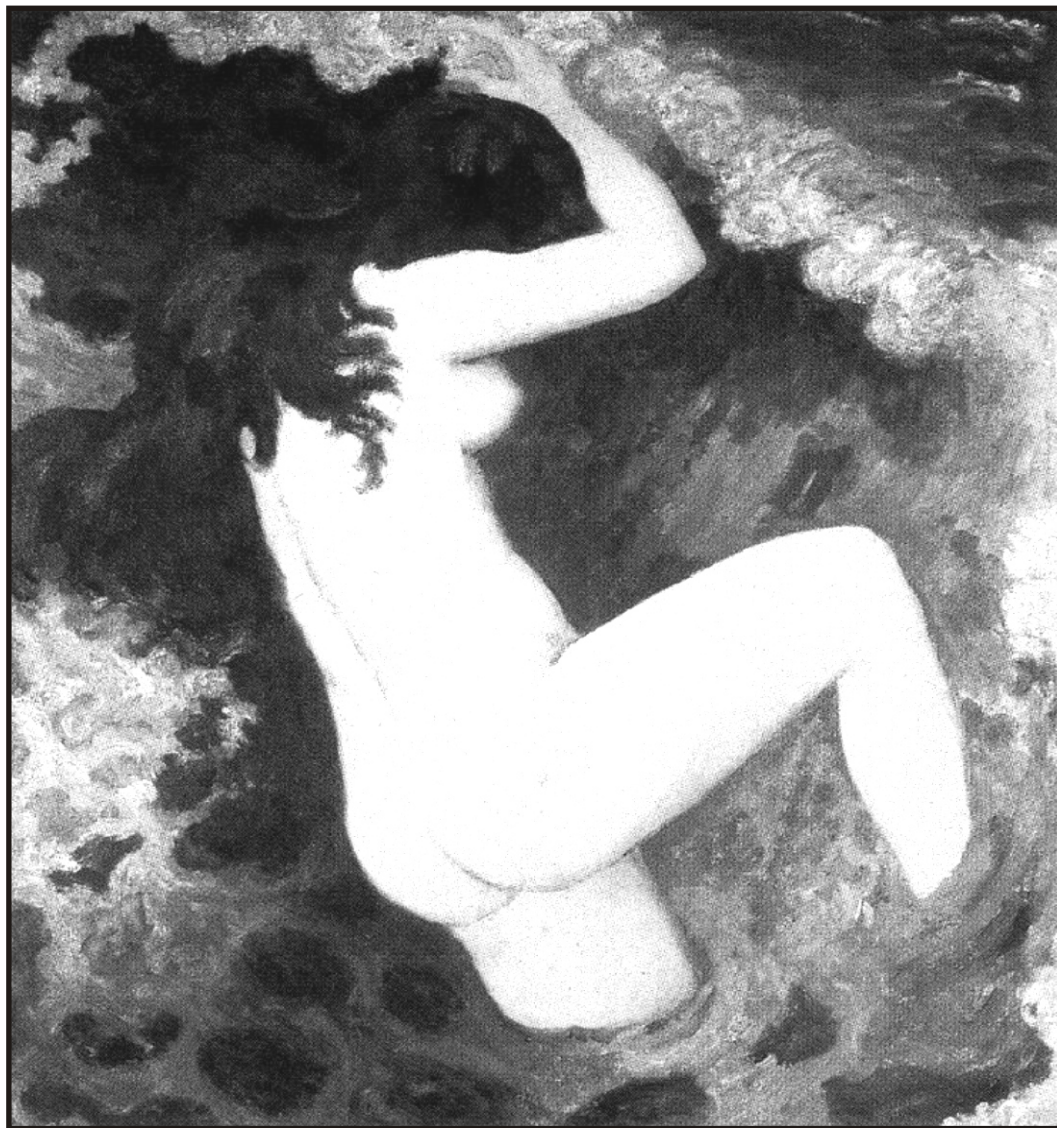




DOSSIER Panorama de la poesía griega contemporánea. Sel. de poemas y trad. directa del griego de N. Anghelidis y C. Spinedi
TRADUCCIONES - Dürs Grünbein : ¡Que se vaya al carajo toda la nostalgia del Este! - **CINE** El Nuevo Cine Argentino. Gustavo Fontán, por Nicolás Quinteros - **ENSAYOS** Los Papeles De Dedalus, por F. Cermelo/ A propósito de H.D. (Hilda Doolittle) por D. Lagmanovich /Cela: El levitador pertinaz por R. Ramos Signes /Fijman o La Poesía en los Límites por H. Freire /La lengua de la inmigración en la literatura argentina contemporánea, por I. Magnani /El arte del coleccionista: Manuel Puig, por A. Bocchino /Alejandro Schmidt: las geografías del poeta , por C. Gazzera y M. C. Marengo - **HOMENAJES** Jorge Calvetti - **RELATOS** Un cuento de Calvetti: Romerito / Dos Cuentos de Antônio de Alcântara Machado (1901-1935) (Trad. de A. de Llano y M.I. Arrizabalaga) / L'ile delle lonely criaturas, por G. Blanda - **POESÍA INÉDITA** César Cantoni Leonardo Martínez . Esteban Nicotra. Gustavo Valle

La Pecera

EDITADA POR MURIEL SOCIEDAD

Año 3 - N° 6- primavera/verano 2003- Pvp \$10 (exterior: u\$s 10 / e 7)
no fish is too weird for her aquarium

ARTE

Maillol o el silencio de la piedra

DOSSIER

Panorama de la poesía griega contemporánea. Sel. de poemas y trad. directa del griego de N. Anghelidis y C. Spinedi

EL OTRO LADO

Ricardo Miguel Costa. El paisaje de la palabra

TRADUCCIONES

Dürrs Grünbein : Lección de la base del cráneo y ¡Que se vaya al carajo toda la nostalgia del Este ¡ (Reportaje a Grünbein)

CINE

Otro Nuevo Cine Argentino. La realidad tiene su poesía. Reportaje a Gustavo Fontán, por Nicolás Quinteros

ENSAYOS

Los Papeles De Dedalus, por F. Cermelo/ A propósito de H.D. (Hilda Doolittle) por D. Lagmanovich/ Celia: El levitador pertinaz por R. Ramos Signes/ Fijman o La Poesía en los Límites por H. Freire/ La lengua de la inmigración en la literatura argentina contemporánea, por I. Magnani/ El arte del coleccionista: Manuel Puig, por A. Bocchino/ Alejandro Schmidt: las geografías del poeta, por C. Gazzera y M. C. Marengo

HOMENAJES

Últimas charlas con Jorge Calvetti por S. Sylvester/ Calvetti y una oda de Horacio, por A. Alvarez Hernández

RELATOS

Un cuento de Calvetti: Romerito/ Dos Cuentos de Antônio de Alcântara Machado (1901-1935) (Trad. de A. de Llano y M.I. Arrizabalaga)/ L'île delle lonely criaturas, por G. Blanda

POESÍA INÉDITA

César Cantoni (La Plata). Leonardo Martínez (Catamarca). Esteban Nicotra (Córdoba). Gustavo Valle (Venezuela).

ESTANTERÍA (Reseñas)

Onetti La fundación imaginada. de Roberto Ferro./ La Edad Dorada de Diana Bellesi./ La Granada de Ana Arzumarian./ Oficio de Lector de S. Sylvester...y más



Editor:
Ricardo Martin

Director:
Osvaldo Picardo

Comité asesor:
Marta Ferrari , Marcela Romano ,
Fernando Scelzo , Fernando Cermelo,
Betina Bracciale , Carlos Aletto (Mar
del Plata) Héctor Freire, Roberto
Ferro, Santiago Sylvester , Jorge
Ariel Madrazo; Liliana Lukin , Carlos
Spinedi ; Claudio Simiz , (Bs.As.);
Patricia Nasselo (Córdoba); Rogelio
Ramos Signes; David lagmanovich
(Tucumán); María Isabel Ferrari
Pierro (Madrid); Mercedes Roffé
(New York), Abel Robino (París).

Comunicación e Imagen:
Gonzalo Bartha .

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

LANAVE DE LOS LOCOS
Belgrano 2630 1er.B, Capital - tel.
43080297
y
GARCÍA CAMBEIRO
Cochabamba 244, Capital.
en
El Aleph S.R.L. Calle 49 N 542. La
Plata
Librería Hernández. Corrientes
1311. Capital Federal
Prometeo Libros.(Palermo).
Honduras 4912. Capital Federal
La porteña libros.Juramento 1705.
Capital Federal
De la Mancha Libros. Corrientes
1888. Capital Federal
Libros Ramos. Mitre 581. Quilmes
Rincón del libro. Maipú 2919.
Olivos
Rubén libros. Déan Funes 163.

Córdoba
Rayuela Libros. Plaza Italia 10. La
Plata
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
ãEditorial Martin, 2001
Queda expresamente prohibida la
total o parcial reproducción por
cualquier medio del contenido, sin
autorización del Director o los
Autores, según lo marca la ley.



La miseria no tiene infancia

Hablar de la niñez es hablar sobre la evidencia presente de que resta un futuro para el fracaso y la derrota. Sabemos que en Argentina los chicos se mueren de hambre. Que más de siete millones de niños de África sufren las consecuencias de la peor hambruna de los últimos años. Que unos 250 millones de chicos se han visto obligados a dejar de estudiar para trabajar. Que en Israel, los menores son las principales víctimas del enfrentamiento entre judíos y palestinos... El listado es infinito. Doce millones de niños mueren anualmente por causas que se pueden prevenir. El continente latinoamericano encabeza este ranking de excluidos con 40 millones de menores sin techo, seguido de Asia, con 35, y de África, con 10 millones. Ni siquiera Europa queda al margen de esta infame estadística. En las calles de Madrid, París o Roma viven otros 3 millones de niños que se hacinan en los nichos del exilio y la humillación.

Sabemos también, que la pobreza en la niñez es reflejo de un problema estructural, agudizado con las medidas que los últimos gobiernos han venido impulsando. Y sabemos de repetirlo hasta el cansancio, que son consecuencia de las medidas neoliberales que no responden a la realidad de los propios países en que se aplican...

Sin embargo, hablar del impacto de la pobreza en la niñez es hablar por hablar. La infancia es más que nunca y en todo sentido, un paraíso perdido, donde tuvo lugar el reino de la experiencia, donde lo cotidiano estaba hecho de descubrimientos. Sí, pero el reino de la experiencia ha sido expropiado por el simulacro y por un repertorio de lugares comunes, que tratan de enmascarar la mala conciencia y la lúcida inmovilidad frente al noticiero.

Para el niño que convive con la miseria y el desamparo, no hay infancia. El futuro les juega en contra. Una niña violada por su padre o por sus hermanos, un chango que hurguea en los tachos de basura de los Mac Donalds o el pibe que con un fierro alquilado debuta robando al almaceñero del barrio, no son niños, son mutilaciones que el naturalismo zoleano o las novelas de Dickens nos contaron, hace mucho tiempo. Revisar estos discursos no está demás. Vuelve a ser una obligación al momento de escribir.

La infancia ha sido un punto de referencia básico en lo que llamamos literatura. No sólo un lugar común que se asocia al lírico paso de las estaciones de la vida, sino una manera sorprendente de entender lo que se nos ha perdido y nos forja desde otro lado.

El mismo significado de la palabra infancia ha ido cambiando. Su concepto viene de los siglos XVI y XVII, con la aparición de las ciudades y la consolidación de lo que dimos en imaginar como una familia. Hay un cuadro de Rembrandt donde vemos a una joven abrazada a una escoba, mirándonos desde 1651; también un dibujo, más antiguo, de una familia



de mendigos a la puerta de un hombre rico, donde aparece la mujer con un bebé a su espalda. Recién en esa época, los niños estaban apareciendo en la pintura, ya no como tópico religioso del Niño Jesús sino como el de la calle y de lo cotidiano. El Romanticismo posterior redefinirá ese imaginario social, subrayando su virtud inocente y partícipe de la naturaleza, aunque, paradójicamente detrás de esta veneración existía la explotación de los niños en el capitalismo industrial. En el transcurso del abandono de una noción clásica, la literatura ha contribuido de modo poderoso a dotar a la niñez del enorme potencial imaginativo que posee en la era moderna. De ahí que la representación de la infancia pueda leerse en un amplio espectro desde el Lazarillo de Tormes, pasando por el auge de una nueva imagen a partir del siglo XVIII con Rousseau y el desarrollo de la educación, hasta las fábulas moralizantes, los cuentos maravillosos, las vidas ejemplares y los poco aconsejables relatos admonitorios para asustar niños y grandes. Otro ejemplo, está en cómo se consideró a la poesía, a partir de ese cambio en la visión del mundo. La *Sciencia Nova* de Giambattista Vico y su idea de los antiguos servirá para construir, en adelante, una representación de la infancia como lugar de origen al cual el poeta regresa para afianzar o a veces, legitimar su creación; pero al mismo tiempo, ese poeta constata la fragilidad de tal empresa que no logra su cometido, sino en la pérdida que lo ha hecho hombre. De este modo, la infancia se convierte en un mito del paraíso perdido.

Nunca con mayor precisión que la de hoy, se ha ejecutado esta pérdida en todo sentido. Jorge Teiller decía que “ninguna poesía ha calmado el hambre o remediado una injusticia social, pero su belleza puede ayudar a sobrevivir contra todas las miserias” (*Muertes y maravillas: Poemas 1953-1954*. Chile, Ed. Universitaria, 1971). No sé si esto es cierto, cuando 250 millones de chicos se han visto obligados a dejar de estudiar para trabajar y quizás ninguno de ellos llegue a leer un solo poema en su vida. No sé cuántos de ellos podrán aprovechar este «Otoño secreto» del poeta chileno, que me consuela con lo que ya no volverá: Cuando las amadas palabras cotidianas / pierden su sentido/ y no se puede nombrar ni el pan,/ ni el agua, ni la ventana,/ y ha sido falso todo diálogo que no sea/ con nuestra desolada imagen,/ aún se miran las destronadas estampas/ en el libro del hermano menor,/ es bueno saludar los platos y el mantel puestos sobre la mesa, / y ver que en el armario conservan su alegría/ el licor de guindas que preparó la abuela/ y las manzana puestas a guardar.

O.P.

Arte





La Méditerranée (El Mediterráneo)



Arístides Maillol o el silencio de la piedra

Por O. P.

Después del impresionismo y su ruptura con lo anterior, Europa vive en una atmósfera creativa revuelta donde se buscan nuevas vías expresivas. Entre los intentos de encontrar un arte para el siglo XX está la propuesta que intentó conciliar dos conceptos antagónicos en la historia: la modernidad y el ideal clásico del arte. Parece una paradoja, pero sólo es un aspecto conocido de las vanguardias que no siempre se menciona, subrayando sólo su tensión rupturista. Recuperar y renovar los principales fundamentos del arte clásico –la forma, la línea y los géneros tradicionales: el desnudo, el bodegón, el retrato, el paisaje– fue un objetivo que hizo confluir a algunos de los líderes de las vanguardias parisinas en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial: Matisse, Picasso, Derain, Bonnard...

Esta compleja tendencia artística que en unas décadas se difuminó para dar paso a las múltiples y sucesivas vanguardias europeas, fue la que hizo que el Museo Thyssen-Bornemisza, de Madrid, organizara hace algún tiempo, su muestra «Forma. El ideal clásico en el arte moderno», un homenaje a la concepción clásica de la belleza y el arte. Reunió entonces a setenta obras de los principales representantes del arte moderno, procedentes de treinta museos y colecciones particulares de todo el mundo. Oleos, esculturas, acuarelas y dibujos de Maillol, Renoir, Cezanne, Matisse, Picasso, Degas, Carrá, Morandi, Sunyer, Juan Gris, Dalí y Julio González, entre otros, se agruparon en ocho secciones temáticas, enfrentando a veces sensibilidades aparentemente distantes, pero profundamente unidas en su búsqueda artística.

La idea de una arquitectura perfecta constituyó siempre el principal centro de interés de Aristide Maillol (1861-1944). De ahí que el conjunto de su obra se articule alrededor del cuerpo humano, de curvas impecables y proporciones geométricas armoniosas, que no buscan lo original sino la ilusión de perfección. Arístides Maillol fue pintor y escultor, y una de sus primeras obras conocidas es una mujer de rodillas, pintada, dibujada, tejida y, por último, esculpida: *La Baigneuse* o *La Vague* (*Bañista* o *La ola*). Esta mujer estará presente en toda su obra y será su obsesión en todos los ensayos. “Mi intención –afirmaba– es reunir los miembros; uno entra en una escultura como se entra en una casa.» Esta misma obsesión dará lugar a una monumental escultura al aire libre: *La Nympe* (*La ninfa*), que tras múltiples elaboraciones, producirá finalmente la conocida escultura llamada *La Méditerranée* (*El Mediterráneo*). Esta será la primera escultura moderna del arte del siglo XX, donde se verifica una ruptura con la tradición narrativa y descriptiva de la representación, porque encierra un cuestionamiento fundamental del arte: las esculturas de Mai-



llos son pensamientos abstractos. Rehusando encajonarse en el academicismo, contrapone la búsqueda de la forma pura y crea una escultura liberada de cualquier contenido: literario, mítico o religioso. Por eso mismo, André Gide comentará sobre *La Méditerranée*: «Es bella, no significa nada, es una obra silenciosa». Podríamos afirmar entonces, que todas las grandes tendencias de la escultura moderna, desde el cubismo hasta la abstracción, surgen de esta revolución silenciosa que el público descubrió con *La Méditerranée* en el Salón de Otoño de 1905.

En cuanto a sus dibujos, son prefiguraciones de este mismo silencio, que reciben una decidida influencia de Gauguin, en cuanto al trazo largo de la línea y su elementariedad expresiva. Algunos problemas de visión hicieron que Maillol se volcara a la escultura después de haber experimentado la pintura y el dibujo. Fue Rodin quien le ayudó a moldear su estilo y coincidieron en la atracción por la Grecia Arcaica. Fue en 1908 que viajó a Grecia, con una estadía en Nauplia, donde se dedicó a ilustrar las *Geórgicas* de Virgilio y posteriormente las *Églogas*. Estas imágenes, “mise in page”, no fueron publicadas hasta 1950. Sin embargo, en 1938, Philippe Gonn en París publica *Dafnis y Cloe*, la novela alejandrina de Longo, ilustrada por Maillol. En 1958, aparecerán sus ilustraciones de las *Odas* de Horacio.

