un arte intransitivo pero peligroso, cuya amenaza reside en el excedente, en el efecto desorbitante que introduce gratuitamente en lo que se dice un discurso propio. Como si no



fuera otra cosa que el paramento de una sociedad, de su pensamiento y de los procesos cognitivos de sus individuos. Como si fuera otra cosa que la filosofía. La voz es de Platón; hay que abrir bien los ojos para escucharla. Dice la amenaza de la poesía y el arte.

El libro de Parente, a un paso de la gno-seología y a otro de la filosofía analítica, historia y cerca esta complicación. Enfatiza la paradoja de un conocimiento - filosófico o no - sin metáforas, proposición que no hace sino sospechar de su propio estatuto, filosófico o no. Las escenas y los personajes son reconocibles: están los caminos de Parménides, el río de Heráclito y el caballo del Lacques platónico; están el Leviatán de Hobbes, la tabula rasa de Locke, la "cadena del ser" leibniziana. Asimismo, los parlamentos de Donald Davidson, Heidegger, Richard Rorty, Jacques Derrida, Paul Ricoeur, Barthes, Sperber & Wilson, Mary Hesse, Max Black, John Searle. Filósofos, semiólogos, teóricos de la literatura, lingüistas, psicólogos, la tarea es infinita. No basta enumerar, enlistar, insistir en la producción y el reconocimiento metafóricos. Por el contrario, será la naturaleza y la función de la metáfora, aquello que la involucra en la incorporación del conocimiento, lo que Parente persiga y privilegie. Habrá entonces que escribir, escribir no un texto clásico de filosofía, sino un texto que persista en los márgenes de la filosofía. Un texto de filosofía, pero no un texto filosófico. La primera parte del estudio concierne a la historia del problema, con un predominio descriptivo de la retórica racionalista (s. XVII-XIX). La segunda analiza las formulaciones y las consecuencias de la teoría contemporánea

sobre la metáfora (experiencialismo, pragmática). En la tercera sección, Parente rescribe la teoría experiencialista; propone "ampliar la noción de metaforicidad hacia todas aquellas instancias que permiten la comprensión de una experiencia a partir de otra" y "restringir, por otro lado, dos aspectos: la idea de que existe una serie sistemática de metáforas subyacentes" y la aplicación del adjetivo metafórico sólo para las formas expresivas que comprenden una experiencia en términos de otra.

Parente invita a una apertura y a un doble cierre. Sabemos de antemano que la palabra sobre la metáfora exigirá un relato policial, la historia de una pesquisa. Hay siempre algo que se nos sustrae, una sensación de verdad retaceada. Donde hay metáfora aparece el signo del riesgo absoluto y del misterio. Un texto sobre ella deberá abusar del lenguaje del develamiento, de la razón de la cifra. Pero no este libro.

Christian González

El Color del Albero.

Edith Checa.

*Madrid: Ediciones
Nostrum, 2000. 163 p.*

Leemos en la contraportada: «Una casa con la fachada del color del albero provoca en Carmen, su protagonista, una reacción extraña. Ese encuentro será el desencadenante de una serie de acontecimientos en su vida. Pero sobre todo la llevará a una intensa búsqueda en su interior para desenterrar una historia olvidada sumergiéndonos en un viaje por el interior de nosotros mismos.»



El color del albero comienza siendo una novela de corte intimista que ahonda en la reflexión y se detiene en la observación, que avanza con una narración «honesta» y desgarrada: una niñez desdichada con un fondo de malos tratos sufridos por la hija y la madre, infligidos por un padre/marido alcohólico. En la segunda parte, la narradora y protagonista pretende cerrar el círculo de su vida -ya ha cumplido 40 años, la historia se repite, con malos tratos, esta vez, por parte de su marido, unos hijos que no la han comprendido nunca, el sentimiento de culpabilidad por la muerte de su mejor amiga, entre otros elementos.- iniciando una nueva existencia y reencontrándose con sus «amores» de juventud: el viejo de la casa del «color del albero», una antigua compañera de internado, un pretendiente al que en su momento rechazó.

La primera mitad del texto sugiere, con una buena construcción y un tempo adecuado, bastante más de lo que depara el final. Promediando la obra, los acontecimientos se van suscitando con excesiva celeridad y las piezas del rompecabezas comienzan a encajar de una forma que no deja de ser algo forzada, convirtiendo al texto en un relato desbocado de sucesos un tanto inverosímiles. Hacia el final, la novela deviene en una especie de relato catártico/terapéutico a través del cual la protagonista intenta liberarse de aquellos traumas de su niñez que la han abrumado a lo largo de toda una vida. Al leer *El color del albero* leemos un «drama» en el sentido más cinematográfico del término, en el que no falta ninguno de los ingredientes usuales: abusos sexuales a una menor, un suicido sangriento, un padre que

muere sin que su hija atine a ayudarlo, un disparo en defensa propia de una mujer maltratada. Se trata, con todo, de un relato que tiene la virtud de mantener viva nuestra atención hasta el final; bien escrito.

Su autora, Edith Checa, es periodista y actualmente reside en Madrid. Ha publicado parte de su obra literaria en revistas. Ha colaborado en programas de televisión como guionista y presentadora. En la actualidad trabaja de realizadora-locutora en un programa radiofónico de información universitaria.

María Isabel Ferrarí

El descenso.

Ricardo H. Herrera.

***Nuevohacer, GEL, Bs.As.,
2003***

La memoria del amor y de la muerte tienen la dinámica abismal del descenso y el ascenso. Un sutil equilibrio en los bordes de ese abismo produce poesía. Un ejemplo, el de Lugones en “Alma venturosa”. Y antes que él, la resonancia del dulce stil novo en “La Vida Nueva” del Dante. Prestigiosas hebras doradas recorren los tiempos de la literatura, para que otras redes no menos resistentes puedan ser tejidas “como ardid del misterio, como herida”. Baste este sonoro endecasílabo, extraído del poema “Dedicatoria” del último libro de Ricardo H. Herrera (Bs.As., 1949), para conducirnos, a través de un noble tópico, a una apropiación lírica, que se hace presente no sólo en el propio trabajo de la escritura poética, sino también en convicciones estéticas



defendidas en varios libros de ensayos y en reseñas críticas a otros poetas.

Tal vez, sostener estas convicciones haya sido una de las más difíciles condiciones de Herrera, que a veces, en el reducido mundo de la poesía argentina, asumió el gesto de la polémica y también de la intransigencia. Uno de sus ensayos, recordado como respuesta a Santiago Perednik, fue: “Del maximalismo al minimalismo” (en *La hora epigonal*, G.E.L., Bs.As., 1991), donde Herrera, en realidad, hablaba críticamente de la poesía argentina entre los 70 y 80, más allá de lo dicho por Perednik contra la poesía neorromántica de “Último Reino” y una supuesta aquiescencia con la dictadura militar, que no era tal ni por asomo. Menos lejano en el tiempo, su libro de ensayos “Espera de la poesía” de 1996, planteaba una posición categórica en el panorama argentino, proponiendo más que un término medio, la disyuntiva “Entre la desintegración y la armonía”. Afirmaba, bajo ese título, que “ante la actual futilidad del arte de la palabra, dada la menesterosidad de un verso libre ya totalmente desprovisto de resonancia y sugerencia, me resulta difícil no sentir añoranza por el concepto de forma que animaba la lírica de épocas pretéritas, por aquel temple que encontraba su origen y su fuerza en la fidelidad a la esencia de la poesía”.

Estas palabras eran alentadas tanto por un ideal clásico de la armonía en las formas, como por una metafísica de la palabra, que sobrevivió a contramarcha de lo que él mismo llamó “nuestra contemporánea, la antipoesía”. No tenía en mente la escritura de Nicanor Parra, sino la tendencia que, según él, deviene hasta nuestros días del coloquialismo

sesentista y del surrealismo epigonal. La fidelidad esencial a la que se refería, entonces, demarcaba no sólo un estricto rigor formal de la disciplina artística, sino toda una zona de la poesía que exige de sí misma, habitar entre la historicidad del lenguaje y la perduración de su tradición lírica. Difícil equilibrio del fiel de una balanza que aspira a la imposible perfección y no teme el fracaso de su intento. Al contrario, su valoración reside en sacarle partido a ese tipo de fracaso; trabaja en el intersticio que deja el desencanto posmoderno y en la conciencia solitaria e individualista que emerge de los límites entre su poética y una época que no sólo no se acepta, sino que se devalúa. En fin, una actitud romántica y sin concesiones que no deja, obstinadamente, de recordarnos la pérdida de una gracia y la angustia de su conciencia histórica.