Estas ilustraciones de Maillol tienen algo monumental, un estilo de estelas funeraria, que revela la visión de un encuentro generoso de la naturaleza y el hombre, que representa una idealización de su Bayuls nativo, en el sur de Francia. La figura humana está repleta de una alegre sensualidad y desinhibido erotismo que está reduplicado por el paisaje. No es un mundo donde puea hallarse ni violencia ni efectismo.

Todas las portadas de sección son ilustraciones de A. Maillol, correspondientes a «Maillol Erotic Woodcuts» Dover Publ., N. Y., 1988



Dossier

poesía griega generación del 70





Poesía griega contemporánea (Generación del 70)

Por Carlos Spinedi

*Por razones tanto históricas como geográficas
el idioma adquiere en la Grecia moderna, si de soberanía se habla,
un valor no inferior al del territorio. Cuatrocientos años de dominación otomana
y una geografía repartida en casi tres mil islas, amén del suelo continental, hicieron
que en el arduo proceso de recuperación de la independencia,
iniciado en 1821 y concluido recién en el siglo XX,
la lengua se convirtiera en uno de los componentes determinantes de su identidad
nacional y operara como una verdadera contraseña que permitió,
a los poetas griegos de la “diáspora”
reconocerse como nacionales, no importa que hubieran nacido en Atenas
o en Alejandría (Kavafis), Esmirna (Seferis), Constantinopla (Sarandaris)
o en la danubiana ciudad de Braila, en Rumania (Embirikos).
Como consecuencia de todo ello la literatura cumplió -y cumple-
un trabajo de cohesión espiritual que, jerarquizado por la calidad
de sus protagonistas, le ha permitido ocupar, en nuestros días,
un papel destacado dentro del mundo intelectual,
y sus creaciones, traducidas a la mayoría de los idiomas cultos,
han merecido los máximos reconocimientos internacionales.*

La cuestión lingüística

La cuestión de la lengua nace a partir de una petición de principio, según lo explica el helenista Miguel Castillo Didier: “Se parte de una base falsa: la supuesta falta de una lengua común entre los griegos; y un prejuicio muy arraigado : la creencia de que el lenguaje, o, más exactamente, los numerosos dialectos hablados son producto de la ‘corrupción de la lengua griega’, esto es, de la antigua, efecto de la incultura y oscuridad espiritual que trajo el dominio turco”¹; equívoco que generó un singular problema: el de la disglotia.

Este fenómeno lingüístico no debe ser confundido con el bilingüismo; la disglotia no supone el dominio simultáneo de dos lenguas por parte de los habitantes del lugar, sino la utilización de dos variantes formales de una misma lengua en función de determinadas condiciones idiomáticas y también socio-culturales.

Una de esas variantes es conocida como *dimotikí*, forma coloquial o popu-



lar (de allí su nombre: *dimos*-pueblo) que hablan todos los habitantes en su vida cotidiana y escriben en su gran mayoría. La otra como *katharévusa*, derivada del griego antiguo y que se utilizaba, en forma excluyente como lengua administrativa, oficial, académica, tan sólo en su forma escrita, porque no era hablada en la vida corriente, dada su naturaleza arcaizante y dificultad intrínseca² Imposible resulta imaginar-y consignar aquí- los conflictos sociales, políticos y literarios que el fenómeno de la disglotia generó desde de antes la proclamación de la independencia de la nación griega. Después de vencer innumerables resistencias el *dimotikí* comenzó a ser empleado por algunos escritores, guiados por Yannis Psijaris, quien en 1880, con su libro *Mi viaje*, marcó el comienzo de una creciente aceptación de esta modalidad lingüística.

Todo ello hizo que la literatura neohelénica de fines del siglo XIX y comienzos del XX se viera inmersa –directa o indirectamente- en una apasionada polémica de inusual intensidad, entre *arcaizantes* y *demoticistas*³ que trascendió a otros campos, especialmente al político. Por fin, desde 1976 el *dimotikí* fue oficialmente aceptado como lengua escrita en la educación y en la redacción de los documentos públicos, algo que venían haciendo desde hacía tiempo los poetas con variada fortuna. Podría así concluirse que “ toda la historia de la literatura neo-helénica, vista en su conjunto y desde nuestra perspectiva occidental , consiste especialmente en una constante y laboriosa ascensión de la lengua popular a la categoría de lengua literaria”⁴

La generación del 30

Otra tarea no menos importante esperaba a los jóvenes poetas griegos que comenzaron a mostrarse activos en la tercera década del siglo XX: la introducción en país de las nuevas formas expresivas y el abandono de los modelos tradicionales, insuficientes y anacrónicos, para poder dar testimonio de la problemática y la sensibilidad de su tiempo. Hacia los años 30, un grupo de poetas griegos hizo su aparición en el campo de la poesía de su país, a saber: Yorgos Seferis (1900/1971), Andreas Embirikos (1901/1975), Nikos Engonópulos (1910/1985), Odysseas Elytis (1911/1996), Nikos Gatsos (1911/1992), Yannis Ritsos (1909/1992), entre otros, quienes integraron la llamada «generación del 30», equiparable en muchos aspectos - no solamente en el estético - a la « generación del 27» española. Estos poetas, desde posiciones de vanguardia conectaron a la literatura neohelénica, dominada hasta ese entonces por una prolongación de las escuelas poéticas del siglo XIX, con las nuevas corrientes estéticas y sociales que conmovían al mundo en esos años; ya preanunciadas en la poesía del legendario Konstantinos Kavafis(1863/1933), y en la del malogrado Kostas Karyotakis(1896/1928). Fue tan significativa la producción de esta generación que, dos de sus integrantes -los mencionados Seferis y Elytis-, no sólo obtuvieron, en 1963 y 1976 respectivamente, el Premio Nobel de Literatura , sino que su obra, junto con la de sus contemporáneos, condenó a esa poesía decimonónica que los precedía, a un dorado destierro, a la vez que se proyectaba en el tiempo, al opacar -por superposición -a la generación inmediata posterior.



La generación “intermedia” o de posguerra

Si esa primera etapa resultó revolucionaria en muchos aspectos, la siguiente fue de evolución, más proclive a la introspección, más interesada en cuestiones existenciales propias de la época, menos espectacular, con menor resonancia internacional.

Los poetas griegos nacidos entre los años finales de la década del 20 y las vísperas de la 2ª Guerra Mundial, quedaron temporalmente a caballo entre dos generaciones: la citada de los años 30 y la ya reconocida generación del 70. Como consecuencia de ello esos poetas no lograron agruparse en un movimiento generacional con vida propia. Kikí Dimulá expresa así, en un reportaje, su sentimiento de no pertenencia: “Yo debo pertenecer a la generación intermedia, segunda de las tres generaciones de posguerra, la generación de posguerra civil. Sólo que no puedo ver en esta clasificación otro significado que su relación temporal. Me imagino que si perteneciera a otra generación, escribiría del mismo modo”⁵. Sus integrantes se destacan, a nuestro entender, sólo por sus logros individuales que no son pocos; como es el caso - entre otros - de Nikos Karuzos (1926/1990), Kikí Dimulá (n/1931), Manolis Anagnostakis (n/1925), Nikos Focas (n/1927), María Kentru-Agathopulu (n/ 1930) y Tasos Denegris (n/1934). Resulta sugestivo que a esa generación, conocida como «intermedia» (nos parecería más correcto hablar de “transición”) o de posguerra, se la haya aludido también como «la generación perdida».

La generación del 70

La riqueza del aporte de la generación del 30 a la literatura neohelénica atrajo la atención de una nueva camada de poetas que, nacidos más o menos hacia fines de la década del 40, no habían sufrido, en su mayor parte, los padecimientos de la guerra y que parecían no reconocerse en la obra de los integrantes de la generación intermedia.

Escuchemos a uno de esos poetas, Dimitris Kalokyris, quien recuerda que “cuando descubrieron el surrealismo, creíamos encontrar en él simplemente la llave que nos abriría el acceso a la obra inicial de aquellos poetas griegos (Embiricos, Gatsos, Elytis, Engonópulos) que se vincularon en sus comienzos con ese movimiento”, y agrega: “a la ortodoxia (surrealista) francesa de preguerra la conocimos a posteriori, principalmente en su forma literaria. Ella era la regla y lo que nosotros buscábamos eran las excepciones introducidas por dichos poetas”. Simultáneamente- reconoce- que les llegaban los ecos de la generación “beat” norteamericana.⁶

En 1967 un golpe militar, que se prolongó hasta 1974 - y que fuera conocido como “la revolución de los coroneles”-, interrumpió la vigencia de las instituciones democráticas en Grecia. Este movimiento autoritario, de neto



corte dictatorial, afectó por igual a las tres generaciones de poetas que en ese entonces convivían: a la del 30, en su plena madurez, a la confusa intermedia y a la emergente, y muy discutida entonces, del 70. La poesía de esa época se tiñó obligadamente de un fuerte tono antimilitarista, donde los mensajes comprometidos predominaban sobre cualquier consideración formal.

Producida la caída del régimen usurpador de las libertades ciudadanas⁷ durante el cual - parafraseando a la profesora Pilar Palomo, de la Universidad Complutense de Madrid - podemos decir que se escribieron “con temas justos, muchos poemas injustos”⁸, la literatura de protesta y resistencia que caracterizó a esa difícil época, cumplido su propósito, dio paso a nuevas modalidades poéticas; menos condicionadas por la circunstancia política y centradas en problemas específicos como, por ejemplo, los del lenguaje, buscando dar soluciones originales que, pese a ser muchas veces contradictorias, resultaron en definitiva el principal aglutinante de la generación. Se replantearon cuestiones que parecían haber sido aceptadas ya definitivamente por la sociedad; ello le valió ser conocida también como “la generación del cuestionamiento”; más cerca de la problemática literaria que del panfleto político. Los poetas de esta generación – señala la profesora española y traductora Goyita Núñez – tienen “la plena convicción de que la poesía no se ejercita en los caminos de la historia, ni del destino colectivo; por el contrario, se encuentra aquí junto a nosotros”.⁹

La presencia femenina se acrecienta aún más en este momento y, junto a nombres como los del citado Kalokyris(n/1948), Nasos Vagenás (n/1945), Yannis Kontós (n/1943), Andónis Fostiérís(n/1953), se destacan los no menos importantes de María Lainá (n/1947), Athiná Papadaki (n/1945), Rea Galanaki(n/1947) y Yenni Mastoraki(n/1949), de quienes aquí presentamos una breve, pero significativa, antología. A estos nombres se pueden agregar, entre muchos otros, los de Natacha Hatzidakis (n/1946), Kostas Mavroudis (n/1948), María Kyrtzaki (n/1948), Dimitra Christodoulou (n/1957) y Yorgos Crhonás (n/1948). Todos ellos, por lo demás, de fuerte presencia en el mundo de la cultura griega actual, donde se destacan también como filólogos, traductores, narradores, críticos, ensayistas, etc.

Una consecuencia tal vez inesperada -aunque seguramente no querida- del desgobierno de los coroneles fue despertar en la juventud un renovado interés por la lectura en general y por los libros que trataban de temas filosóficos, políticos, sociológicos en particular, especialmente de autores extranjeros contemporáneos que no eran habitualmente publicados por la editorial comercial; lo cual provocó la aparición de un nuevo mercado, servido por un gran número de pequeños editores independientes. Estos últimos, cuando la vida pública griega volvió a la normalidad, abrieron sus catálogos a otros temas, tales como la literatura y las ciencias de la cultura; siendo la poesía una de las beneficiarias de dicho cambio. Sin embargo esa tendencia editorial fue menguando en los últimos años; en los cuales, según el poeta y filólogo griego Tasos Denegri (n/1934), si bien todavía existe una intensa actividad en cuanto a la publicación de libros de poesía “sólo un cinco por ciento son publicados por cuenta de los editores; los demás deben ser financiados por los autores”.¹⁰



Sin duda, en estos primeros años del siglo XXI, una nueva generación de poetas griegos -atendiendo, por lo menos, a un orden cronológico- procura ocupar su legítimo lugar. Pretender -hoy y aquí- clasificarlos o seleccionarlos, sería materia opinable y tarea prematura, cuando no injusta o arbitraria. Vista la edad de los poetas en actividad de la generación del 70, es posible imaginar que en su obra actual se prefigura ya lo que será la poesía griega en las primeras décadas de la presente centuria.

-
- 1) Miguel Castillo Didier – Poetas griegos del siglo XX – Pág. 26 - Monte Ávila Editores – Caracas -1981
 - 2) Bádenas de la Peña, Pedro - La situación lingüística en Grecia. Problemas y perspectivas-, en ERYTHEIA (Revista de estudios bizantinos y neogriegos), n. 9.2, p. 316, Madrid, noviembre de 1988.
 - 3) Si se desea profundizar el tema ver: Linos Politi – Historia de la literatura griega moderna – Pág. 25 en adelante– Trad. de Goyita Núñez – Editorial Cátedra – Madrid – 1994.
 - 4) Moreno Jurado, José Antonio– Antología de la poesía griega (desde el siglo XI hasta nuestros días)– Pág. 7 - 2ª edición. –Ediciones Clásicas – Madrid – 1998.
 - 5) En: Kiki Dimulá – 31 poemas – Traducción de Nina Anghelidis y Carlos Spinedi – pág. 11 –Grupo Editor Latinoamericano- Buenos Aires – 1998.
 - 6) Kalokyris, Dimitris, El muelle. Traducción de Nina Anghelidis y nota preliminar de Carlos Spinedi, Ediciones del Azud, Atenas / Buenos Aires, Pág- 7, 1990.
 - 7) Caída que contribuyó al mayor descrédito de la katharévúza, por ser ésta la lengua preferida de la dictadura.
 - 8) Aunque no es menos cierto que con esos temas justos, los poetas de la generación escribieron poemas a la vez justos y bellos; como “ Oda a la bolsa de nylon”, de R. Galanaki que damos aquí a conocer.
 - 9) Politis, Linos – op. cit. - Pág. 293
 - 10) Spinedi, Carlos- “ Temas y Testimonios” -‘Conversando con Tasos Denegri’- Pág. 105- Editorial Metáfora – Buenos Aires - 1993





*Selección de los poemas y traducción directa del griego
de Nina Anghelidis y Carlos Spinedi*

Yannis KONTÓS

4. Estás sentado en la silla

Estás sentado en la silla y miras
la luna sobre la pared. Ciego,
mudo, busco mis manos.
Me las llevo puestas y fumo.

6. Muchas personas a mi alrededor

Muchas, personas a mi alrededor
se blanquearon. Se volvieron cal
- Con su tiza
escribo poemas -

Excavaciones 1972

Las palabras rodaron fuera de la boca.
Se apagaron en medio de la oscuridad.

Miras al otro lado del presente
y la estatua del poeta se levanta
caliente aún, sacudiéndose la tierra.

Ahora desciende por la calle Stadiu
riendo fuerte.

(Los arqueólogos -violadores de tumbas-
huyeron maldiciendo)

Peligro en la ciudad

Esta noche no se escriben poemas.

El loco escapó con un arma



y tira a matar.
Todos lo señalan -pero
nadie puede verlo.

Corro -corremos.
Me atropello a mi mismo.

El poeta simula ser
un árbol frutal para
salvar al leñador.

66. ACUÑARÉ UNA MONEDA ANTIGUA

Acuñaré una moneda antigua
con tu cabeza. Luego
en los gabinetes buscarán
las dinastías, cronologías y todo lo demás.
Borradas las indicaciones por la tierra,
por el azufre -sólo uno de los ojos
algo recordará del pasado-
Yo no viviré para explicarlo.
Así en las vitrinas permanecerás,
un grito metálico sin respuesta.

TRASLACIÓN

Suave mes de julio
y las lunas caen sin cesar en el cuarto.
Fresca, verde, la noche plena de hojas
se apoya sobre tu hombro y me amas.

El perro husmea a los asesinos
y gruñe.

Una canción popular descortezaba la noche.

La realidad es, sin embargo, otra.



-Ayer a mediodía un hombre
abrió la ventana y se arrojó al asfalto-

YANNIS KONTÓS -Nació en Egion (Peloponeso), en 1943.
Libros de poesía publicados: *Perimetral* (1970) *El cronómetro* (1972) *Los imprevistos* (1975), *Fotocopias* (1977), *En el dialecto del desierto* (1980) *Los huesos* (1982), *De un monje anónimo* (1985), *Oscuridad gratuita* (1989), *En el giro del día* (1992), *El atleta de la nada* (1998)

Athiná PAPADAKI

LECHO NUPCIAL

Una frazada tejida de la abuela
fue lo que cubrió el lecho nupcial.
Sentamos sobre ella un varón
para que yo tenga un hijo,
también tiramos monedas de oro, confites
y arroz.
Una ceremonia de hilo que retrocedió
a la noche, como animal de presa, a la sangre.

PLANCHAR

Nubes en forma de cerebro
remán sobre el vidrio limpio,
mientras lo azul se levanta,
yo plancho,
evaporando en ráfagas una camisa húmeda.
El orden de las cosas me rechaza

Un ancla pesada me llama profundidad, o sea soy
necesaria.



Sin embargo
me dilato hacia la deserción, como si no hubiese
pasado
nunca por hileras de Lirios.

¡Este, sí, este
planeta nuestro con sus preciosas necesidades!
Qué resistencia para no sucumbir en lo de honorable
ama de casa

Hace años ya
el canasto de lavar
con la ropa como corderos enroscados,
me arrebató,
devora mi canción.
Casi el pánico se apodera de mí.
Trato de encontrar un nombre para mis codos
desnudos.
Mientras
el mueble silencioso
mira hacia el mar
y lo toco,
el polvo en mis dedos es una gran compañía.

HUIDA DEL FREGADERO DE LAVAR PLATOS

¡Oh! ceremonia de los dedos
¡oh! lavado de la ropa.
Allí el jabón verde, puño de aceite espeso sobre el
mármol.
Allí el audaz añil, casi una violación en las aguas
territoriales del blanco.
Donde
la espalda se evapora
en qué paisajes.
La lejía y los humos negros de la caldera.
Los acueductos parten de mi columna vertebral.



Anochece en el pote de dulce.

Nubes, nubes de puchero, traen el invierno a la cocina.
¿Qué ofrecí entonces? Una decoración;
por un momento me retiro.
Y cambia la marea del mosaico.

La otra cara.
En el canasto, berenjenas frescas,
viudas nuevas,
cortan el luto con algo de color violeta.
Me incita
un plato de naranjas humeantes.
Empero
las escamas del pescado en el fregadero de los platos,
lo transitorio.
Mis párpados se cierran hacia lo vano.

Alzo a contraluz los vasos de cristal,
¿están limpios?
Arrojan pedazos de diamante a mi rostro
sombrio
que se desliza como un riachuelo.