¿Qué hay en el ardid, entonces? ¿Qué cosa es la herida de la que nos habla el endecasílabo del primer poema, con que se abre este nuevo libro? Tenemos una idea, aunque se nos escapan los últimos sentidos de una poesía, que quizás sea la más sentida de Herrera. Este libro a diferencia de los anteriores reunidos en “Estudios de la soledad” (1995) y “Años de aprendizaje” (2002), aparece acosado por el enigma de lo femenino, derribado en el reconocimiento más íntimo: la palpable vulnerabilidad del amor del hombre, de ese hombre que presiente la muerte de la mujer que ama y ante la ultimidad de la experiencia busca la palabra poética.

Un largo proceso de recapitulación y silencio estuvo señalado por la



reedición de su obra, así como por la prosa del diario “De un día a otro” (1997), que se introduce en la meditación de la vacuidad de lo cotidiano, como vía para asumir una conciencia elegíaca de la existencia, la naturaleza y la cultura. Esta lucha por la lucidez mostraba lo autobiográfico en primer plano, hasta el punto de confesiones como ésta: “llego a no soportar la luz. Pasa el tiempo y no mengua; se oculta a toda forma de lucidez este residuo sombrío de mi naturaleza...”

La sombra inescrutable a la que alude, hunde su huella en las riberas de este nuevo libro dedicado a su mujer, la poeta María Julia de Ruschi Crespo. Sombra y luz forjan los relieves de la máscara desde la que el texto habla a una segunda persona evocada e invocada, a través de los cuatro movimientos en que se divide *El descenso*. Las resonancias del mito órfico de la figura de Eurídice (*La Otra*) son más que suficientes para sugerirnos de qué descenso se habla y qué máscaras se han elegido. Pero no se trata de una recreación mítica como estrategia para velar una circunstancia, sino de explorar un infierno personal que, finalmente, encuentra su liberación “en los restos deshechos de un lenguaje” (*Retorno*). La ternura en que la pasión se ha consumado, el enigma ancestral del sexo que transforma a sus actores en fiera y presa, el lugoniano erotismo de unas fresias que devuelven a la mujer al sueño de lo indecible, el jardín quieto de una soledad inacabable que refleja el desamparo creativo... nos conducen por un mundo de pliegues interiores, que en definitiva constituyen una traducción de la palabra latina infierno. En el mundo griego, la palabra con que se designaba este des-

censo al mundo infernal era *katábasis*, e indicaba la primera etapa de un proceso, sólo completo cuando se unía a una *anábasis* o regreso. Dos ritmos de una curva, entonces, que buscan la totalidad de un destino.

La estructura simétrica del libro responde a esta idea de armonía y equilibrio clásico, donde el pasaje y el tránsito adquieren su tradicional estatura metafórica: el desamparo al que la existencia nos arroja; un vivir en el tiempo y en constante despedida.

Como si fueran cuatro movimientos musicales (*El descenso-Fidelidad-Junto al talud marino-El fuego de tu sangre*), cada parte del libro ha querido marcar un tempo con ocho poemas, donde casi siempre predomina el endecasílabo. La misma idea de la composición musical lleva a colocar en el medio del libro, un *Interludio*, con la imagen de la mujer dormida y ese sueño del silencio en su silencio, que ponen en profundidad los trazos ligeros de una contemplación íntima. Forma y tema parecen decirnos que el descenso ha quedado atrás y en la calma de la imagen se abre ahora el camino del retorno. El silencio, un tema muy apreciado en la poesía de Herrera, no aparece como clausura o imposibilidad ni sólo como tópico de la cortedad del decir, sino como una latencia que oculta y desoculta su fondo insondable, y cuya formalización en dísticos reproduce diástole y sístole de aquel ritmo de la curva, donde, en última instancia, sombra y luz, amor y muerte han hallado un difícil equilibrio. No por nada el siguiente movimiento lleva por título: *Junto al talud marino*. Otra imagen angustiosa del abismo que el mar y la soledad del sur ayudan a construir en el



punto mismo de inflexión, el de una doble dimensión posible, el arriba y el abajo.

El poema que le da su nombre a esta parte, comienza así: “Si pudieses reunir/ el resplandor disperso del deseo/ -los destellos de sol del puro encanto/ reescribir el poema del encuentro,/ legar la lumbre de tu corazón...” Este deseo de unir lo dividido (La Otra) tanto como lo disperso que incumbe al enigma de los sexos, así como a “una voraz tibieza de extravío (...) que impregna todas las palabras que amo” (Unas fresias), pronto se identifica con la reescritura, con la imposibilidad de repetir lo irrepetible, aunque paradójicamente entrañe una “imagen de infinito” (Interior). Antes, en otro texto, celebraba la extrañeza de “el poema del encuentro:/ un completarse, un conocerse en otro:/ palabras que nacieron en el riesgo / de abrirse a lo imposible para ser”. Compone así, una vía de anátesis lírica, en que el poema, “este tiempo/ de la delicia y del desgarramiento” encuentra su vínculo con la “resurrección secreta” (Canción). La mujer, su laboriosa imagen pasa por el humus de metamorfosis; atraviesa el mundo de la caverna platónica hacia la luz dantesca de “otra Eva”, la “fábula que el pudor tejó/ con imaginación paradisiaca”; y finalmente, “traspasa la ceguera de la sangre”, sin renuncia, fiel a una sonrisa -quizás en el poema más bello del libro- que derrota la presencia de la muerte y redescubre la gracia “en una tregua de tormenta” (Fidelidad).

En otro libro, Herrera confesaba que “comenzar a escribir, para mí, es algo parecido a tocar a oscuras los bordes de las cosas y los seres”. Ese tanteo en

la niebla que equivale a un estado anterior de percepción todavía caótico, da lugar después a una palabra que revela gradualmente la ansiada lucidez de la poesía, su fe y su esperanza. Es entonces, cuando el poeta conoce lo que le estaba velado y puede reconocer con sereno amor: “La vida se destroza o se consuma/ en la contradicción; eso era todo.”

O.P.

En los fríos jardines del oeste.

Elisa Munao.

Corregidor, Bs.As. 2002

Elisa Munao es traductora y docente. Nació en Mar del Plata y reside en Canadá.

Los poemas de su libro, quizás su primer libro, no dejan de hablarnos y de hablarse. Quedan abiertos casi como un espejo ante lo que representa una vida lejos, desde la distancia de un frío país que no es el propio y un tiempo de desapariciones que destierra de una infancia junto al mar: “ya no recuerdo la noche en que dejé de creer/ pero sí puedo oler el verano y/ el bronceador en un bolso de playa...”

Hay también una hija que salva con “sus pequeñas manos” a una madre que se desdobra para mirarse cediendo vida sin vivirla: “Aquí no soy/ aquí me entrego a ceder vida...”

Este mundo contiene padres envejecidos, ciudades que permiten vivir en la elipsis “construidas por gusanos de seda”, albatros baudelaireanos, un crucifijo que no “te animaste a colgar” y un jardín íntimo que son muchos jardi-



nes literarios tejidos entre la cita, la glosa y la alusión.

El libro es una especie de díptico que se articula sobre el eje de la muerte y el sueño. Muerte que también es exilio y sueño, el hermano de la muerte, que también es poesía. El título hace referencia explícita a Derek Mahon, el poeta irlandés del grupo de Seamus Heaney y Michael Longley: de tal modo que “in the cold gardens of the west” nos trae el ambiente navideño nórdico y su mitología dickenseana degradada; allí los recuerdos de una mujer que huye de sí misma, “se filtran todavía en sueños infantiles”, pero su mirada se torna desmitificadora y aconseja hacer de cuenta “que no estamos muriendo” o ironiza sobre el homogéneo mundo de los regalos (“Santa está mirando tele/...después se comunicará con China/por teléfono./ Le harán falta juguetes/que simulen la nieve”). Si antes, en otro poema, se preguntaba si “¿se es feliz en algún idioma?” o afirmaba “busco la historia/en la desaparición del mundo”, ahora la aparición de un pájaro extraño que viene de Asia “para hacer nido en nuestro techo”, motiva el sueño en que las palabras son territorios y presagios: la corneja nórdica se transforma en el carancho criollo, mientras que el presagio de la carta soñada, en deseo de regreso antes de la muerte de un familiar. Intensa y poderosa manera de hacer sentir la distancia.