Las Lilas, las Lilas de un mercado de barrio
me proyectan hasta el Paraíso.

Salva mis estremecimientos, cordera de vapores.

ATHINÁ PAPADAKI- Nació en Atenas, en 1945.

Libros de poesía publicados: *El arcángel de hormigón* (1975), *Cordera de vapores* (1980), *Tierra y nuevamente* (1986), *Palidísima hasta lo níveo* (1989), *Leona de la vidriera* (1992), *La desvelada de los cielos* (1995).

Nasos VAGENÁS



ODAS BÁRBARAS

XIV

Pienso significa pienso en la muerte
cuando los árboles deletrean la palabra abril.
¿Hay todavía algo para amar que no amé?
Busco las frases

que armonizan con esta tarde
de colores frívolos que no mueren.
Termina todo en un absurdo naranja
que cubre el negro.

Que cubre la nada. A cada tanto
pienso en las palabras ceniza,
tiniebla, estalactita, escotillón,
hielo, destino.

XVI

Nunca comprendí la sed de cielo
ni toqué a las estrellas con la frente.
y las azaleas (qué palabra ésta) poco
me subyugan.

Está pasando una nube de 1978.
Viento fuerte sopla desde el futuro.
La noche, madre del universo,
se ha convertido

en un lienzo gris extendido sobre un sucio
rincón del Ática. Los espejos
me brindan continuamente una improvisada
traducción de mí mismo.



Un sueño: vasos azules se hunden suavemente
en mi pecho. Una rubia exuberante sentada
sobre las rodillas del tiempo, semidesnuda,
deshace
una margarita negra.

VISIÓN TOTAL

Sobre la tierra un cielo azul
-azul cuando no hay nubes.
Sobre las nubes
lo que hay en el cielo.
O mejor
el cielorraso de madera de nuestro amor.
Donde por la noche se persiguen ratones.
Debajo todo lo demás.
Árboles. Casas. Factorías. Campos.
Automóviles. Escaleras. Estaciones
subterráneas.
Árboles. Casas. Factorías. Campos.

ESTUDIO SOBRE LA MUERTE, II

La muerte de vez en cuando dice:
Bien, hasta aquí hemos llegado.
Saca un pañuelo sucio y se enjuga.
De su bolsillo cae una moneda.
La encuentra un niño y compra golosinas.
La encuentra una muchacha y compra un
vestido.
La encuentra un loco y compra el cielo.
La encuentra un sensato y la devuelve a la
muerte

HAIKU



Los pájaros de esta ciudad partieron dios sabe
adónde.
Quedó un cielo vacío. y bajo el cielo
árboles vacíos.
y bajo los árboles oscuras motocicletas.

ASOS VAGENÁS-Nació en Drama, provincia griega de Macedonia, en 1945.
Libros de poesía publicados: *Campo de Marte* (1974), *Biografía* (1978), *Las rodillas de Roxana* (1981), *El laberinto del silencio* (1982), *Andanzas de un viajero* (1986), *La caída del ángel* (1989), *Odas bárbaras* (1992), *Baladas sombrías y otros poemas* (2001)

María LAINÁ

FRESCO

Allí, en el comienzo de las nalgas persiste
un tenue azul
el fragmento de un pie desnudo hacia la
izquierda
y el fragmento del borde de un vestido.
Sobre la piel se advierten líneas
especialmente punzantes.
El espacio del cuello está interrumpido
por el brazo izquierdo
llevado hacia lo alto
mientras tan sólo el seno derecho se evidencia
con su ligera curvatura.
De la mitad inferior del rostro
falta la parte más grande.
Triángulos rojos o saetas
cubren el blanco del ojo.
Persiste también la cinta del cabello
y el giro del cuerpo
que seguramente insinúa
el análogo movimiento de los brazos.
Falta el territorio del amor.



TROPICAL

El amor contigo parece un jadeo
en húmedo y rojo paisaje,
como fondo alas adosadas
cierran el espacio con movimientos febriles,
penetrantes:
esto es el amor entonces,
estas pequeñas voces atadas
que transpira oxígeno
Y aprietan el cuerpo;
¿el temor es inmovilidad o movimiento?
¿afuera o adentro?
Entre mis piernas corren
pequeñas gotas de arena,
la sangre de los pájaros.

Y ASESINATOS MARAVILLOSOS

Violaciones y amores y muertes
y asesinatos maravillosos;
Falta tan sólo el carmesí del paisaje
Y mi risa blanca.
Me refugio entonces en pequeños
razonamientos

y mínimas consecuencias.
Pero en el borde del abismo
dentro del desesperanzado grito del sol
con una de sus paredes abierta hacia el frente
duermen mis sueños salvajes.
Me refugio entonces en pequeñas sensaciones
sin embargo dentro de mí todo existe
violaciones y amores y muertes
y asesinatos maravillosos.
Suavemente por las noches sus rostros se
inflaman.



DE A PARES

La tiniebla no es luz
no obstante, a ella pertenece
así como la soledad no es amor
y sin embargo lo enfrenta.

Con los ojos abiertos
el amor acecha
en la tiniebla
a nuestra soledad.

TAL VEZ LA MUERTE SEA...

Tal vez la muerte sea
una manzana,
un pequeño e insulso llanto,
un pavo real en la habitación.
Empero no esta muerte,
no ésta.

MARÍA LAINÁ-Nació en Patras, en 1947. Libros de poesía publicados: *Mayoría de edad* (1968), *Allende* (1970), *Cambio de paisaje* (1975) *Signos de puntuación* (1979), *Suyo* (1986), *El miedo Rosado* (1992), *Un beso robado* (1996)

Rea GALANAKI

8. GLORIA A LA BOLSA DE NYLON

¡Salve bolsa que llevarás la nota de fino papel, mil veces
doblado,
dentro del *taper* de la comida!
Bolsa que estás embarazada desde hace cinco años y
medio, de una blusa nueva; de frutas, chocolates, comida,
libros,
que penetras en la boca del lobo y me reemplazas en
lugares



inaccesibles rodeados de dientes,
que brindas el sabor y el perfume de la fruta, del chocolate,
de la comida, de un libro y de la blusa, a una boca besada,
¡salve tú que sales libre de mi peso y que de nuevo estarás
embarazada en quince días!

Bolsa de nylon llena de latas salvajes que Caperucita Roja
carga
saliendo del almacén,
que en el taxi y en el ómnibus acompañas con el perfume
floral
de tu desodorante y viajas sin boleto como si fueras
inanimada,
que cargas en excursiones migajas de la cena de una valija
oficial
y secreta
pero que en la ciudad tienes el colorido diáfano del arco iris
o las
letras brillantes y , en los *super market*.

Bolsa de nylon que chupas la miel de las flores del mal
volando
de lo permisible a lo prohibido, como en dos flores de la
misma
vasija,
que ignoras las leyes y con tu inocente ignorancia sin cesar
las
vulneras,
que regularmente atraviesas puertas cerradas, a pesar de
tu peso
inmaterial como un pensamiento, y regresas como
recuerdo del
pensamiento,
que te caliente así como te tengo en los patios y los pasillos
y así
caliente te siento como el cuerpo prohibido que pronto te
tocará
y no estarás fría,
que no envileces mi propio toque a pesar de tantas manos
que
intermedian, disgustada, sin avergonzarte.

Bolsa de nylon que como duelo o expiación rompes la
uniformidad, proyectas fuera de ti una parte de Paula,
ofrenda de nylon y pena,
bolsa de nylon que recuerdas al animal, al cuchillo, a dios,
a su
teatro y que sin embargo te desentiendes de la sangre y del



misterio,
tela que no eres tela, papel que no eres papel, piel que no
eres piel,
pensamiento que no eres pensamiento, matriz que no eres
matriz, ilegítima que no eres ilegítima, pequeño canasto
que no eres canasto,
tus palabras en lengua censurada susurran sin embargo
dentro de ti el recuerdo emocionado de un amor.

¡ Salve bolsa, gloria de las visitas a la cárcel !

LAS MUJERES TIERNAS DE TREINTA A TREINTA Y CINCO

Algunas se achican tanto que caben dentro
de su alianza
allí tienden la cuna y se acuestan apenas anochece
su compañero en el maullido llegó alguna vez
 como buen novio
 ahora viene
 por la noche las cobija
 para que no se enfrien

una ternura de película silente en blanco y negro

entonces caen, se hieren la rodilla, su madre desciende
de la fotografía trayendo un algodón azul
y vuelve al lado de su marido en la misma pose.

Quizás ella también se achicó al casarse
hasta que su marido la parió de nuevo
un niño mudo blanco y negro con traje cartera
y ese movimiento oscilante de la sonrisa roja.

2. Paisaje helénico

Horizonte sembrado de montañas
donde las Furias gustan jugar al escondite
gritando en medio de sus risas las condenas.

3. Bosque inexplorado en Arcadia.

El atardecer enseña estética dórica



con el temblor de la corza que escuchó al león.

4. Muerte del árbol hogareño.

Casa quemada en la guerra civil.
Aullidos de la ungidora de perfumes
en la taberna.

REA GALANAKI-Nació en Heraclion (Creta), en 1947.-Libros de poesía publicados: *Menos que agradable* (1975), *Minerales*(1979), *La torta* (1980),¿ *Dónde vive el lobo?* (1986)

Dimitris KALOKYRIS

COLORES DEL ANIMAL LÍQUIDO

III

PAISAJES flamencos,
italianos, guaraníes, ingleses,
trofeos de guerras y de la iglesia
usurpadora de la historia humana
dentro del abismo de Dios

barrios desprolijos, o acicalados
como primadonas de ópera de la autoridad:
Pellegrini, Belgrano, Adrogué
pero también Canning, Plaza de los

Virreyes,

Gardel
una Europa en traducción libre /
oriunda de las tinieblas de los

Sumerios
cortes de un inmenso poblado
que sueña sin cesar que despierta
mañana reinando, cristalino

ciudad satélite octogonal en los filos de los meridionales
husos del tiempo
como en nuestra tierra el Reloj de Andrónikos Kíristos
las alas de las figuras voladoras crujiendo
todas blancas



corriente con algunas ráfagas oscuras sobre la
 que atraviesa encolerizada
 anfiteatros, arenas, tabernas
 (centros de sacerdotes de tango en
otros tiempos o de los deportistas de la política)
ruinas de ingeniería naval y monumentos de soledad
salvas de tamborilleros que tenían una escaramuza
 para soltar sobre el pavimento
 los derechos del platero o del panadero
torrentes de petróleo, circonio, cobalto «
 acero y platino
un financista ambulante de Alexandrópolis,
isleños de Quíos que calafatearon los barcos de los
cruzados,
 de Colón con almáciga del Egeo,
corintios que elaboran caña de azúcar
 para turrónes y licores,
con el abecé de una estrella centaura
y una luna fenicia
regresando hacia los estrechos
de Magallanes y de Pigafetta
bañando las siembras hasta los zodíacos de los glaciares
brigadas de rumiantes devoradores
se regocijan en las llamas de la eclíptica,

un espiral rectilíneo casi
audaz como Candia
dando la espalda, perplejo, al agua
y el pecho piadosamente hacia los frutales;

palabras: Echevarría, Areco, San Martín
los Andes de las hierbas,
Corrientes, Evaristo, Maipú,
pasajes de Julio

Avellaneda, Maldonado, Jorge Luis
griego prestigioso en olas Indias Occidentales

recompensa para una juventud entera ex libris
que no mereció el milagro:
Buenos Aires



EL MUELLE

Asciende el muro sumido en reflexiones,
enlazado por un follaje
que huele a herrumbre y brea.
El agua surca la cal
entre las articulaciones del Egeo.
Una mujer envuelve su cuerpo con el viento
y girando corre hacia los barcos.
La noche enreda la desesperanza.
Entre interferencias, emisiones clandestinas,
cortes inesperados y ondas radiales
llega desde lejos,
con una voz ronca y deformada por las lámparas
al receptor que patrulla y rastrea el aire
en algún lugar del lado montañoso de la Vía Láctea,
atraído por la pasión y venciendo a la muerte
como quien se clava en los brillantes clavos de la
historia,

el poeta
Constantino Kavafis.

.DIMITRIS KALOKYRIS-Nació en Réthimnon (Creta), en 1948. Libros de poesía publicados: *Ilíadas cerca del mar* (1967), *La tarde* (1969), *El pájaro y otras bestias feroces* (1969), *Las chimeneas fantásticas* (1969), *El cuerpo suspendido* (1980), *El muelle* (1984), *El viento malo* (1988), *Colores del animal líquido* (1990), *La expedición de los Argonautas* (1996), *Helénica* (1999).

Jenny MASTORAKI

RESUMEN

De niña, mi madre
ponía sobre mi piel el padrenuestro
y los talismanes azules de la isla de Tinos.
Tomaba mis sueños y los encerraba



con doble vuelta de una gran llave.
Los recontaba por la mañana
asentándolos en un cuaderno.
Ahora, mientras duermo,
me exorciza la canción en los labios
y todas las noches mi cama
se convierte en un tapiz bordado
que dice: "Libertad o Muerte"

EL POETA

Debe ser difícil
la tarea del poeta.
Personalmente, no lo sé.
Yo toda mi vida
escribía sólo
unas largas, desesperanzadas cartas
sobre barrios áridos,
las encerraba en botellas
y las arrojaba en las alcantarillas.

DECADENCIA

La decadencia
no tiene márgenes temporales.
Llega como una invitación extrajudicial
y así simplemente
saca tus muebles a la calle.
A tu alrededor los chicos
curiosean
el respaldo de la silla,
allí donde en un arrebato
de juventud
escribiste:
Mentiras -Mentiras -Mentiras.
Por último
cargas sólo la cama



en una moto que pasa
y te mudas
a un domicilio desconocido.

ESTE DÍA QUE SE VA...

Este día que se va
te deja una ficha de teléfono
sin saber a quién llamar
y decirle
que afuera el ocaso distribuye proclamas
a las veletas.
Te deja un pequeño papel
en un puño
con un mensaje amoratado.
Permaneces entonces con la ficha en la palma
y la miras, tiene de un lado
el tosco perfil de la justicia
y el caduceo de Hermes del otro,
símbolos que no puedes
aunque quieras
explicar.

EL CABALLO DE TROYA

El caballo de Troya entonces dijo
no, yo no recibiré a los periodistas;
ellos preguntaron por qué y él dijo
que ignoraba todo sobre el asesinato.
Y luego, que él
comía siempre ligero por las noches
y de pequeño
había trabajado una luna
como caballito en el *Coney Island*.

ORIGEN



El mosaico de tu origen racial
surgió de profundos
matices del mar Egeo.
Los momentos de la transparencia,
un blanco enceguecedor de la isla de Sifnos
y todo el bosque de palmeras cretense
para elevación de un instante.
Cosechamos aún los colores
en esta cepa helénica.

YENNY MASTORAKI -Nació en Atenas, en 1949. Libros de poesía publicados:
Peaje (1972), La estirpe (1978), Historias de lo profundo (1983), Con una corona
de luz (1989)

Andonis FOSTIERIS

ATAQUE DE ADJETIVOS

Hacia donde vuelva la mirada, todo estiércol. Invalorable abono
el bulbo de mis ojos florecerá en colores.

De niño tales cosas pensaba.
Tales ideas roían mi cerebro, hasta que -a los doce-
sufrí aquella rara,
imaginaria enfermedad de la lógica,
que acabó conmigo. No tengo aquí por qué dar explicaciones
pero de noche, al poner el despertador, mientras afuera
alumbraban
las luces de las residencias celestiales, yo tenía la certeza
de que en medio del sueño un reloj gigantesco haría desintegrar
en sus componentes al engalanado universo. Recuerdo aún los
sueños de los bramidos
y un león embriagado rugiendo de cólera
en la soledad de las ruinas.

Canta pues, oh recuerdo,
luego del frontal ataque de los adjetivos,
la ternura de mi alma infantil,
el horror de la sorpresa implacable,
la piedra inmadura de donde emergían las lágrimas
con el roce más ligero. Cualquier contienda mundial palidece
delante de las visiones infantiles. La bomba zumba como mosca
delante de las detonaciones



que en forma encadenada
descarga
aunque sea la ínfima partícula perceptible del odio. «
Sin embargo como un enemigo subrepticio
el tiempo avanza. Todas las madrugadas la doméstica reordena
velozmente
las calles y edificios en los sitios de ayer. Mientras invisible
pasa la muerte bajo los sonidos del amor
y una pala aún hoy
amontona en capas
 los cuerpos deshechos de los colores,
 los jirones de los sueños,
el estiércol de las miradas. invalorable abono.

LA ARAÑA

Aburrido, holgazaneando durante horas
como hacen aquellos que están fatigados
por todo lo que creen haber vivido
me quedé en el tibio vacío de no pensar,
observando una araña que se balanceaba.
Ella algo pensaría supongo
porque sin cesar elevaba su repugnante tela
permanecía inmóvil contrayendo las antenas y luego
 impetuosa se lanzaba hacia el vacío.
No pasó mosca ni insecto, mientras la miraba.
Sin embargo la cacería avanzaba sin caza
con la sabiduría de quien conoce que lo inexistente
necesita un arte enérgico para ser atrapado.
Hermosa sabiduría de ese monstruo diminuto
acechando en un hilillo de saliva
atrapar lo inasible.
Al final, con grandes bocados, devoró
mis horas, el aburrimiento, el vacío.

LA REFLEXIÓN PERTENECE AL LUTO

Abandono de nuevo el silencio de mi alma
entrando y saliendo en las ensordecedoras imprentas
de la nada. (Cilindros de piedra muelen sílabas



para que no falte el poema nuestro de cada día). Pan
negro
con harina negra -¿acaso alguien se preguntó
por qué al ser impresas aparecen negras las palabras?
¿Qué impulso genético decidió
que cada reflexión es luto? ¿ Qué instinto
da bofetadas a los perfumados
jóvenes de la semiótica
quienes dejaron
escapar de un modo escandaloso lo visible?

(Al fingir con frecuencia emociones
llegué a ser sensible.

Y con qué manos amasarás ahora el pan
y con qué ánimo terminarás el poema).

ANDONIS FOSTIERIS-Nació en Atenas, en 1953-Libros de poesía publicados:
El gran viaje(1971), *Espacios interiores o los veinte* (1975), *Poesía dentro de
la poesía* (1977), *Amor oscuro* 1977), *El diablo cantó correctamente* (1981), *El
futuro y el presente de la muerte* (1987), *La reflexión pertenece al luto*(1996)



El Otro Lado





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

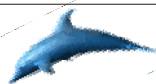
BARATARIA

Revista de poesía

Año 4 ,Nro.doble 7-8

Dir: M. Sampaolesi

Sec: Héctor J. Freire





Ricardo Miguel Costa

El paisaje de la palabra

Ricardo Miguel Costa (1958) Es docente y reside en Neuquén, donde vive entre la docencia y el aprendizaje. Publicó: Árbol de tres copas (1988); Casa mordaza (Libros de Tierra Firme, 1990); Homo dixit (Ed.Libros de Tierra Firme, 1993); Teatro teorema (Ed.Libros de Tierra Firme, 1996); Danza curva (Ediciones Del Dock, 1999) y Veda negra (Ediciones Del Dock, 2001). Algunos reconocimientos: Bienal Argentina de Poesía 1991; Premio Plural, México 1992; Fundación Antorchas 1995; Primer Premio Fondo Nacional de las Artes 1998 y Concurso Iberoamericano Neruda, Chile 2000.

Un mordiscón a la manzana

Lo primero que escribí -mis primeros atrevimientos con declarada pretensión literaria- fueron unos rollitos de papel, casi microscópicos, cargados de un mensaje amoroso que colocaba en el interior de una manzana; allí, en el hueco que deja el cabo de la fruta cuando se lo arranca. Esos rollitos se los hacía llegar a una compañera de colegio. Teníamos deciseis años y corrían los últimos meses del gobierno de Isabel Perón. Claro que esa devoción amorosa me mantenía totalmente alejado de aquella crisis política que vivíamos y, al mismo tiempo, me ligaba a los primeros intentos de una escritura poética.

Respecto a mi primer libro, prefiero olvidarlo. Estaba plagado de lugares comunes y ausente de todo rigor literario. Ocurre que era “tan primerizo” que se silenciaba a sí mismo. Pero mi segundo libro sí fue compartido previamente a su publicación con algunos buenos compañeros de ruta. El primer lector “crítico” de mis escritos fue José Luís Mangieri, quien me alentó a darle forma definitiva a la obra, la cual terminó llamándose *Casa mordaza*.

Al margen de la experimentada lectura de Mangieri, los primeros comentarios fueron apuntados por amigos y allegados. Es decir que allí no cabía pedir objetividad o plena franqueza. Sí recibí de Ricardo Fonseca una verdadera actitud “crítica”: ese tomar distancia de la obra para emitir observaciones y proponer ajustes. Ajustes que por supuesto tomé muy en cuenta y que aportaron elementos constructivos y re-constructivos que aún hoy no dejo de lado. A mi “tocayo” Fonseca lo conocí en el ’84. Él retornaba de su exilio en México donde había cosechado buenos logros a partir de su labor como compositor y poeta. Fundamentalmente, Alfredo Zitarrosa interpretó y grabó varios poemas de Fonseca. Pero también su tarea vinculada a la movida literaria mexicana fue sumamente producti-



va: su trabajo editorial, como así también la creación de la Feria del Libro de Puebla, le aportaron un conocimiento de la literatura latinoamericana que bien supo compartir con sus pares en Neuquén y que bien supimos aprovechar algunos.

Mis dos últimos libros: *Danza curva* y *Veda negra*, los percibo como los más fieles Más aún *Danza curva* porque, además, carga con una dedicatoria muy especial y fue escrito en el reposo meditado de quien pretende ilustrar un recorte de lo real.

Una cuenta pendiente entre mis pretensiones literarias es escribir una novela histórica. Lo he intentado, pero el mismo discurso narrativo me supera y el intento acaba en un desborde de lenguaje que se ahoga en sí mismo. Por otro lado, he trabajado sobre algunos breves ensayos: *Fundación y Utopía: la palabra poética al sur del mundo*, y *EL sur del mundo bajo palabra (sobre las obras de Williams y Spindola)*. Ambos trabajos referidos a temáticas vinculadas con la literatura y poetas de fin de siglo en la Patagonia.

La biblioteca y los amigos

Mi padre fue el gran motivador de mis primeras lecturas “extraescolares”. Me maravillaba la biblioteca del viejo: la madera, los libros, el aroma de las páginas amarillentas, como así también los relatos que hacia sobre ciertas obras memorables. Posteriormente, la curiosidad por leer lo que otros leían fue trazando un sendero que tuvo sus altos y bajos.

Imposible no comenzar haciendo un aparte con César Vallejo. Después sí: Juan Gelman, Quevedo, Oliverio Girondo, Rimbaud, Tuñón, Cortázar, Carpentier, Faulkner, Gonzalo Rojas y más. Tal vez el atrevimiento y el riesgo que volcaron a través de su pasión por la palabra haya sido el toque que más me movilizó, que más me “descolocó” para inclinarme hacia la lectura de estos autores.

Hay tres libros de poesía argentina que me hubiese gustado escribir: *La calle del agujero en la media* (Tuñón); *En la masmédula* (Girondo) y *Cólera buey* (Gelman).

No son muchas las ocasiones que se presentan para encontrarme con escritores. Últimamente los eventos son escasos y las horas que insume mi trabajo no me conceden demasiado espacio para provocar algún encuentro. Mi labor docente (soy Director de un Instituto de Formación Docente) demanda diariamente un compromiso que no sólo incluye lo pedagógico, sino también lo administrativo y la asistencia social. Por supuesto que ello no significa que esté alejado de la literatura, en absoluto.



Tal vez este “aparte” responda más a una necesidad de convivir con la palabra desde otros espacios más reposados y más reservados.

Respecto a la amistad con otros escritores, sí, tengo amigos -contadísimos y fieles- que a través de los años y de la poesía se han convertido en compañeros de ruta, tanto desde lo generacional como desde las coincidencias estéticas. De hecho, uno ha logrado “amigos de la vida”, por llamarlos de algún modo, y amigos que la vida ha descubierto gracias a la complicidad de la poesía. Entre estos últimos, Jorge Spíndola, Nito Fritz, Jorge Boccanera y Cristian Aliaga guardan un lugar muy especial. Con ellos edificamos un diálogo que, con el tiempo, va magnificándose y cobrando un nuevo código que no deja de fortalecerse a través del respeto.

Como docente y como lector curioso, me resulta saludable mantener una cuota mínima de lectura teórica. Aunque debo aclarar que no lo tomo desde una actitud obsesiva ni rigurosa. En estos momentos estoy releendo algunos trabajos de Américo Ferrari sobre César Vallejo y algunos estudios sobre Literatura Hispanoamericana.

Noto en general mucha reacción crítica y poca acción crítica. Es cierto que los verdaderos trabajos de este tenor son contados. Pero también es cierto que gravitan buenos y serios trabajos sobre el particular, los cuales no ocupan necesariamente las páginas de las revistas de mayor difusión pero que, al descubrirlos, aportan esa cuota de reflexión y de instancia dialéctica que permite un aprendizaje extra sobre lo escrito.

El paisaje de la palabra

No me atrevería a decir que mi trabajo con la palabra conforma una poética. Tal vez responda más a la composición de un lenguaje que busca mimetizarse junto al clima que configura el imaginario patagónico y no a esa figura que puede percibirse desde un perfil turístico, paisajísticamente estético, o especulando con el romanticismo histórico del relato de viajeros. No creo reconocerme en ese contexto. Me identifico más con lo que representa el silencio, la lectura diaria que arroja el tiempo, la distancia y la cotidianeidad del mundo: ese imaginario utópico que sí puede intuirse en un territorio muy particular, donde lo poético se da en el paisaje mismo de lo que puede construir la palabra. Y cuando digo paisaje hago referencia a lo palpable del mundo, el impacto del tiempo en este espacio geográfico y el ser como protagonista contemplativo de este fenómeno.

Las etapas de mi trabajo para llegar a una versión definitiva... Partir de una o dos palabras que se fusionan, insisten y terminan imponiendo la voluntad de escribir. Luego, mucha escritura y re-escritura hasta clausu-



rar cada texto o cada unidad. Suelo detenerme mucho tiempo con cada uno de los escritos, casi diría que el rigor es absoluto. Por ejemplo, el tema de la adjetivación o, mejor dicho, el abuso de la adjetivación, es un punto sobre el cual me detengo obsesivamente. No me apresuro, no dejo que la ansiedad intervenga, y le doy a cada pasaje el tiempo que merece hasta agotarlo. Por supuesto que toda esta exigencia no es garantía de satisfacción pero, al menos, me permite ser cuidadoso con los “fleclos” que pueda conservar el trabajo final.

Lo autobiográfico se manifiesta a través de la visión de mundo y de tiempo que propone el sujeto lírico que puede encontrarse en la mayoría de los textos. Un sujeto comprometido con la búsqueda, con la contemplación, con los elementos cotidianos y con lo confesional. En especial aquellos episodios que otorgan movimiento al juego amoroso. Seguramente porque lo vivido a través del “eros” nos expone a una situación única en cuanto a lo existencial. Queremos retener ese instante eternamente pero el tiempo marca su presencia y es implacable. Entonces nos queda recrear y alimentar ese instante a través de la memoria y de la palabra para que la búsqueda cobre intensidad, para que vuelva a convertirse en una novedad ante cada lectura.

Precisamente, a través de lo palpable intento resolver el aspecto referencial a la realidad. Por ejemplo, la pintura del entorno cotidiano y el sujeto construyendo ese lenguaje conforman una re-configuración de la realidad. Quiero decir, interactuando con los elementos que conforman el propio mundo; el cucharón hundido en el caldo, el perro que duerme debajo de la mesa, el ritmo aletargado de los primeros copos de nieve cayendo. Un mundo naturalmente reconocible a través de sus lugares comunes pero que se lo presenta mediante un punto de vista alternativo.

Desde luego que el lenguaje poético debe cargar con un registro propio del género, lo que no significa que deba abandonar un lenguaje ajeno a la comunicación en general. El lenguaje coloquial, cuando gira lingüísticamente en el discurso poético, ha dado amplias muestras de exquisitos logros. Basta con acudir a los textos de Nicanor Parra, de Antonio Cisneros o de muchos de los poetas latinoamericanos de las últimas décadas para dar cuenta de ello. En mi caso procuro extenderme en un lenguaje llano, en un lenguaje que apele a lo mínimo necesario para que el lector sienta, al mismo tiempo, extrañeza e identificación con ese lenguaje.

Qué tema que no aborde la poesía puede liberarse plenamente de las temáticas universales; el amor, la muerte, el tiempo, etc ? La historia de la humanidad, al menos lo que concierne a la expresión artística, no ha hecho más que buscar respuestas y, a su vez, también nuevas preguntas sobre esos temas. Pienso que lo que ha variado es la “forma” de pronunciarnos respecto al mundo. Es decir, se ha ido renovando el lenguaje con-



forme el avance de los siglos. Pero nos siguen preocupando las mismas cosas. Nos sigue sorprendiendo el mundo y nos siguen maravillando las mismas cosas desde hace siglos.

El vocabulario surge, va imponiéndose intuitivamente, prácticamente son pocas las posibilidades de elegir. Generalmente, fluye desde lo cotidiano, desde el acontecer doméstico y desde la maravillosa paciencia que tenemos para contemplar el mundo. Desde ese lugar también surgen los temas, los cuales conservan poco de original, debido a que venimos interrogándolos desde que las primeras civilizaciones alzaron la vista hacia las estrellas. Desde luego que lo que sí se ha renovado es la forma de decir y de tratar esos temas: la muerte, el tiempo, el amor, los sueños, la existencia. Pero si de ser originales hablamos...opto por guardar un respetuoso silencio. Por lo tanto, mis temas se condicen con los ya expresados y al mismo tiempo son impredecibles. Nunca tengo una certeza absoluta de lo que voy a escribir.

Me gusta pensar que un poema debe conmover a quien lo lee desde el “cómo lo dice” y lo que está significando entre las líneas de ese “cómo”. Digo, y aquí no voy a ser nada original, transformar al lector en cómplice de la lectura. Sencillamente, intentar una forma original de mostrar el mundo y evitar, fundamentalmente, regodearse en el atrevimiento de la palabra por la palabra misma. Si se me permite el término algo grosero: evitar el onanismo vicioso del desborde al vacío...

Mirando al sur

Vivo en un pequeño barrio aislado del casco urbano, enmarcado entre álamos y que excede el límite norte de la ciudad de Neuquén, el cual se encuentra más allá de las bardas (especie de colinas), junto al río Neuquén. Es decir que mi relación con la naturaleza es cotidiana y celebrada cada día. Procuro sugerir sutilmente el contexto natural en mis escritos. Intento hacerlo, esencialmente, mediante pinturas mínimas del entorno, mediante el efecto de la distancia patagónica o del elemento climático que son característicos de este paisaje medio verde-medio estepario. Seguramente lo hago para dar testimonio de ese espacio natural que conlleva al ser a la contemplación y a la reflexión: la amplitud del desierto derrama los límites del pensamiento. Pero la naturaleza es un elemento que convoco prudentemente, que busco no saturar o agotar en mis escritos.

Percibo que -y esta es una visión muy particular (ruego que la tomen como tal)- no abunda la novedad. Por otro lado, a lo mejor tiene que ver lo generacional respecto a esta apreciación -confieso 44-, en esta última etapa me he volcado más al placer de la relectura y a la atención de lo que



viene produciéndose en otras provincias y en esta inmensa región. Durante los últimos 25 años vienen realizándose diversos encuentros de escritores que escriben desde la Patagonia. Desde aquellos fundacionales *Encuentros de Escritores de Madryn*, hasta los recientes *Encuentros de Cultura del Sur del Mundo* -evento que convoca a poetas chilenos y argentinos, y que se lleva a cabo anualmente en la Patagonia alternando cada encuentro entre ambos lados de la cordillera- se ha generado un espacio de difusión sumamente interesante sobre la poesía escrita en esta región. Ello movilizó la necesidad de aprender y conocer más sobre nuevas producciones. Además, esta integración motivó el surgimiento de esfuerzos propios vinculados a este género: publicaciones, editoriales, revistas, grupos de poesía (Ed.Limón, Ed.del Sur del Mundo, Revuelto Magallanes, Escritores Patagónicos, y otras) que anuncian un futuro inmediato sumamente prometedor para este sur de mundo.

Desde luego que, quienes escribimos desde las provincias, vivimos otro ritmo y ello tal vez nos permita construir un lenguaje al margen de cierta enajenación que puede llegar a ser distintivo de las grandes ciudades. Ahora, quien aún mantiene el puño y el corazón caliente estará en permanente comunión con la palabra, transcurra sus días en una gran ciudad o en una zona rural, y ello no favorece ni desfavorece al hecho poético.





Un poema

PUNTOS DE VISTA

La forma más sencilla de celebrar una fundación
es marcar un punto junto al vacío.
Un punto es una partícula del todo imponiéndose
sobre la nada.
Un punto establece el origen de todas las formas
que caben en el universo, y el universo se mueve
sobre una sucesión de puntos encadenados
en el espacio.
Sobre uno de esos puntos estamos nosotros;
abrazándonos y girando en un vacío que nos mantiene
flotando sobre un silencio absoluto.
Pero lo mejor de ésto no es el silencio ni lo absoluto.
Lo mejor de ésto es que nadie sabe que flotamos
porque obedecemos una ley fundamental.
Creo que ese es el punto: flotar abrazados a la idea
/de la nada
mientras los cuerpos se mueven y la fundación se
/convierte
en un acto de amor junto al vacío.

(de: Veda negra, 2001)



Adelanto Editorial

Pasión y agonía. La escritura de José María Arguedas de Aymara de Llano

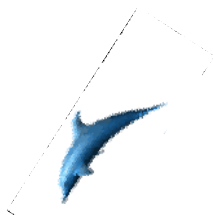
Coedición Cuadernos Hispanoamericanos y Ed. Martín, Mar del Plata, 2003

La autora hace un recorrido por la producción de ficción y la ensayística del autor pasando por la poesía. Esta lectura se centra en los procedimientos de la escritura de los distintos géneros y su relación con el posicionamiento ideológico que se hace explícito en el lugar de enunciación del sujeto de estos discursos. Las reflexiones al respecto involucran una serie de problemas ya que, además, entran en juego las fronteras de las disciplinas -en principio: etnografía, antropología y literatura- y los discursos propios de cada una de ellas. Hay una marcada recurrencia a temas relacionados con la lengua y la literatura, que muestran una conciencia autorreferencial respecto del lenguaje como mediación y de la escritura como actividad con valor epistémico. La práctica educacional, el goce del arte andino y las necesidades de expresión literaria son tres áreas diferentes que interactúan en su escritura. Asimismo, la escritura literaria y la ensayística confluyen y se retroalimentan a lo largo de su producción. Este *feedback* también puede ser leído como una desavenencia con las convenciones entre la literatura y las ciencias sociales. Conflicto que se pone en evidencia en la Mesa Redonda sobre *Todas las sangres* que se llevó a cabo en 1965 en el Instituto de Estudios Peruanos, institución cuya fundación era reciente y reflejaba el auge de las Ciencias Sociales. José María Arguedas se sitúa, máxime en sus últimos textos, en un lugar de transformación de las prácticas de la escritura características del indigenismo tradicional precedente -corriente de la cual fue partícipe en cierto momento-, para emplazarse de manera muy singular en el conjunto de otras opciones literarias. Tal es así que la transformación se realiza respecto de las poéticas indigenistas tradicionales, incluso la suya propia -y éste es un elemento dramático muy fuerte-, aunque sin abandonar primitivas afirmaciones ideológicas atinentes a la reivindicación del universo indígena, que remite a su horizonte lingüístico originario. Arguedas rearticula su necesario trabajo de construcción de un referente reconocible y lo proyecta en un orden de escritura desgarrado, casi de ruptura, cercano indirectamente a los gestos fundamentales de la vanguardia, si por vanguardia entendemos también las innovaciones de Vallejo que, como la crítica ya lo ha concebido, son coetáneas y paralelas al vanguardismo europeo. En suma, especialmente en su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, José María Arguedas se diferencia radicalmente de un realismo sostenido por los diversos regionalismos y llega a una escritura no sólo innovadora sino crítica en el conjunto de las propuestas literarias latinoamericanas en un momento de gran esplendor y fuerza.



Traducciones







Dürs Grünbein

Dürs Grünbein nació en Dresde (Alemania), en 1962. Renombrado igualmente como poeta y ensayista, Grünbein ha sido reconocido y premiado como nadie de su generación. Ha sido galardonado, entre otros, con el Premio de Literatura de la Ciudad de Marburgo, 1992, el Premio Nicolás Born, 1993, el Premio Peter Huchel, 1995, el Premio Georg-Büchner, 1995, y el Premio Nomino del Festival de Salzburgo, 2000. Ha colaborado en diferentes revistas y proyectos de exposición, cooperación con artistas de acción, de teatro y pintores, artículos en catálogos de exposiciones, performances en galerías. Desde 1989 vivió en Amsterdam, París, Londres, Toronto, Nueva York y Viena.