Por otro lado, hay un modo de contar, o mejor aún: de montaje cinematográfico elíptico y entrecortado, que equivaldría a los planos morosos de TarKovsky, varias veces aludidos y citado en los poemas de Munao. La intensidad del relato elíptico depende de su montaje a lo largo del poema, aunque algunas

veces, caiga, contradictoriamente, en la tentación de lo explicativo. Pero cuando no sucede, el recuerdo personal vienen a estar apenas esbozados como cuando leemos que “La siesta le habla de la visita de la muerte/ El agua no era para los camellos”. De este modo el secreto conjurado produce un efecto mágico: algo ha pasado fuera del lenguaje, en una realidad inevitable.

Por otro lado, el sistema de citas en este libro no es casual ni caprichoso; va armando un artefacto eficiente que no deja de sonar como cámara de eco al propio despliegue de la voz. Hacia el final, por ejemplo, el último poema “The irish well”, homenaje literario al escultor alemán Joseph Beuys, completa esta afinidad electiva por la imaginación celta, y construye una de las tantas asociaciones culturales que va tejiendo el libro: el pozo de la fantasía, también “la fuente del peligro”. Otras son la imagen débil de la poesía y su escritura en el agua, el sueño perfecto de la poesía que puede matar a Alejandra, etc. La segunda parte, justamente, está compuesta de textos-homenajes a Keats, Mary Shelley, Yeats, Rilke, Lorca, Walter Benjamin, Lovecraft, Tarkovsky, Pizarnik, Juan L. Ortiz... Son en su mayoría prosas que glosan un momento, una imagen o una idea de aquellos autores y que van tejiendo el sistema de asociaciones, un diálogo con lo escrito y con su lectura atenta.

Los tres epígrafes, que inician la segunda parte, dejan ver el hilo de una reflexión poética que gira en torno a “la nostalgia de la muerte” (Paul Klee), el “sueño tranquilo y verdadero” de Antonio Machado y la maravillosa amiga luminosa de Juan L. Ortiz.



Sueño y muerte, dos viejas convidadas en el jardín de Elisa Munao, de donde recordamos estos versos dedicados a Tarkovsky: “La quietud en sueños/ sola habitaba la nada.”

O.P.

La memoria encendida.

Luis María Sobrón.

Vinciguerra, Col. Metáfora, Bs.As. 2002

Sobrón nació en Nogoyá, Entre Ríos y actualmente reside en Mar del Plata. Inició sus publicaciones en 1975 con “Yo caminero” y desde entonces su recorrido poético adquiere un sesgo de cierto lirismo verbal surrealista, que se ha querido describir como filosófico o existencialista. Si bien es cierto que el poeta ha dejado, en nuestra época, de ser el centro de un sistema de inmensas coordenadas religiosas, científicas, políticas y filosóficas, no siempre se verifica esta afirmación en la obra de algunos poetas que escriben en los márgenes de las estéticas hegemónicas. Este es el caso de la escritura de Sobrón que aún guarda para sí el ademán de otra época, de donde aún sobrevive la idea de una cierta sacralidad de la poesía, muchas veces de espaldas a la más crasa realidad.

Con prólogo de Graciela Maturo, este nuevo libro de poemas de Sobrón, dedicado a su hija muerta, cierra el tríptico que iniciara con *La Ciénaga de cristal* y *El alma en el espejo*. La prologuista infiere, desde el conocimiento amistoso y el presagio de la edad, que “aunque ningún camino concluye sino con la vida, a lo largo de estos poemas advertimos cierta visión totalizadora que es propia de un término: el arribo del

viajero a las últimas estaciones...” Más adelante, continuando con la imagen solemne de la travesía de la existencia, asocia los textos de este libro con “la tradición órfica” que define como “la corriente iniciática de la poesía occidental” o “escuela filosófico poética” que contendría por lo menos “tres vías de expansión y conservación”: la de “la mudez de la imagen mítica”, la “libre intuición de los poetas” y las “escuelas filosóficas” antidogmáticas.

A esta altura del prólogo, nuestra perplejidad ha aumentado lo suficiente como para elegir una traducción que penetre en la selva oscura del prólogo. Su impresionismo bien intencionado cae permanentemente en la confusión de la creatividad crítica.

En cuanto al libro en sí mismo, es preciso decir que la larga trayectoria de Luis María Sobrón por la poesía ha llegado a ser toda una vida, y que el sentimiento y la emoción han intentado concentrarse en estas páginas, como siempre. De hecho, en lo formal continúa una voz y un gesto que se inscriben en la línea de una poesía que propone que el lenguaje cobre vida por sí mismo y no sólo por aquello que está evocando. De ahí que necesite de la imagen fulgurante, casi sin acción verbal, lo que constituye un tratamiento que muchas veces se confunde con “un devenir de la palabra al silencio” o más borrosamente con el orfismo y la filosofía del ser. Más que la ordenada exposición de una idea, se intensifica “la epifanía de lejanos laúdes” y la palabra escogida, una palabra de prestigio lírico, raramente coloquial: relicario, oráculo, ojival, ambrosía, pífano, concuspicente... En verdad, Sobrón asume con coraje esta cruzada verbal, y, como dice Maturo,



no son muchos los poetas que hoy en día se atreven a tanto.

Las tres partes del libro nos llevan a recorrer una memoria armada con esas epigonales “sintaxis del relámpago” de Saint John Perse, que dejaron en nuestra lírica rastros esencialistas irrevocables. Su búsqueda, por lo tanto, entronca, por un lado, con la tradición ascética de San Juan, línea áurea que en España rescatara Valente -citado y reverenciado por Sobrón-, y se plantea una suerte de balance de toda una vida en que finalmente “el Ser/ se convertirá/ en juez de su propio silencio” .

Valery bien pudo haber sido el último representante de ese poeta borrosamente órfico del que nos habla Maturo. Él pudo decir entonces que el artista era una especie de Condottiero de las nueve musas. Así es como Lezama Lima, confesaba que en la adolescencia cuando se preguntaban “en qué forma se manifiesta en el poeta la sabiduría, nos encontramos con El Cementerio Marino, que ejerció sobre todos nosotros una influencia deslumbradora”. Explicaba que en ella se daba término a lo epigonal de “la poesía como copia del sueño...pastiches fáciles del folklorismo a la española... A tanto verde que te quiero verde... A las acumulaciones superficiales del surrealismo...”

La poesía concluyó en nuestros días como algo muy distinto y lejano de esa pulsión multitudinaria y popular con que Hugo o Neruda coqueteaban. La poesía es semejante a la abeja reina que mata tras la cópula a su zángano, es decir al mismo poeta, que no deja sino una memoria encendida , “inasible,/ en la mayólica del tiempo”.

O.P.

Revistas

Litoral: Angel González. Tiempo inseguro. Número de homenaje, Málaga, edición de Susana Rivera, 233, 2002)

No es ésta la primera vez que el poeta español Angel González (Oviedo, 1925) es objeto de un número monográfico en su homenaje. Ya lo habían hecho la prestigiosa *Anthropos* en 1990, o la revista *Luna* de abajo, de su comarca natal, en 1997, para citar unos pocos y valiosos ejemplos. Este volumen de la revista malagueña *Litoral*, de rica y dilatada trayectoria en nuestro campo literario, corre, sin embargo, con ventajas de orden cuantitativo y cualitativo respecto de los intentos que la precedieron. El «plus» cuantitativo surge, tal vez, de un beneficio del azar propuesto por la amplitud temporal con la que cuenta. Publicada en el año 2002, este homenaje permite el asedio a la obra total del autor hasta Otoño y otras luces, de 2001, y adelanta poemas de un libro futuro, provisoriamente titulado *Nada grave*. En cambio, la ventaja cualitativa se adentra consciente y sustantivamente en un Angel González que se exhibe y es exhibido en sus innumerables rostros y desde variadas perspectivas.

En primer lugar, lo distintivo de este número de homenaje reside en la inclusión de textualidades diversas que dan cuenta de la curiosidad intelectual y artística del autor: además de su obra poética (que aquí ocupa poemas inéditos, poemas en curso y una ajustada



antología de la producción publicada), nos encontramos con escritos en prosa, piezas musicales, ilustraciones y poéticas.

Las variaciones tonales a través de las cuales Angel González va espigando su rostro de Jano se enlazan, por su parte, con los diversos géneros y discursos con los que otros abordan retazos de su vida y de su obra. Tal la presentación, muy breve pero densa, de la editora del monográfico, Susana Rivera, quien también elabora una Cronología final y una actualizada Bibliografía de y sobre el poeta. O la entrevista de Luis García Montero, donde González nos lleva por los anaqueles de su biblioteca, los paisajes oscuros de la Guerra Civil y la posguerra, sus reflexiones acerca del fantasmático sujeto de sus versos, sus ideas sobre la poesía, su mirada política sobre los Estados Unidos y España, temas, todos ellos, que se repetirán en sus poemas, en sus poéticas en prosa, y en las miradas atentas de sus receptores críticos. Distantes o próximos, los escritos ajenos terminan por completar nuestra imagen, renovada, actual, de un escritor elogiado, tempranamente, por Gerardo Diego, y alentado y acompañado por los maestros Aleixandre y Guillén en algunas de las cartas que integran, también, el «Epistolario» contenido en este volumen.