Desde 1984 reside en Berlín.

Posee un tono goethiano, junto al bagaje cultural del poeta doctus, con el que reflexiona, sin prejuicios líricos, sobre el genoma, el efecto corrosivo de la televisión o el nacimiento de su hija. Son innegables la precisión expresiva, el léxico innovador y la agudeza que llevan, sin embargo, a un declarado e irónico elitismo: 'Quien siempre es activo en el mundo, vive con la idea de llevar una pequeña ventaja a nivel evolutivo ante el resto'.

¡Que se vaya al carajo

toda la nostalgia del Este¡(*)

Por Dorothea Von Törne

¿Qué le gusta más hacer cuando no escribe?

-Algo que he descubierto el año pasado: bucear. Junto con mi novia he hecho un curso de buceo y ahora soy un open-water-diver. Es decir que puedo bucear en el mar abierto, con utensilios y tubo de oxígeno. Hasta ahora he realizado sólo siete inmersiones, pero inmediatamente he visto que éste es un nuevo mundo por descubrir. Siete décimas partes de la tierra son agua... El Capitán Nemo tenía, con mucho, el más amplio exilio. Y es verdaderamente algo especial cuando un día, allí abajo, se tropieza uno con un arrecife de coral. Tal vez tenga algo que ver con mi afición zoológica. Entretanto he visitado las primeras morenas y calamares...

¿Y qué significa escribir para usted?

-Escribir es una función vital como otras. El sueño sería poderla mantener al mismo nivel que respirar, comer o tener sexo. Es una parte de la totalidad de las acciones corporales, desgraciadamente una todavía algo problemática.

¿Ha sido elogiado en los periódicos como "amado de los dioses" y "maestro lírico del país"? ¿Cómo se las arreglas con esta fama temprana?

-Creo que es una broma exagerada de los críticos. Nada más.

¿Tienen los críticos razón en su apreciación?



-Los críticos hacen su lista de los mejores. Realmente te meten allí en una reserva natural y, claro, eso atrae a los cazadores furtivos. Lo que creo es que al menos para alguna gente he hecho una poesía con la que en cierto sentido se pueden identificar. Es decir, lo que más bien ocurre con la prosa. Dado que admiro a algunos contemporáneos, no sólo poetas, de las más diversas tendencias, apenas puedo decir algo más sobre esto. Hay actualmente una centena de ellos que son más interesantes que yo.

Usted tiene también éxito con los lectores. Es raro que la poesía encuentra tanta resonancia.

-Para mí es más bien una paradoja. Creo que aquí hay un malentendido. Dado que considero el poema como una ayuda del recuerdo, una partitura para el reencuentro con el tiempo vivido o perdido, puedo sólo ponerle como base una experiencia vivida... En el caso ideal, el poema es concretamente esta experiencia con el tiempo, el olvido, el desaparecer y aparecer de las cosas, personas, pensamientos etc. Puede ser que así se produzcan efectos del déjà-vu; también su comprensión (que es otra que la de la matemática y la lectura de la información deportiva) me parece que es una vivencia del déjà-vu.

Eso quiere decir que los lectores opinan que en sus poemas se expresa también la historia del que lee.

-Alguien cree verse reflejado en las líneas, así como yo me he visto en las de otros poetas. Por así decirlo, he estado hace siglos de camino con Odiseo por el mar Mediterráneo o en el viaje de Dante por el infierno al lado de Virgilio. Cada poema medio narrativo, de Juvenal o de Leopardi, Hölderlin o Eliot ha aumentado hacia atrás, fragmentado y multiplicado mi vivencia limitada del tiempo. Al contrario, ahora, al ser leído, estoy presente en alguien durante segundos y esos otros viven una parte de mi tiempo. El interés de tal división -en múltiples personas, en diversos tiempos- parece en todo caso superior a lo que se creyó siempre.

Usted da en una tecla sensible del tiempo, plantea cuestiones que interesan inmediatamente a la gente, por ejemplo: ¿Hacia dónde se dirige el hombre, hacia donde nos llevan los experimentos genéticos?

-Yo no soy un pesimista de la cultura. Como Nietzsche pienso que todo lo que de alguna manera puede conocerse y hacerse, un día se hace y se conoce. Esto se puede lamentar, pero es sencillamente así, no hay pausa, ni parada. En cuanto a la genética y a la tecnobiología esto quiere decir: Todos los malos presentimientos que tenemos tendrán lugar, pero no como lo imaginamos ahora. Todo lo malo vendrá de otra manera y hay está el incentivo.

¿Qué es lo que le interesa de eso?

-Lo que me interesa, partiendo de lo evidente, son las consecuencias que ya se sienten. Y estas hallan entrada en el poema. Sin embargo con poemas, definitivamente, no se puede lograr nada, porque ellos mismos son ya un modelo alternativo. O se está dentro de ellos o se está fuera, donde se toman las grandes decisiones.



*¿Hace usted un balance del sentimiento vital de su generación en sus poemas, por ejemplo en su primer libro publicado por la editorial Suhrkamp Grauzone morgens? (**)*

-No, ese cliché de la generación no tiene sentido alguno en cuanto uno se siente infinitamente infantil y viejo como yo. Sólo hace poco me he dado cuenta que la generación es una quimera. Existen los que viven con uno durante el período de una vida. Esos pueden ser hombres viejísimos, en mi caso gente que nació hacia 1890, y los más jóvenes, que vivirán sin duda el año 2060. Ambos son contemporáneos, ambos irradian energías que tienen su influencia en el trabajo.

Del conflicto de las generaciones también ha surgido siempre arte.

-El conflicto de las generaciones es una ficción. En el arte él es siempre sólo el medio más superficial, del que la nueva generación echa mano, una condición secundaria de la obra: la huella de los casos criminales que se extiende a través de la historia del arte. Pero piense usted por el contrario en Hamlet o en Oreste, a los que otro ha matado el padre y a los que habría que apalea en venganza. ¿Por qué? Porque para el conflicto de las generaciones, es decir para la toma del poder, sólo tenían cansancio, náusea y melancolía.

El final de la República Democrática Alemana lo han vivido diferentes generaciones- ¿fue para usted una experiencia específicamente generacional?

-Yo personalmente he saludado la revolución del cambio. Me ha abierto posibilidades que ahora se manifiestan enormes. Hacía tiempo que quería irme de ese país, quería seguir estudiando en el oeste. La época de las manifestaciones la he pasado con los amigos (siempre con buen humor). Sólo las escenas de violencia al margen, detención e interrogatorio, me han horrorizado verdaderamente por momentos. Pero realmente teníamos todos una relación con aquello bastante irónica. Creo que no nos habríamos extrañado si nos hubieran fusilado entonces. Puede que sea la última vez en mi vida que he estado en contacto con esta especie de violencia estatal.

¿Y cómo se ha manifestado este tiempo de tránsito después en su manera de escribir?

-Primero como trastorno, porque yo no he considerado nunca mi escritura como algo primeramente político, sino como intento de percepción de lo cotidiano. Naturalmente era una cotidianidad tipificada. El trastorno fue tan grande que me ha obligado a la sobriedad en la forma. En el libro *Lección de la base del cráneo* hay un ciclo, *Los signos vacíos*, que es un inventario de esta experiencia de schock. Hasta entonces era yo alguien que creía en el mito del arte por el arte y de repente estuve obligado a pensar lo que significa que una sociedad te acose. Esta manera de violación pone muchas cosas en tela de juicio. Me ha costado un tiempo hasta que pude respirar más allá del montón de ruinas con la divisa: ahora sigo adelante totalmente de incógnito.



¿En aquel tiempo le ha servido la lectura de otros autores?

-Uno que ayudó mucho entonces fue el poeta ruso José Brodski – su posición de no dejarse etiquetar como víctima. Esto fue entonces el leit-motiv, la base de todos mis supuestos cinismos, que en realidad eran un desahogo: no quería ser ninguna víctima, de nadie. Ni en una relación privada, ni como títere moral de un estado, de un partido o de lo que fuera. Por eso toda la nostalgia del Este la mando al carajo. No me siento unido a la fuerza, como tampoco era antes un esquizofrénico.

¿La experiencia del otoño del 89 cuando estuvo amenazado fue el punto de partida de los motivos corporales de sus textos?

-Si es cierto lo que Benjamin dice, que el shock hace la experiencia, entonces es el cuerpo el punto de partida, no la lengua. Y en el Este el cuerpo estaba mucho más prendido y condicionado por la política que probablemente en el Oeste. Con Canetti se podría decir que en el Este el individuo estaba lleno de las espinas de las órdenes. La ideología y la represión estatal habían hecho de él un cactus.

¿Y qué ha hecho el cambio con el cactus?

-El llamado cambio era también el intento de quitarse de pronto todas las espinas; de ahí el grito desesperado, los reflejos de huida, el pánico general y después el triunfo. En el Oeste se logra mucho mejor el dar de lado a las compulsiones corporales. Incluso la acción simbólica del control del documento de identidad, la forma más sutil de mantenerse controlado, se ha eliminado en gran parte. Aquí se puede uno ver metido en una ráfaga de disparos en plena calle, pero la llamada a filas se puede evitar con muchos trucos.

Alguien ha dicho sobre usted: «Su vocabulario viene del Este, su gesto del Oeste.»

-Al revés. Todos los nuevos incentivos, motivos e ideas fijas vienen del hemisferio occidental. Del Este viene, sin duda, todavía el gesto, una cierta curiosidad idiota, el pensamiento ralentizado. Pero el Este era siempre para mí el Lejano Oriente, que llegaba hasta Mongolia. La verdadera polaridad era siempre Rusia y América, nunca Alemania del Este y del Oeste. En la RDA me he sentido siempre, hasta el último momento, como en una tumba estrecha, en el lecho de un río pequeño y seco. Pero Alemania Occidental no era nunca la solución de eso, ni en el sueño un mundo paralelo.

¿Era esta estrechez del lecho del río típica de la RDA o del Este?

-Finalmente he sustituido la experiencia de allí por el conocimiento que realmente todo eran experiencias rusas. Y en ese momento llegué a otras conclusiones. De una parte había la predilección por los signos rusos y los uniformes, por la literatura de Mandelstam y de Ajmátova, por otra parte he visto entonces por primera vez dónde estaba la verdadera amenaza. La RDA era hacía tiempo sólo una apariencia pasajera. Mientras lo ruso como constante, toda la historia extendida sobre Europa del Este, llegaba mucho más profundo.



¿Dónde y cómo ha encontrado Rusia por primera vez?

-Pasé mi niñez en Dresden en un lugar en que los rusos siempre estuvieron presentes militarmente. Había cuarteles, explanadas para maniobras, soldados en marcha, por todas partes armas de guerra. Hemos hecho trueques con los Muschiks, los hemos vistos en sus maniobras, nos hemos visto metidos en las más peliagudas situaciones. Una vez fui incluso detenido en apariencia y un sargento ha jugado con la pistola delante de mis narices. Precisamente en las vallas de los cuarteles hemos tenido vivencias que me han preparado para cosas posteriores, un desconcierto de los sentimientos.

¿Qué era desconcertante?

-Por una parte he conocido esos soldados en su deplorable situación, gente simpática. Por otra parte he comprendido que eran parte de un sistema de opresión mucho más poderoso y detrás de ellos estaba el oficial vociferante. En todo caso ellos me agradaban más que los vopos, los *policías populares*, los funcionarios de la Stasi, los de cultura, después, con su arrogancia. Pues éstos no eran más que vasallos. Así me explico perfectamente la soberanía en el año 1989. Entretanto cada uno había comprendido en el país que el poder venía de Rusia. Así que simplemente nos hemos apoyado en Gorbachov. Ya de niños hemos jugado a través de la valla con Gorbatschow, por así decirlo.

¿Otro lugar de sus primeros juegos fue también curiosamente la escombrera?

-Era un vertedero de basura en la periferia norte de Dresden que pertenecía al mismo lugar que la explanada de maniobras de los rusos. Según supe después, el fundamento del vertedero de basura lo formaban las ruinas del destruido Dresden. Hemos jugado allí, en primer lugar porque estaba prohibido, hemos entrado partiendo la valla. Mucho después me he dado cuenta de ello y en el vertedero he encontrado una imagen de la Modernidad, la acumulación de todo aquello lo que fue rechazado de obras e ideas artísticas: poemas largos y ruinas de novelas y visiones imaginarias agotadas.

De la escombrera como imagen de la modernidad desarrolla usted una técnica de escritura. ¿O jugó para ello un papel también la técnica del videoclip?

-En todo caso involuntariamente. Naturalmente es algo que percibo, algo que no me molesta en absoluto. Esa misma nerviosidad está en mí. Pero ningún videoclip es nunca más radical que un poema de Ezra-Pound. Creo que se puede ver la cosa con tranquilidad.

¿La modernidad se ha adelantado al videoclip?

-La aparente contemporaneidad de todos los estilos y niveles retóricos, citas y voces, se encuentra ya en la modernidad clásica. E incluso si se va más lejos se encuentran resonancias suficientes. Yo me siento igualmente contemporáneo de algunos poetas del tiempo imperial romano.

Esos eran a menudo ciudadanos de grandes ciudades, como usted.



-Hoy encontramos en todas las capitales occidentales una situación urbana semejante a la de la Roma de Domiciano. Sectas religiosas y formas culturales mixtas, suburbios y guetos, rebelión de los pobres y temor al extranjero, violencia criminal de todo tipo. Y las ciudades se vuelven inhabitables en su interior, allí donde están los bancos, los templos, el foro oscuro de noche.

¿O sea que los más recientes desarrollos de los medios apenas aportan nada?

-No hace falta revolver tan diligentemente en las más jóvenes tradiciones, tampoco en el cine o la televisión. El tipo de civilización ya estaba antes allí. En el momento en que hay algo como un desarrollo cultural europeo – disperso en miles direcciones y sin embargo lineal –, hay también ecos a través del tiempo, retrospectivas que son previsiones etc. Hay algo así como una correspondencia por encima de las épocas. El dato más joven, el videoclip, es sólo una faceta de ello.

En uno de sus poemas define usted al hombre como un animal especial. ¿Es éste su verdadero tema?

-Tal vez es el hombre un caso especial absoluto, un salto mortal en la evolución. Siempre me ha interesado la grieta entre el último animal y el primer hombre. Si esta frontera, esta grieta, pudiera determinarse literariamente con más exactitud, se ganaría mucho. Cuando se investiga esa frontera, se encuentra uno inmediatamente con lo absurdo.

(*) La entrevista fue publicada el 27 de Abril de 1995 por el diario suizo *Wochenpost* en su rúbrica *Kultur*. Traducción de JLRP. (**) *Zona gris de mañana*, que publicará, en edición bilingüe, Editorial española *La Poesía*, señor Hidalgo. *Mi labor va dedicada a la excelente poetisa María Antonia Ortega, por su compromiso social como abogada de oficio.* **JL Reina Palazón**, Frankfurt/M 1 de Marzo 2002





DÜRS GRÜNBEIN : LECCIÓN DE LA BASE DEL CRÁNEO

*«Man is a
thought-sign»
Charles Peirce*

1

Lo que tú eres se ve
al margen de anatómicas tablas.
Al esqueleto en la pared
disparatarle algo del alma
se atraviesa ahora tan mal
como en las fauces del tiempo
(cerebelo más o cerebro menos)
esa mierda de eternidad.

2

Este sueño de ágil saltarín
compasión no conoce en ningún caso.
¿ Obligación ? Para qué. Un jin *
se sostiene a sí mismo en los brazos
de puro aire (griego: pneuma).
Sólo en vuelo ciego se liberan.
Mucho inclinarse da reuma.
Ya comprendes ... Samurai.

*espíritu, demon, en la cultura árabe.



3

Entre el lenguaje y yo va,
alarma en las miradas,
con mal venéreo un animal.
Totalmente no reprimirá nada
lo que fijo mi animal-yo
sostiene - el desnudo guión
contra el tiempo impregnado:
fractura que se va al espacio.

4

Sin drogas no se hace nada
en el dédalo de signos,
donde pereces sin cara
comparando enceguecido.
Soñando... plazo a plazo
por las imágenes seguido.
¿Quién es el señor de los opiáceos
que produce el cerebro mismo?

5

En la noche, bajo su periferia
surjo -algo en mí susurra-
mudo hacia mí. Mi oreja
se va a pasear bajo la lluvia.
Una voz (la mía no era)
monótona, atrás ha quedado.
Después tirón, huesos, piedras,
... lección de la base del cráneo

[illegible]

La Pecera 55



Après l'amour

Inmediatamente después de coger es el amor el mejor estilo.

La piel de animal se relaja, el corazón se tranquiliza.

Un respirar suave sopla sudor de los hoyuelos de la clavícula.

Diluidos en la lengua, quitan espermas la sed de progenie. Los sovacos, el vientre cansado, todo lo atrae el sueño. Como tras demasiada teología se vuelven las sábanas. Vieja oscuridad en el borde, nuevos bordes en la oscuridad. Las corvas rechinan a dos voces mudas su post-coital, un rondó.

Todavía mojado, se alzan los pelillos como antenas.

Embriagado, *summa summarum* amamantado, termina este dolor de estar vivo hasta el agotamiento.

De vuelta al tiempo, los cuerpos no están en ninguna meta.

Después del amor coger es el mejor estilo.

French kiss

De mi estar en medio no hago ningún secreto, hago al final

lo que se me ocurre hacer con esto, no mucho, un poema.

Silbar en el bosque resulta de repente el mejor método.

Cerillas, mesas, bares de noche son aquí sólo madera.

La voz está ausente en cada una de las pausas.

Entre el musgo, inesperadamente, da gritos un amor-lengüetada como el crujir de las botas de goma.

Sin principio ni fin está ahí en cada momento, ese



transcurso de los mitos y los hechos engaña y
enmascara
como en el ajedrez los cerebros. ¿Y qué quiere decir ya
una-ola-alzada-de-un-tiempo-abandonado? ¿Acaso
humo?
Lo que en la inmersión excita a quedarse es el
tránsito.
El peligro que en el aguantar dentro muera la
pregunta.
Solitario en el amplio campo hay un «y» aburrido.