El abrazo amoroso de las voces amigas se construye con los nombres inexcusables de «compañeros de viaje» literarios como Jaime Gil de Biedma y Marsé: el primero, recordándolo en su primera visita a Barcelona, donde fue sospechado de policía encubierto en casa de los Barral; el segundo, evocándolo (¿inventándolo?) con guitarra y mieles de bolero. A los anecdóticos de

García Hortelano, Caballero Bonald, Bryce Echenique y José Esteban se unen, también, las intensas evocaciones de los amigos de la adolescencia, Manuel Lombardero y Paco Ignacio Taibo, cuyos relatos se entrelazan en diálogo con los propios recuerdos del autor, narrados bellamente en las prosas de «Todos los comienzos», protagonizados por el propio Taibo, la Guerra, la taberna, la música y los «moros» llegados hasta Vetusta a instancias de los rebeldes nacionales.

Tres intervenciones, in absentia, merecen destacarse: la del desaparecido Alarcos Llorach, autor del primer libro monográfico sobre el autor; la «semiepístola» de otro compañero generacional, Claudio Rodríguez; y la de Carmen Martín Gaité, lúdica e irónica como el poeta del cual nos está hablando.

Otros homenajes, juguetones también algunos, más serios los restantes, ocupan los poemas ajenos dedicados al asturiano, en un abanico que se despliega desde Gabriel Celaya hasta Joaquín Sabina y Tito Muñoz y que se completa, en el cierre, con un cuento de Almudena Grandes, donde la protagonista, esta vez, es la mujer del poeta, Susana Rivera.

Finalmente, la sección «Respuestas críticas» incluye artículos de corte académico, publicados con anterioridad y asimismo inéditos, donde reaparecen, entre otros, algunos nombres claves que conforman el canon crítico en torno a Angel González: Andrew Debicki, Sharon Keefe Ugalde, Gonzalo Sobejano, María Payeras Grau o Luis García Montero. En esta larga e iluminadora serie se disponen estudios que abordan la poética gonzaliana des-



de sus filiaciones y precursores (el barroco, concretamente, en el estudio de Keefe Ugalde; los trazos machadianos, en el de Xelo Candel Vila, a partir del concepto de «realismo dialéctico» con el que enlaza, por su parte, el artículo de García Montero); otros que desbrozan núcleos temáticos (los itinerarios urbanos, en las intervenciones de Payeras y Laura Scarano, o la música, tal el caso de Fortuny y Gallego; o la exploración, tan repetida en la literatura, de la figura de Lázaro a cargo de José Carlos Mainer; o los nexos entre el «hombre» y su «nombre», explorados por la mirada siempre lúcida de Sobejano); o que trabajan sobre libros específicos (Rovira, Díaz de Castro y, especialmente, Debicki quien, junto con el editor García Sánchez y Benjamín Prado se centran en el poemario último Otoños y otras luces); o, finalmente, los recorridos generales, densos e integradores, de García de la Concha, Ricardo Labra, Angel Prieto de Paula y Alvaro Salvador. Un aporte interesante, por lo diverso, lo constituye el artículo de Antonio Jiménez Millán en torno a los relatos y crónicas del Angel González periodista, reunidos bajo el título de 50 años de periodismo a ratos y otras prosas.

Esta summa verbal se presenta acompañada -y es justo resaltarlo de modo particular- por un impecable diseño visual, signado por la variedad, la profusión y la intensidad. El mismo incluye fotografías (un álbum en verdad entrañable), ilustraciones de pintores asturianos (Alejandro Mieres, Carlos Sierra, entre otros) y, en especial, las «ángelgrafías» del cubano Lázaro Enríquez, entre las que brilla la primera, basada en un bello poema de

«American Landscapes», incluido en Prosemas o menos: «No fue un sueño,/ lo vi:/ la nieve ardía».