Dieu trompe - l'oeil

Totalmente claro, tu encanto como un vuelo de
murciélago
ha creado y explorado este espacio fugaz, Descartes.
Un abstracta agudeza despeja hasta el brillo la
herrumbre astral.
Donde siempre el espectro era más que ultrasonido o
zoología
no hay ahora escalares...vectores...tensores al fin
de ningún camino que un proyectil dirigido
rápidamente usa.
Una vez medido, el espacio nos deja atrás
completamente.
Aburrimiento, codificado, hace a la muerte cero en
perfecto.
Un punto neurálgico, al salto entre X y X,
se apresura ahora el yo, alterado, por un programa de
faltas.
Entre las líneas del electrón se petrifica el duelo.
Más allá de lo pensado la luz residual se vuelve estrella.
Sigue la flecha indicadora hasta que el paisaje se
entregue.
Bajo los pies, Descartes, el suelo está aún caliente.



Pez en el medio

Lo significado se llama *Nombre*, lo silenciado
permanece *cosa*.

Bien ramificadas están listas las oraciones para cada
infamia.

Penosa inmanencia... En las soledades de Gödel
aferrada,

la cháchara se vuelve paranoíde como el santo curso
del dinero.

El índice de acciones diario, un buen golpe, da al juego
la medida de todas las cosas, las reglas para el destino
en el texto.

Los espejos, puestos en el casillero refrigerador, se
vuelven ciegos.

Solemne arde lentamente en archivos y bancos el oro
humanista.





El Nuevo Cine Argentino

En ocasión del estreno de ópera prima, “Donde cae el sol” de G. Fontán, se realizó el siguiente reportaje. Sobre la película, Nicolás Quinteros, autor del mismo, ha expresado: “Sin lugar a dudas, Donde cae el sol es una película distinta dentro de la cinematografía nacional. Por un lado, si bien la historia puede ser interpretada como un melodrama, nunca cae en los excesos, en el subrayado (incluso cuando muere el protagonista, esto sucede fuera de campo). Y por otro lado, Fontán revela la poesía que se encuentra en la cotidianidad (no al estilo de la deshonesto y multipremiada Historias Mínimas de Carlos Sorín), en las conversaciones y en los sonidos, pero siempre lejos, muy lejos, del costumbrismo y del color local. Donde cae el sol demuestra que otro nuevo cine argentino independiente es posible. Alejado de la marginalidad como excusa temática, de los virtuosismos innecesarios y de la intención vanguardista. Simplemente contando una historia. Como las que cuenta el vecino”

La realidad tiene su poesía **Reportaje a Gustavo Fontán**

Por Nicolás Quinteros

*Cedido por La Linterna Mágica para La Pecera
(www.canaltrans.com/lalinternamagica)*

“Varias canas” me contesta Gustavo Fontán cuando le pregunto sobre el trabajo que le demandó su primer largo de ficción. Aproximadamente cinco años tardó el realizador en ver terminada su ópera prima, pero no duda en afirmar que mañana mismo empezaría de nuevo. Gustavo Fontán nació hace 42 años en Banfield, en el Sur de la Provincia de Buenos Aires, lugar en el que reside actualmente y en el que situó la historia de Donde cae el sol. Anteriormente, este Licenciado en Letras, realizó los cortometrajes Luz de otoño (1992) y Canto de cisne (1994) y los medimetrajes Ritos de paso (1997) y Marechal o la batalla de los ángeles (2001); además de tener una nutrida trayectoria como autor y director de teatro; y como escritor de poemas y cuentos.

Comenzada la entrevista, uno no puede dejar de relacionar a Fontán con su film. En sus respuestas, Fontán demuestra el gran afecto que le tiene a su obra y comparte el lenguaje pausado, reflexivo de la misma. Evitando los lugares comunes y las frases vacías y grandilocuentes. Porque Gustavo Fontán sabe que a diferencia de buena parte del nuevo cine argentino, a veces las cosas no tienen que ser dichas necesariamente a los gritos, sino en un tono medio...

Nicolás Quinteros: ¿Cómo nace Donde cae el sol?

Gustavo Fontán: Como siempre el origen de todo proyecto es medio complejo. Porque ocurre en mi barrio, en mis calles... Son imágenes que se van acumulando desde la infancia, cosas que uno escuchó. Incluso



estoy seguro de haber escuchado parcialmente esa historia. Pero por otro lado, creo que en algún momento surgió con claridad la comprensión de que el cine se estaba preocupando por las marginaciones. Pero cuando se hablaba de una marginación se hablaba sólo de una marginación extrema de la que creo que hay que hablar, que es la pobreza, el desempleo; pero había otras marginaciones mucho más sutiles. Por ejemplo, esta marginación que se hace desde los discursos sobre las personas que ya tienen determinada edad. Es decir, todo lo que se fue generando desde el neoliberalismo con las personas que cumplieron 60 y hasta incluso 50 años. ¿Qué pasa con toda esa gente? Gente que para mí era el vecino del barrio, esa gente común. No el tipo que tiene fortuna y entonces está bien que se enamore de una mujer más joven, sino ese tipo común. Creo que cuando entendí esto, esas calles y esos lugares, hicieron que poco a poco se fuera armando la historia. Yo sabía que tenía que ocurrir ahí, tenía el perfume, los colores, las formas de las relaciones, y poco a poco se fue organizando en esa historia que de algún modo alguna vez la escuché, que de algún modo alguien me contó. No literalmente y no estructurada como está en un guión, pero esas cosas que se cuentan en los barrios, que probablemente en cualquier barrio de la Argentina estén pasando. Así fue naciendo el guión, hace aproximadamente cinco años hasta que en un momento dado uno dice: “ésta es la película que quiero hacer”. Y ahí empezamos el trabajo concreto de guión, que lo hicimos con Pablo Reyero. Pablo estaba escribiendo el guión de su largo *La Cruz del Sur*, entonces durante un año lo que hicimos fue intercambiarlos materiales. El leía mi material y lo criticaba y yo leía el suyo y lo criticaba. Entonces estas miradas complementarias fueron muy útiles, y durante más o menos un año hicimos este trabajo en el guión.

N.Q.: Como vos decís el nuevo cine argentino le da un continuo tratamiento a cuestiones sociales a partir de historias marginales. Peligrosamente, la televisión está tomando este discurso, lo transforma y lo vacía de contenido. Donde cae el sol es una película con un fuerte contenido social, pero desde otro lado... estoy pensando en el hijo de Enrique, una de las tantas víctimas del menemismo y del neoliberalismo.

GF: Evidentemente hay una lectura social. Yo estuve en el Festival de Toulouse que tiene una mirada muy política, y en uno de los debates posteriores una mujer francesa que estaba muy emocionada, dijo que era la película más política que había visto, porque desde una historia común se cuenta cómo operan las estructuras sobre nosotros, cómo operan los discursos, cómo opera sobre el ser humano lo que debe ser. Y me pareció que alejada de nuestra realidad, estaba diciendo algo que yo comparto sobre las lecturas metafóricas. Hay una realidad muy actual, que tiene que ver con las personas de 40 años que tienen su familia armada, que quedaron desempleados y que tienen que volver a vivir con el padre. Esta situación que está en la película, tiene que ver efectivamente con algo que



pasó durante el menemismo. El tipo de 60 que tenía algo que ya era suyo medianamente podía sobrevivir, pero la persona que tenía un empleo y lo perdió, sólo le quedaba ese resguardo de volver a la casita que el padre había conseguido construir a lo largo de su vida. Me parece que una mirada atenta da esta percepción de la realidad. Me parece que si uno hace una película sincera, hablando de lo que sabe, necesariamente suceden estas cosas. El riesgo está en lo que vos decís, la explotación temática de algo que deja de ser sincero, para transformarse simplemente en un producto comercial. Y que ahí me parece peligroso, me parece peligroso que temáticamente se lo aproveche, prefiero *Son Amores*, antes de que la televisión trate la marginalidad de esa manera.

N.Q.: En tu película los pequeños detalles están al servicio de la construcción de los personajes. Siguiendo con la idea de la reflexión social, el juego con la heladera vieja que no cierra y la felicidad de Rubén Ballester cuando compra una nueva (con la plata que le da el padre), se llena de gratificación...

GF: Es la ilusión del electrodoméstico. Esa ilusión fue señalada a fuego en la clase media. La ilusión del gran aparato, de poder cambiar cada dos años el aparato de música y tener ahora algo más grande. Esa ilusión, sin reparar en qué costo tenía, me parece que fue instalado a fuego en la clase media. Y nosotros estamos pagando las consecuencias.

N.Q.: Igualmente, Donde cae el sol tiene una extraña combinación. Por un lado es realista, y por otro lado tiene mucha poesía.

GF: Esto lo decís vos, pero me encanta. Yo creo que la realidad tiene poesía, que uno si la sabe mirar está ahí. Que uno no la puede desprender de la realidad. Lo que pasa es que suceden cosas como no detenernos a mirar al otro, no detenernos a mirar la luz. Yo siento que en los barrios, esos barrios del Gran Buenos Aires pegados a las estaciones, por ejemplo uno ve la caída del sol todavía. No lo digo por una cuestión super romántica, sino en un sentido como de una especie de ruptura que hemos tenido también en las grandes ciudades con respecto a procesos naturales, con respecto a la concepción del otro. Creo que es un producto de la ciudad pero también de una política y una ideología que es el neoliberalismo, que la época menemista agudizó rotundamente. Los cuatro o cinco tipos que se reúnen para comprar la ambulancia, siguen existiendo, pero son cuatro o cinco, hay que pensar por qué son cuatro o cinco. Esto de pensar que las necesidades propias son también las necesidades de una comunidad, son las necesidades del vecino, que de alguna manera solidarizándonos podemos encontrar caminos mucho más sólidos. Es saber qué le pasa al de al lado, es saber quién es. Tiene que ver con relaciones humanas que normalmente las fuimos perdiendo y que en la película me interesaba rescatarlas. Creo que eso termina siendo poético.



N.Q.: Es muy interesante el trabajo de la cámara metida en el medio de esa familia, en esa pequeña casa donde hay más gente de la que debería haber. Además la cámara en mano y el plano secuencia, potencian las tensiones que están ahí, latentes.

GF: Me gusta que digas lo de la cámara en principio. A mi me parece siempre que la idea de la puesta en escena en una película, donde todos lo roles los hacen personas diferentes, tiene que acomodarse a una idea básica. A nosotros nos parecía que acá la idea básica era la respiración de los personajes. El tiempo de la escena estaba dado en función a lo que les pasaba a los personajes. Entonces esa cámara ahí en el medio, en un tiempo que es un tiempo único que es el tiempo de la escena - casi no hay cortes en cada escena -, y en mano, permitía con un leve desplazamiento de un personaje por ejemplo, descubrir casi sin subrayados, la mirada del otro sobre él. Nos permitía descubrir un pequeño matiz en otro o un simple gesto. En un tiempo que es real y ahí en esa percepción me parece que se iban acomodando las tensiones. Sin subrayados porque la idea era que no hubiese subrayados, que no hubiese subrayados en la música, que no hubiese subrayados en la luz. Y un corte, ya era un subrayado. Esa fue nuestra intención en principio del funcionamiento de la cámara, tenía que ser una cámara que respirara dentro de la escena como la escena misma.

N.Q.: Cuando las tensiones decididamente se liberan y se produce el enfrentamiento entre padre e hijo, también evitas los subrayados, tapando la discusión con el sonido del tren.

GF: A mi me parece que hubo como un equilibrio de todo el grupo. Esto yo lo marqué al principio, y yo les pedí ayuda para no pasarnos nunca de ese umbral melodramático, de la búsqueda de la emoción fácil. El final podría haber sido un momento para ponerle música allá arriba, pero el final lo dejamos en silencio. A nosotros nos parecía que había en el cine, por lo menos en ese momento, como una especie de aprovechamiento de lo obscuro. Creo que a los personajes siempre hay que quererlos, y que teníamos como que resguardarlos, que había que tomar una postura ética si se quería, con respecto a eso. Ese momento, en las discusiones que tuvimos, decidimos resguardarlos un poco, cubrir un poco sus palabras, esconderlas... No por no decirlas, no porque nos engañemos creyendo que no están, sino para no hacer de esto simplemente un recurso de guión o un recurso de realización. Esto ocurre como en la vida, y ocurre así para estos personajes. Un poco esto fue como el cuidado, esto fue como el resguardarlos, esto fue como tener siempre una mirada amorosa si se quiere, con respecto a los personajes. Y ahí está el resultado de esas escenas, no hay subrayados de guión o de realización. Esa fue la idea general.

N.Q.: En esta misma línea, cuando el protagonista muere, decidís que esto no se muestre, sino que sucede fuera de campo.



GF: El fuera de campo es uno de los recursos más fenomenales del cine, tiene una tremenda potencia expresiva. El fuera de campo obliga al espectador a tener una posición activa, creativa, imaginativa. Me parece que desde algún lugar de poder, esto no conviene, entonces es mejor la explicitación de todo, la imagen tiene que decir todo, no hay nada más que lo que está pasando en la pantalla. Por supuesto que siempre hay más.

N.Q.: ¿Cómo trabajaste esta idea de evitar los subrayados con los actores?

GF: El laburo con los actores para mí es clave. Creo que normalmente es una deuda en el cine argentino, salvo Favio a quien yo siempre admiré por el trabajo que hace con los actores, a mí me parece que consiguió cosas maravillosas. Y que esto distingue enseguida a una película. Me llevo muy bien con los actores, me gusta mucho trabajar con ellos y creo que el trabajo que hicieron desde Alfonso, Mónica, Rubén, Gloria, me parece fenomenal porque conseguimos comprometernos con la sensibilidad del personaje, no con la acción escrita del personaje. Yo les decía que si no tienen alma, si no hay sensibilidad, si no lo puedo sentir respirar, no hay personaje. Y trabajamos mucho sobre esa idea, de poder colocarles las pequeñas sensaciones, las pequeñas sensibilidades. Entender muy bien por dónde pasaba la escena, todo el grupo discutía esto, incluido los actores. Y se trabajó mucho sobre eso, por eso digo que una película uno no la hace sólo. Cuando esto se destaca, me gusta señalarlo y me gusta que lo señalen, porque no es mi mérito solamente, es el compromiso de todo un grupo al servicio de una idea.

N.Q.: Además de De Grazia, Rubén Ballester hace un gran trabajo con ese personaje complejo, duro e impotente ante su propia realidad y que siente un gran respeto y afecto por su padre aunque es incapaz de demostrárselo.

GF: Ahí está la complejidad del personaje de Rubén. No es un tipo que no quiera a su padre, es un tipo que es ciego, que no puede ver lo que hace feliz a su padre. Que se equivoca, pero que no es maldad. Que lo hiere de manera terrible, pero porque se equivoca. Esto lo trabajamos mucho porque sino era muy difícil el personaje, entender eso, que es un tipo que está equivocado, que ve las cosas de una manera, que cree que son de esa manera, y actúa porque cree que son de esa manera pero que no hay una mala intención con respecto a él.

N.Q.: ¿Qué películas o realizadores sentís que han influenciado tu cine?

GF: Me gustan varios. Tarkovski, aunque es difícil de encontrar la relación con mi cine. Me gusta mucho esa comedia francesa más nueva, que de pronto ahí **Donde cae el sol** tiene algo más de referencias directas.



Marius y Jeannette, El Gusto de los Otros, Italiano para Principiantes, ese tipo de comedias con temas humanos, con personajes que son reales entre comillas, me parece muy interesante. Me parece que hay una vuelta de tuerca ahí en el tratamiento de los personajes.

N.Q.: Contáme las peripecias que tuviste que realizar desde que nació el proyecto hasta que finalmente estrenaste la película.

GF: En principio tengo más canas, mechones de canas. Fueron cinco años tremendos de laburo. Pero creo que es bueno darle un marco. Recuerdo claramente que cuando se discutía la Ley de Cine, parecía que el discurso era “cine de 1.200.000 dólares o no existe”. Casi como de manera espontánea salimos Trapero, Caetano, Rejtman, salimos a hacer películas de otra manera, porque quedábamos afuera, porque no podíamos tener 1.200.000 dólares. Entonces las hacíamos sin tener resuelto todo, en verdad, no teníamos resuelto nada. Era como una especie de gran aventura, que por supuesto ya habíamos trabajado, ya habíamos hecho muchas cosas. Teníamos la gente, teníamos los equipos, no era que nos lanzáramos a una cosa irracional. Sí irracional desde lo que es el sistema de producción tradicional, que tiene que tener resuelto ya hasta la copia final. Esto hizo que todo los procesos fueran muy largos. Por ejemplo, nuestro rodaje fueron seis meses, porque armábamos una locación y no teníamos nada, no teníamos para alquilar, no teníamos para comprar, no teníamos nada. Teníamos la gente, que laburó como bestias, los equipos y la película. Conseguíamos un local vacío por ejemplo, y armábamos la disquería. Se armaba consiguiendo cosas, porque había que armar ese cuartito del fondo que el tipo lo tiene desde hace cuarenta años. Entonces juntábamos los objetos, íbamos por la calle o los traíamos desde nuestras casas y los evaluábamos. Cuál era el criterio de evaluación: sentir que ese objeto había sido vivido. Si creíamos que el objeto cumplía ese requisito, lo poníamos. Armamos la disquería, filmamos la disquería y paramos un mes para armar el departamento de Clara. En total unos seis meses, seis meses y medio de rodaje. Y después viene la posproducción, que normalmente es lo más terrible porque no podés conseguirla. Nuestra apuesta era revelar, hacer un transfer, editar la película en video y conseguir algo, por ejemplo la invitación a un festival importante. En seguida la elige Mar del Plata, cuando conseguimos la invitación le pedimos al Instituto un adelanto de subsidio para poder terminar la posproducción. Así ocurrió, lo que pasa es que ese subsidio llegó como al año, entonces los plazos se alargan más. Y después vos tenés la película terminada – nosotros la tenemos terminada desde marzo del año pasado -, pero no podés estrenar porque uno no tiene la estructura de publicidad y demás. Entonces hacer un recorrido afuera, tratar de ir a algún festival, de ganar algún premio y recién después estrenar. Esto hace que esos procesos que normalmente pueden ser de un año o dos se transforman en estas películas en cuatro o cinco años. Y con todas las dificultades y alternativas que signi-



fica hacer algo en la Argentina, de cambios, de cuestiones burocráticas. Pero a pesar de todo me decís que el lunes arrancamos de nuevo y te digo dame el fin de semana para descansar un poco y el lunes arrancamos de nuevo.

N.Q.: ¿Pensás que hay puntos de contactos entre los realizadores que forman parte del nuevo cine argentino independiente?