Volumen polifónico, de coloraciones encontradas, como la misma poesía gonzaliana, este número de Litoral alcanza, en el encuentro de voces, tonos y lenguajes diferentes, la altura del poeta enorme al que está, con justicia, dedicado: Angel González, «un gran poeta cercano, un gran poeta de la cordialidad absoluta», como afirma en esta revista, recuperado de su «sarampión novísimo», Luis Antonio de Villena. Poeta «cordial» (para «las almas», entre «las almas») que mucho podría haber complacido a alguien que siempre comprendió casi todo acerca de la poesía española, incluso de aquella que advendría bastante después de la suya propia. Me refiero, claro está, a Antonio Machado, a su «palabra en el tiempo», recuperada por este otro hondo y luminoso poeta que, todavía, y por fortuna, nos sigue acompañando con su voz.

Marcela Romano

INTI Revista de Literatura Hispánica. Números 52-53 OTOÑO 2000-PRI- MAVERA 2001. 770 Pág.

Esta “monumental” revista de literatura hispánica, en su número especial, está íntegramente dedicado a la “Argentina fin de siglo”. La impecable publicación está patrocinada por el Providence College (USA) y tiene como a Editores responsables al Prof. Roger B. Carmosino (Providence College) y



al poeta argentino radicado en E.E.U.U. Rodolfo Privitera (University of Cincinnati).

Con este valioso y cuidado material sobre la producción artística de la Argentina, INTI retoma su original idea de fomentar una publicación académica que también abarque otras disciplinas además de la literatura. Abarcar cien años de actividad cultural no es tarea fácil, como tampoco involucrar a diferentes profesionales de las distintas universidades del país, neutralizando con ello el castrador monopolio “cultural” bonaerense y, dentro de éste, la predominancia de grupos específicos. Como expresa Privitera en la presentación, tal vez sea éste el mayor logro, unir no separar, aunque parezca ingenuo. Y dentro de esta perspectiva buscamos trabajos que analizaran la trayectoria de algunos autores injustamente postergados o mal conocidos y a las regiones culturales del país substancialmente marginadas.

En las secciones “interdisciplinarias” se incorporan ensayos sobre cine, pintura y un ilustrativo panorama de los cambios sociales y culturales en la década del sesenta, junto al auge del psicoanálisis en la Argentina a cargo de Enrique Carpintero y Alejandro Vainer. Por otra parte, se incluyen significativos trabajos sobre el desarrollo filosófico, de Horacio González, y la gran metáfora sobre el racionalismo capitalista triunfante y destructivo en Artaud, de León Rozitchner. Es de destacar la “sección creativa” en donde se publican notables poetas (Francisco Madariaga, Delia Pasini, Liliana Lukin, Ricardo Zelarrayán, Mario Sampaolesi, Fernando Kofman, Rodolfo Privitera) y novelistas (Cristina Siscar, Carlos Dámaso

Martínez, Vicente Battista) que debido a su lugar en el espectro cultural argentino carecen de la divulgación acorde a sus calidades productivas. En cuanto a los “ensayos sobre narrativa”, se destacan el de Roberto Ferro: Onetti y Mallea: Algunas aproximaciones a un encuentro. Y el de Guillermo Korn: Tristeza del vino de la costa: acerca de La ribera de Enrique Wernicke. Mientras la sección “ensayos sobre poesía”, proporciona al lector, a la manera de un teatro de voces o cámara de ecos, muchas de las claves para leer la obra poética de: Juan L. Ortiz por Daniel Freidemberg; Oliverio Girondo por Delfina Muschietti; Alberto Girri por Sergio Cueto; Alejandra Pizarnik por María Negroni, Roberto Juarroz por Lucas Margarit, entre otros. INTI, también incluye, los pertinentes y merecidos homenajes a los poetas desaparecidos Francisco Urondo, Miguel Ángel Bustos, Rodolfo Walsh, Haroldo Conti. Y dos “jugosas” entrevistas a Diana Bellessi y Andrés Rivera, realizadas por Anahí Mallol y Carlos Gazzera respectivamente. La Revista INTI, cuidadosamente ilustrada por las reproducciones pictóricas de Xul Solar (tapa) y Antonio Berni (contratapa), logra recoger los resultados de la investigación académica reciente en todas las áreas críticas de las letras argentinas. Transformándose también, en una lúcida y eficaz vía de expresión del presente y “complicado” quehacer creativo argentino. Dos principios de la revista, determinaron la selección del material publicado: la calidad intrínseca de los trabajos y la variedad de las perspectivas metodológicas y teóricas representadas en los distintos enfoques.

Héctor J. Freire