GF: Hay principalmente dos puntos comunes en el nuevo cine argentino independiente. Por un lado, entender que se puede producir de otra manera. Incluso por el resultado que tuvieron estas películas afuera, quedó demostrado para el Instituto y quedó demostrado dentro del contexto del cine. El segundo punto, que a mi me parece que también es un punto de contacto, es que las películas que se hicieron dentro de estos parámetros, más allá de que algunas hayan salido mejor o peor, me parece que son películas sinceras. Si vamos a arriesgarnos, vamos a contar la película que realmente queremos contar. Entonces me parece que **Bolivia** es una película sincera, **Silvia Prieto** es una película sincera. Estoy hablando de películas con estéticas muy diferentes - porque ahí sí no creo que haya puntos de contacto -. En las búsquedas, las estéticas, las formas de pensar la realidad creo que no hay puntos de contacto como pudo haber habido en un movimiento. Pero hay una necesidad de contar lo que uno sabe, esto se nota en muchas de estas películas. Todavía no se vio la película de Pablo Reyero, pero me parece una película super sincera. Me parece una película sincera **La Libertad** de Lisandro Alonso, me parece una película sincera **La Fe del Volcán** de Ana Poliak. Me parecen películas super sinceras, que en algún punto eso se respira. Después puede gustarte más, menos, podés sentir que está mejor o peor, pero esa es otra evaluación. Pero en algún punto te das cuenta que acá hay algo que alguien está contando que tiene que ver con una necesidad de verdad. Me parece que pensar y pensarse desde los márgenes da cierta libertad. Me pareció interesante siempre resguardar el derecho a la experimentación, resguardar el derecho a equivocarme, a jugarme por algo y que me salga mal. Me parece que son los límites de la creación, son las necesidades del arte. Cuando la cosa entra en parámetros más industriales, no porque tenga miedo a la palabra industrial, sino porque lo que empieza a significar, la cosa se pone más peligrosa.

N.Q.: ¿Cómo ves el tema de la exhibición de películas como la tuya?

GF: El tema de la exhibición creo que es un tema pendiente. El día que la presentamos estuvo Coscia y yo lo dije públicamente. Me parece que la exhibición es un tema feroz porque está manejado estrictamente por las cadenas. Las cadenas tomaron el control absoluto de la exhibición, y las cadenas, de algún modo, responden no a sí mismas, sino a una estructura mayor en la que prácticamente no programan, les programan las grandes distribuidoras. Es lo que le pasó a **Nadar Solo** que le levantaron el estre-



no a dos días, con los afiches en la calle, con la prensa lanzada, porque le iban a dar más salas a **Matrix**, me parece siniestro. Me parece siniestro porque si vos me decís bueno, vos tenés una empresa que tiene tres salas y tenés que elegir entre **Nadar Solo** o **Donde cae el sol** y **Matrix**, yo puedo entender que elijas **Matrix** porque va a hacer cien veces más. Pero si tenés 16 salas en Recoleta, y de esas 16 salas le vas a dar 8 o 9 a **Matrix** y levantás la película argentina, ahí me parece siniestro. Hay que tomar conciencia de esto, que me parece que es gravísimo: a las cadenas no les interesa el cine argentino, claramente no hacen nada por el cine argentino. Y todos tenemos el discurso del cine argentino pero después vamos al Village Recoleta.

N.Q.: ¿Cuál es la postura del Instituto?

GF: Creo que el Instituto debe revisar su política de exhibición. Nos levantaron pasadas en el Gaumont. Si me decís que empezaron a llegar películas argentinas y hay que compartir el espacio yo lo entiendo. Si viene **Nadar Solo**, si está **Potestad** y hay que compartir el espacio con esas películas yo entiendo que hay poco lugar y vamos a compartirlo entre todos. Pero no para poner Bandana. Bandana no necesita que le den el Gaumont, si tiene 400.000 salas. Me parece que el tema de la exhibición es un tema pendiente. Me parece que encontramos la forma de hacer películas, pero no encontramos la forma de mostrarlas.





Editorial Martín
Publicaciones recientes
Colección La Pecera Ciencias
ACTUALIZACIONES EN BIOFILOSOFÍA,
Guillermo M. Denegri y Gladys E. Martínez (ed)
Con prólogo de Mario Bunge

ISBN: 987-543-027-7

(244 págs.)

Este libro reúne los trabajos elaborados por los participantes a tres cursos dictados en el marco del Seminario Permanente de Biofilosofía, que fuera creado en el seno de la Facultad de Ciencias Exactas y naturales de la Universidad Nacional de Mar del plata, en 1997. Una instancia en la integración entre el pensamiento científico y el filosófico, La teoría de la evolución de Darwin en el Marco de epistemología clásica, la propuesta de Kuhn, el enfoque Lakatosiano, la posición de Lamark, el concepto de adaptación , Los interrogantes epistemológicos en las disciplinas biológicas, entre otros temas.

Precio de venta: \$20 / € 11

Colección La Pecera-Tesis
IMAGINARIOS RE (DES) ENCONTRADOS:
POÉTICAS DE JOSÉ ANGEL VALENTE

por Marcela Romano
ISBN: 987-543-020-10

(154 págs.)

Este libro ahonda en la poesía de uno de los más grandes poetas españoles de la generación de los 50: José Angel Valente. Marcela Romano se desempeña como docente e investigadora de la cátedra de Literatura Española de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Precio de venta: \$22 (€ 8)

LA COARTADA METAPOÉTICA

Marta B. Ferrari
ISBN: 987-543-011-2

(230 págs.)

La poesía de José Hierro, Ángel González y Guillermo Carnero es muy poco conocida en nuestro país. Sin embargo estos tres poetas españoles han sabido ganarse uno de los lugares más importantes en la literatura que va de los 40 a los 80. El presente libro aporta una nueva mirada a los estudios realizados sobre el tema, al cuestionar la linealidad usual de las periodizaciones.

Precio de venta: \$22 (€ 8)

PRIMER MAPA DE POESÍA ARGENTINA.
SOLICITUDES Y URGENCIAS.

(EL NOROESTE: LA CARPA Y TARJA)

Autores: Osvaldo Picardo, Jorge Calvetti, Nicandro Pereyra.

ISBN: 987-543-005-6

(168 págs.)

Con antología de poemas y de los cinco primeros números de una revista mitológica de la poesía argentina del interior, el libro posibilita un acercamiento a textos imposibles de hallar. Este ensayo ganó el subsidio del Fondo Nacional de Las Artes, año 1999-2000.

Precio de venta: \$22 (€ 8)



Ensayos



Algunas epifanías

Los niños que se han quedado hasta más tarde preparan sus cosas para volver a casa porque la fiesta ha terminado. Es el último tranvía. Los descarnados jumentos pardos lo saben y agitan sus campanas a la despejada noche, como un aviso. El cobrador habla con el conductor: los dos hacen frecuentes gestos de asentimiento a la verde luz de la lámpara. No hay nadie cerca. Parecemos escuchar, yo en el peldaño de arriba y ella en el de abajo. Ella sube a mi peldaño muchas veces y vuelve a bajar, entre frase y frase, y una o dos veces se queda a mi lado, olvidándose de bajar, y después baja... Déjalo estar; déjalo así... Ya no se molesta en hacerme apreciar lo compuesta que está –su bonito vestido, su fajín, sus largas medias negras- porque ahora (sabiduría infantil) parecemos saber que este final nos complacerá más que cualquier otro final para el que hayamos trabajado.

(James Joyce: Retrato del artista adolescente)

Sentados en el banco del Jardín de la Tullerías, como todas las tardes, los viejos amigos hablan de los años pasados. Cuentan y escuchan por enésima vez las mismas historias. Y prestan la misma atención que la primera vez. Ya se conocen, saben que una de estas tardes, cualquiera de los dos faltará a la cita. Y que será también la primera de las innumerables faltas, hasta que ese banco quede vacío o lo ocupen otros solitarios. Pero ahora recrea cada cual su vida:

–¿Fuiste feliz en tu infancia, y luego en tu juventud? –pregunta por primera vez Philippe

–Sabes muy bien que no. El hambre, el pueblo durante la guerra... Y luego París, en los cincuenta, lavando copas en esa trastienda sombría, cubriéndome en las noches de invierno con periódicos viejos para calentarme en un banco no muy lejos de aquí... ya conoces las historias...

–¿Pero entonces cómo es que recuerdas tu juventud y hablas de ella con tanta nostalgia?

– Ah, porque en mis recuerdos siempre soy feliz.

(Pierre Lusset: Mi nombre sería...)



Los papeles de Dedalus: literatura, experiencia, epifanía.

Fernando Cermelo

Mallarmé había dicho que el mundo existía para llegar a ser un libro. Algo similar dijo Homero, al justificar en canciones las calamidades que los dioses envían a los hombres. Ambos ejemplos aparecen en un ensayo de Borges sobre los libros. Gran parte de la literatura, desde el cantor ciego hasta el mitógrafo francés, se ha debatido en el problema de la representación, tal vez no del mundo, ni de la naturaleza, como quería Aristóteles, sino de la cotidiana experiencia de los hombres, pudiendo ser ésta insignificante o extraordinaria, real o ficticia.

Para enfrentar de una vez el problema (y eludirlo con la misma determinación), diremos que muchos de los textos que conforman la historia de la literatura han navegado entre las posibilidades de representar una experiencia y la de convertirse ellos mismos en una. Esta preocupación anterior no es exclusiva de los escritores, que en su búsqueda de la palabra o la frase justa, han querido amoldar la escritura a la medida de sus aspiraciones, de sus sueños, de sus pretensiones, de sus limitaciones. Un autor puede desarrollar una obra a partir de sus experiencias, sus deseos, sus sueños. Pero es el lector, la mayoría de las veces, quien, con criterios caprichosos, oscuros, perversos, o tal vez por ignorancia y jactancia, rescata o deshecha, descubre o pasa por alto el fruto de esas experiencias ajenas, en la medida en que, ahora, esas escrituras se adaptan o no a la medida de sus propios deseos, sueños, pretensiones. Sin embargo, cualquier lector puede confundir como distintas las experiencias literarias y las vitales. Uno de los sabios griegos de la época helenística aseguró, con mucha confianza e ironía, como corresponde a las grandes sentencias, y no sin miedo al destierro, que sería capaz de cambiar todos los rollos de la Biblioteca de Alejandría por sentir, aunque sea un momento, lo que sintió Ulises la tarde que abandonó las playas de Troya. La fascinación de una experiencia ajena, que llega a nosotros a través de la letra impresa o la palabra oral, el sentimiento de envidia sentido por el griego al haber sido otro el protagonista, la admiración y el deseo aparecen sólo cuando se tiene una confianza plena en la palabra como portadora de una vivencia.

En el campo (o universo) de la literatura, dijimos que esa vivencia puede ser real o ficticia, individual o colectiva, personal o cultural. Lo importante es que tanto el emisor como el receptor crean que la transmisión de esa experiencia alterará, de manera ostensible, o misteriosa, eterna o momentáneamente, sus respectivas vidas, y que tengan la seguridad de que siempre es mejor la transmisión de esa experiencia que su silencio.

Hay ciertos momentos en la lectura de textos, en la recepción de cualquier tipo de relatos, incluso en esos relatos cotidianos, frecuentes y reiterativos que todos escuchamos o elaboramos en nuestras cabezas (palabras



emitidas y omitidas al llegar a un lugar o en una reunión, lo que más tarde contaremos a un amigo y lo que nos contará, lo que guardamos para contar en otro momento a una persona especial, las mentiras que se inventan por miedo, por coraje, por amor, por soledad, para hacer literatura) en los que se intenta unificar, en quien cuenta o escribe y en quien escucha o lee, no sólo las imágenes que dan forma a un relato o una experiencia, sino los sentimientos, emociones, perplejidades y fascinaciones que el acontecimiento mismo generó en su protagonista real o ideal: se intenta recrear una vez más la vida y no tanto representarla.

Según el griego, la literatura pretendía, además de generar sentimientos y emociones y despertar la curiosidad intelectual, fascinar la voluntad de vivir situaciones que nunca antes fueron vividas por los lectores y quizá tampoco por sus autores. En esta elaboración no importa tanto la veracidad concreta de los hechos, sino la posibilidad de su reconstrucción instantánea, inmediata a la recepción. Esa posibilidad realizada, que convierte el vínculo entre emisor y receptor de un relato en una experiencia vital completa, en la que se involucra lo intelectual, lo emocional, lo físico y lo volitivo es la que en un primer acercamiento podríamos denominar «epifanías».

Quien hace circular ese término en la literatura (ya como técnica artística, ya como concepto estético) es el irlandés James Joyce. A través de su obra, y desde sus primeros escritos, se observa la preocupación de «atrapar» el instante efímero, de registrar aquello que se revela por unos segundos y que se desvanece con la misma velocidad y sorpresa con que apareció. David Haymann, en su ensayo *The purpose and permanence of the joycean Epiphany*, como antes Robert Scholes en *The workshop of Daedalus*, se entregó a la tarea de buscar, enumerar y catalogar todas la epifanías que Joyce había registrado en su vida. En una especie de “biografía espiritual”, el crítico leyó y revisó detenidamente todos los textos de Joyce, desde las obras más importantes hasta los primeros poemas y los apuntes que el irlandés tomaba de la realidad inmediata para luego recrearlos en sus obras. Así, Hayman llegó a contar un poco más de ochenta epifanías, variando el número de acuerdo a las dudas de considerar como tales o no algunas de ellas.

La definición de epifanía es más compleja que la intuición de estar frente a una. Es más segura una definición elíptica, o fugaz, que una descripción verosímil. Así, la epifanía es una suerte de “retrato” de un tipo de realidad intuita detrás de las apariencias cotidianas, o las mismas (y a veces anodinas) apariencias cotidianas de tal manera condensada que cristaliza en una suerte de experiencia arquetípica. La epifanía es también la curva sutil de una emoción apenas saboreada. Son estas cosas, o no son nada. Joyce, sin llegar a una formalización, descubre las posibilidades estéticas de ese concepto religioso en el libro que el ensayista W. Pater dedica a algunas de las personalidades más importantes del Renacimiento europeo. En la *Conclusión* de ese libro, encontramos el análisis de los



diversos momentos del proceso por el cual lo real adquiere la dimensión epifánica. Joyce, en el juego perverso y feliz entre la literatura y la vida (del mismo modo en que Pater actualiza ciertas delicadezas de los pensadores renacentistas, como así también los mismos renacentistas en su preocupación por la realidad y sus manifestaciones artificiales), se consagra, día a día, palabra a palabra a hacer un absoluto del instante fugaz y exquisito. Esta preocupación, se dirá, no es exclusiva de Joyce. Es cierto, muchos artistas han sentido la fugacidad de las cosas, la fragmentación de la realidad y han intentado modos de atrapar los instantes que merecían la pena perdurar más allá de sus revelaciones. Nada mejor para esto que el trazo veloz, la anécdota breve, el poema revelador, la metáfora, la sugerencia. Lo curioso de Joyce es que intenta una forma más compleja como vehículo de esas manifestaciones: el relato, el cuento, la novela. Podríamos ensayar otro circunloquio del concepto, que nos conduzca a declarar a las epifanías como recuerdos y experiencias ajenos, tal vez universales, de los cuales nos podemos apropiarse mediante los relatos del arte. Cuentos, novelas, paisajes, fotografías, frases, todos recuerdos concentrados, capaces de ser actualizados por cualquiera en cualquier momento y lugar.

Joyce llega a perfeccionar esta técnica luego de un proceso que se inicia en sus primeros ensayos y poemas y casi finaliza en el *Finnegans Wake*. La definición que encontramos en una de sus novelas-ensayos sobre la epifanía la formula uno de los personajes que más adelante aparecerá en *El Retrato del Artista Adolescente* y en el *Ulises*: el joven Stephen Dedalus. En el capítulo 25 de esa novela inconclusa, titulada *Stephen Hero* e inspirada en Flaubert, Ibsen y Baudelaire entre otros, el personaje principal intenta formular a su amigo una poética de la epifanía que, en la práctica, consistía en la anotación de breves instantáneas naturalistas y autorretratos líricos: «Por epifanía entendía una súbita manifestación espiritual, ya fuere en la vulgaridad de la alocución o del gesto, ya fuere en una faz memorable del mismo espíritu. Creía que el hombre de letras debía dejar registradas tales epifanías con sumo cuidado, dado que son los momentos más delicados y evanescentes.» En esta etapa del aprendizaje novelesco de Joyce, la epifanía es una manera de ver el mundo y un tipo de experiencia intelectual y emotiva producida por esa visión particular. Es el momento en que el artista descubre la importancia de lo insignificante.

Esta visión el novelista la afina y desarrolla en sus siguientes libros. En el conjunto de cuentos reunidos bajo el título de *Dublineses*, cada relato se presenta como una gran epifanía, o como una excusa narrativa que tiende a resolverse en una experiencia epifánica. Pero es con *El Retrato del artista adolescente* donde la experiencia epifánica deja de ser un momento emotivo que la palabra puede evocar y se convierte en un momento operativo del arte que funda e intuye no una manera de experimentar la realidad sino una manera de formar la vida.



Joyce es uno de esos escritores que tienen más imitadores que discípulos, lo que hace que hayan llegado hasta nosotros muchos de sus experimentos pero muy pocos de sus resultados. Uno de los errores es creer que la esencia de la epifanía es el fragmento, y que únicamente se manifiesta en un lenguaje estrictamente poético. Si bien se revela a través del fragmento, la epifanía intenta, en no más de diez o doce líneas, integrarse no sólo en la totalidad del relato en la que tiene lugar sino también contaminar la vida de aquel que en ese momento se convierte en receptor de esa experiencia.

El movimiento de epifanía de lo real comienza en el artista, en el momento que descubre que hay algo, en la realidad que mira, en la que deambula por su cabeza, en la que intuye en sus entrañas, que es necesario rescatar de las aguas del tiempo (no en vano la *Conclusión* del libro de Pater es encabezada por una cita de Heráclito). Una de las grandes preocupaciones de todo artista en toda época es la búsqueda de un lenguaje que le permita el modo de escribir o representar exactamente no tanto lo que tiene delante, sino lo que “desea” representar. Así la epifanía otorga a la cosa (real, inventada) un valor que no tenía antes de la mirada del artista. La mayoría de las veces, para descubrir la realidad, para mostrarla y serle fieles, los escritores la traicionan.

Pero hay otro momento en el circuito epifánico, tanto o más importante que el anterior. La epifanía literaria no existiría, o se perderían como las aguas del río de Heráclito si un lector no las descubriera. Hablamos de descubrimiento y no de lectura en su sentido escolar, porque todos podemos leer el *Ulises*, *En busca del tiempo perdido* o cualquier otra obra, sin experimentar una miserable revelación. Pero cuando se produce el descubrimiento, no sólo la obra se revela a nosotros, sino también nuestra realidad inmediata. En el fin del circuito epifánico, y como un nuevo comienzo, el arte deviene otra vez realidad. Se aprende a leer con Joyce, con Proust, con los clásicos, para aprender a ver la realidad y vivirla de otra manera, encontrando en ella cosas que no estaban antes de que el arte las revelase.

El problema central, lo que lleva a alguien a querer atrapar, por la escritura o la lectura, un momento, un instante, alguna imagen de la realidad, es el sentimiento de que la realidad, como decía Heráclito, es una suma de fuerzas y de elementos que devienen y poco a poco se deshacen. Hablamos de experiencias, de fragmentos de experiencias, de la vida y el arte dominadas por esta sensación de considerar las cosas como inconstantes e indefinidas. La vida parece a veces, y de ahí la esencia de la epifanía, una sucesión especial de momentos inconstantes (y otras veces: una sucesión inconstante de momentos especiales). Pongamos como ejemplo uno de esos momentos felices y cursis: la experiencia del mar en una tarde de verano, cuando la playa queda desierta, el aire comienza a enfriarse y es hora de irnos de la playa. La realidad, en ese momento, es una combinación perfecta de elementos naturales, de colores, de olores, de cierta tem-



peratura del aire en nuestro cuerpo. Fuera de nosotros, los elementos se difunden en todas direcciones. Ese atardecer en particular es el resultado de una de tantas combinaciones posibles, como lo será luego el primer paso que demos para alejarnos de la playa, el perfil del rostro que cruzamos al subir, el sabor irrepetible del helado que saboreemos por la noche o el frío del primer trago de cerveza que bebamos. Podemos acceder a una epifanía si, al hacer una lectura intensa de esos fragmentos, en nuestro interior sucede una combinación similar a la que se opera en el exterior: estímulos sensoriales, todos con un nombre concreto, que orquestan en nuestro interior, como la marea misma, una serie de flujos y reflujos de humores que traducimos en algo relacionado con la felicidad.

Pensemos en la frase del griego. ¿Seríamos capaces de cambiar toda la obra de Proust por sentir, aunque más no fuera unos segundos, lo que sintió Marcel al reconocer que estaba enamorado de Albertine? ¿Seríamos tan valientes de prescindir de Joyce a cambio del frío de la nieve sobre el cementerio de Dublín? ¿Nos atreveríamos a anular la *Divina Comedia* a cambio de la visión del noveno cielo? Algo oculto, perverso y fascinante hay detrás de todo aquel que busca experiencias en la literatura. Los lectores, más que los escritores, son cazadores de experiencias ajenas. El sabio alejandrino pudo jactarse de tal manera por ser un apasionado de la lectura y, como tal, quizá mintió al declarar que cambiaría todos los libros por sentir un segundo lo que sintió Ulises. La oscura pasión por la literatura también podría llevarlo a afirmar que sería capaz de cambiar todos los años de su vida por escribir aunque más no fueran diez líneas de la Odisea. Una pasión que, en su manifestación última, en el límite, pretende su misma destrucción. Leer y vivir son pasiones que se devoran y se vomitan mutuamente.

Tal vez la literatura sea más la creación de experiencias de lecturas que de escrituras. Y tal vez el arte (y la vida, cuando imita al arte) no tenga como fin la transmisión de la experiencia sino que sea la experiencia misma puesta en funcionamiento y operando en todo aquel que se pone a tiro. La dicotomía entre vivir y leer se resuelve en que leer es vivir y se vive leyendo infinitud de objetos. La epifanía es quizá un estado de conciencia provocado por estímulos artísticos: el fragmento de un texto, una frase musical, la combinación de determinados colores bajo una luz particular, la visión de una forma extraña y a la vez familiar, y la sensación combinada de estar simultáneamente plantado en el mundo y fuera de él, con las coordenadas de tiempo y espacio al alcance y lejos de nuestra imaginación y comprensión. Esta podría ser una mínima descripción de la experiencia epifánica. Pero en realidad no lo es.



A propósito de H.D.

David Lagmanovich

I

Es habitual que la primera referencia a H.D. (como firmó todos sus libros Hilda Doolittle, quien vivió entre 1886 y 1961) la relacione con el *imaginismo* (“*imagism*”), puesto que figuró en el grupo inicial de esta tendencia, junto con Ezra Pound, Amy Lowell, John Gould Fletcher y el poeta inglés Richard Aldington, su esposo. No deja de verlo así Pedro Henríquez Ureña, gran lector de variadas literaturas. El pensador dominicano publica en nuestro país, en 1927, un largo artículo titulado “Veinte años de literatura en Estados Unidos”, en el que examina el período que se extiende entre 1907 y el año de su publicación. Allí reseña la aparición del grupo imaginista; describe en pocas líneas las características de esta poesía, y ubica perfectamente a H.D. en el centro del grupo. Dice Henríquez Ureña:

Su técnica, el *imagism*, trata de expresar sensaciones y sentimientos en imágenes rápidas y firmes, pero tejidas con elementos sutiles, a veces remotos. Alcanza su perfección en los cristalinos, diamantinos poemas de H.D., en quien se advierte el estudio de artes antiguas, de la poesía breve de China y de la *Antología griega*.

Menciona asimismo Henríquez Ureña que, en su opinión, “cerca de los *Imagists* hay que situar a T. S. Eliot, cuya poesía concentrada aspira a la perfección clásica del Mediterráneo”.¹ Lo mismo podría decirse de los imaginistas, y en particular de la poeta que nos ocupa.

El imaginismo coincide en varios sentidos con los movimientos hispánicos de vanguardia, aunque no guarda una exacta correlación temporal, ya que los antecede en algunos años. Ezra Pound, quien además de integrante del grupo funciona en cierto sentido como su cronista, hace remontar su origen a 1912. En un ensayo de 1918, Pound detalla el punto de partida, a la vez temporal y doctrinario, de la siguiente manera:

En la primavera o a principios del verano de 1912, “H.D.”, Richard Aldington y yo decidimos que estábamos de acuerdo en los tres principios siguientes:

1. Tratamiento directo de la “cosa”, sea ésta subjetiva u objetiva.
2. No usar absolutamente ninguna palabra que no contribuya a la presentación poética.
3. En lo referente al ritmo: componer según la secuencia de la frase musical, no según la secuencia de un metrónomo. [...]

El primer uso de la palabra “*imagiste*” aparece en mi nota a los



cinco poemas de T. E. Hulme publicados a continuación de mis “Ripostes”, en el otoño de 1912.²

Pound se queja también de que, en los poetas que decían haber seguido los principios del movimiento, había muchos que no observaban el segundo de estos principios, y que en consecuencia caían en un verbalismo inaceptable, sobre todo por excesos en la adjetivación o por permitir la subsistencia de un ritmo mecánico dentro de lo que convencionalmente se llama *vers libre*. La observación es importante precisamente porque no alcanza a “H.D.”, cuyos versos son modelo de nitidez, exactitud en la presentación de la imagen y economía verbal.³

//

Pero al mencionar lo más significativo en la poesía de H.D., como lo hacen tanto Pound como Henríquez Ureña, no debemos olvidarnos de ella misma: es decir, de la forma en que construye la figura del (de la) poeta en sus poemas. O sea que, provisionalmente al menos, podemos examinar una tríada: la construcción del poema, la realización de la imagen dentro del mismo, y la (auto)presentación de la figura del creador.

El primer libro de poemas de H.D. es *Sea Garden* (“Jardín marino”), de 1916. Reparemos en el año: es el mismo en que Vicente Huidobro pronuncia su importante conferencia sobre el “creacionismo” en Buenos Aires. También es el año en que el poeta chileno publica su breve libro *El espejo de agua*, en donde pule su uso de la imagen y postula sus ideas literarias –nueva retórica de una poesía antirretórica– en el poema “Arte poética”. Se trata de coincidencias, desde luego, pero ellas subrayan algo así como una común vibración epocal en dos literaturas que no estamos muy acostumbrados a cotejar o comparar.

Sea Garden es un libro intensamente original, que en varios sentidos aparece como un ícono de la poesía posterior de Hilda Doolittle. Es como si dijera: he terminado de aprender, ahora mírenme escribir. Sus poemas, como he insinuado, son construcciones imaginistas, pero también son algo más. Está ahí la impronta clásica griega –con algún toque egipcio, con alguna referencia esotérica– y en relación con esos vasos comunicantes aparece también la versión, que luego será definitiva, de una *persona* poética. La escritura es despojada, sin concesiones a la rítmica tradicional: se dice lo que se debe decir, ni una palabra más.

Hay en ese libro un poema de estructura doble, es decir en dos partes, que ha sido justamente antologado una y otra vez: es “The Garden”, “El Jardín”. En las antologías ha aparecido alguna vez como dos poemas separados y con dos títulos distintos, pero ese tratamiento no corresponde si queremos respetar la intención constructiva de la poeta, al menos en la primera edición de su libro. Lo leeremos ahora, tal vez haciendo una pausa entre la primera y la segunda parte, pero respetando su estructura



originaria. He aquí la primera parte:

I
Eres clara,
rosa, tallada en roca.

Podría raspar el color
de los pétalos,
como la tintura que exuda la roca.

Si pudiera quebrarte
sería capaz de quebrar un árbol.

Si pudiera moverme
podría quebrar un árbol,
podría quebrarte a ti.⁴

En todo el texto hay un solo adjetivo: *clear*, clara. Aparece aquí una de esas flores que complacen a H.D.: la rosa que es roca y cuyos pétalos son engañosos por su intensa dureza. Es una flor del mar, una flor oximorónica. Pero también es un oxímoron el propio jardín marino que da título al libro: constituye un ámbito imposible a la vez que mágico, donde la autora puede instalarse para crear sus flores pétreas y sus tersos, pulidos poemas.

Veamos ahora la segunda parte de “El jardín”:

II
Rasga el calor, oh viento,
hiende el calor,
redúcelo a andrajos.

No puede caer la fruta
a través de este aire espeso –
la fruta no puede caer en el calor
que oprime y mella
las puntas de las peras
y redondea las uvas.

Corta el calor –
súrcalo con tu arado
y arrójalos a ambos lados
de tu camino.⁵

Nótese que los períodos que por costumbre seguimos llamando “estrofas”, aunque no lo sean, varían en función de la frase poética, no de cualquier criterio externo tradicional: tres versos, seis, cuatro (y en la



primera parte, dos, tres, dos y tres). Nótese también que, de nuevo, en toda esta segunda parte del poema hay un solo adjetivo: *thick*, en la expresión *thick air*, ‘aire espeso’. Cierta énfasis que deriva de la posición de estos adjetivos destaca, precisamente, la escasez del recurso. Además, en lo que se refiere al segundo, suena como una deliberada inversión del *thin air* que menciona Ariel en *La tempestad* de Shakespeare, ese aire sutil en que se disuelven todas las cosas. Aquí, en cambio, nada se disuelve; todo tiene una irremediable consistencia; el calor del verano tiene una desesperante solidez.

III

Este jardín, sin embargo, no es tan remoto y recoleto que impida la entrada del amor. El amor como una manifestación de la naturaleza y el paisaje –y en ese sentido, con claros ecos de la poesía griega en su aparente hieratismo– pero, a la vez, el amor de una mujer que está tratando de encontrar su camino en medio de la confusión de aquellos años de la segunda década del siglo XX. Véase este hermoso poema titulado “Song”, “Canción”:

Tan oro eres
como el grano a medio madurar
que vuelve a fundirse en oro;
tan blanca como la blanca lluvia
que repica a través
de flores a medio abrir
de los grandes racimos
esposos en las ramas negras
de un manzano de Iliria.
Puede la miel destilar tal fragancia
de tu brillante pelo –
pues tu rostro es tan claro como la lluvia;
pero así como la lluvia que descansa clara
en el blanco panal
presta esplendor a la blanca cera
así el cabello sobre tu faz
proyecta luz por sombra.⁶

La cuestión del “tú” destinatario de este y muchos otros poemas no es excesivamente relevante. La asignación de la belleza por igual a los dos sexos, tal como ocurre en la poesía griega, es una característica de H.D. Lo demás está en las biografías de esta mujer de letras, de las que surge que se adelanta a su tiempo –tanto en las etapas iniciales de su vida como después de haber sido tratada por Sigmund Freud en 1933 y 1934– en el conocimiento y reconocimiento de cuestiones relativas a la sexualidad humana. Por encima de ello está la calidad de su poesía, esa perfección



que obliga a todos los que se ocupan de sus versos a usar casi inevitablemente el adjetivo “clásico”.

IV

Más allá de los poemas que aparecen en las antologías habituales, hay un libro póstumo, *Hermetic Definition*, “Definición hermética” (nótese que se trata de las mismas iniciales, H. D.) que resultará indispensable para la comprensión de las corrientes subterráneas que mueven la producción poética total de esta creadora. *Hermetic Definition* aparece en 1972, tres años después de la muerte de la autora, al cuidado de Norman Holmes Pearson. Era éste un estudiante universitario en Yale cuando, en 1937, comienza su relación con la Doolittle: un profesor lo envía a entrevistarla, en uno de los infrecuentes regresos de ésta a los Estados Unidos. De ahí en adelante, hasta la muerte de la poeta en 1969, se extiende una correspondencia de más de mil cartas: recordemos que ella vivió en Europa, sobre todo en Suiza, la mayor parte de su vida. A través de esas cartas se desarrolla una amistad literaria extraordinaria, y es evidente que Pearson, quien llega a ser un crítico de gran predicamento e importante actuación universitaria, ejerce sobre H.D. una influencia fundamental.

En su mayor parte, los poemas incluidos en este libro –indudablemente organizado por Pearson–habían permanecido inéditos hasta entonces. El libro consta de tres largas composiciones poéticas, cada una con subdivisiones internas. La titulada precisamente “Hermetic Definition” (pp. 1-55) tiene tres partes: “Red Rose and a Beggar”, compuesta entre el 17 de agosto y el 24 de septiembre de 1960; “Grove of Academe”, escrita entre el 1 de noviembre y el 24 de diciembre de ese mismo año; y “Star of Day”, cuyo período de composición va del 24 de enero al 19 de febrero de 1961. El segundo de los tres poemas extensos es “Sagesse” (pp. 57-84), escrito entre el verano y el invierno de 1957; y el tercero es “Winter Love”, con el título alternativo de *Espérance* (pp. 85-117, que es la última página del libro), para el cual se declara como período de composición el que va del 3 de enero al 15 de abril de 1959.

Es impresionante la gama de temas que surgen en este libro, teñido en su totalidad por los conocimientos más secretos, esotéricos en sentido estricto, relacionados con el mundo griego, con la religión egipcia, con influencias orientales, con nuestros libros sagrados y con otros textos que no se encuentran en libro alguno; una poesía, además, que sin ser políglota en sí misma, se nutre del dominio que la autora tiene de varias lenguas extranjeras, y sobre todo del francés. Llaman la atención los textos sobre lugares del mundo recorridos, cuyos nombres se reinterpretan de acuerdo con etimologías distintas de las habituales: París resulta ser Bar-Isis, el hijo de Isis, y Venecia se aproxima a Venus. Al mismo tiempo, es una poesía intensamente autobiográfica, donde todo se refiere de alguna manera a la poeta misma, a veces en sus relaciones con otros seres,



pero más asiduamente en su transfiguración poética.

En un texto del tipo del que estoy leyendo sería casi imposible – por el espacio y el tiempo requeridos– intentar un análisis de cualquiera de estos poemas extensos. En consecuencia, me contentaré con transcribir uno de los fragmentos –el número 5– de “Red Rose and a Beggar”, advirtiéndolo al mismo tiempo que no es uno de los que presentan mayores dificultades, tanto para su comprensión como para su traducción. Sobre- vuela en él una sombra ilustre: la de Ezra Pound, a quien pertenecen las palabras que se citan en los versos 7-8. Lo demás tiene que ver con los conocimientos acumulados por H.D. a lo largo de su vida y, sobre todo, con el sentido que para ella tiene la escritura.

Venecia – ¿Venus?
ésta debe ser mi estancia,
mi estación: aunque tú hiciste a un lado

mi verso,
no puedo alejarme de él,
y lo he intentado;

en verdad, era “fascinante...
si puedes soportar su preciosismo”,
escribiste de lo que yo escribí;

¿por qué tengo que escribir?
a ti no ha de interesarte,
pero Ella hace a un lado el velo,

desciñe mis ojos,
y ordena:
escribe, escribe o muere.⁷

Está la imagen, y la refiguración, de un lugar amado; está, como he dicho, la sombra de Pound (quien era un año mayor que ella, y habría de sobrevivirla algunos años); están la meditación y la angustia sobre el problema de la creación poética; y hay una figura mítica (¿Isis, tal vez, la esposa de Osiris y madre de Horus?) que anula las limitaciones carnales e impulsa a ver, a ver auténticamente, y a crear, es decir a escribir.

V

Tantos aspectos de la vida –la de hoy y la de siempre– contiene la poesía de H.D., que naturalmente ha de encontrarse en ella también la meditación sobre el hecho más acuciante de la vida humana, cual es la intuición de la muerte y las tentativas de racionalizarla. Estos sentimientos ante la muerte han justificado a través de los siglos dos géneros eminentemente



poéticos: la muy antigua *elegía*, como en las famosas “Coplas” de Jorge Manrique, y el muy moderno *epitafio*, como en la *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters o, en otra literatura, en el magnífico libro de Giorgio Bassani llamado simplemente *Epitaffio*. Hilda Doolittle concluye sus *Selected Poems*, de 1957, con la siguiente composición, bajo el título de “Epitaph”:⁸

Pueda yo decir:
“he muerto de vivir,
después de haber vivido una hora”;

puedan ellos decir:
“murió solicitando
ilícito fervor”;

puedas tú decir:
“flor griega, un griego éxtasis
reclama para siempre

a quien murió persiguiendo
el intrincado ritmo perdido
de la canción”.

Permítanme que, como despedida en esta evocación de H.D. en sus versos, lea ahora sus palabras originales:

So I may say,
“I died of living,
having lived one hour;”

so they may say,
“she died soliciting
illicit fervour;”

so you may say,
“Greek flower, Greek ecstasy
reclaims forever

one who died
following
intricate song’s lost measure.”

Es obvio que, como en toda obra de arte, hay en estas líneas fuertes señales, destellos, rastros, de la personalidad del creador. Pero no sería productivo que nos quedáramos en una lectura del texto como documento autobiográfico. Más importante, me parece, es tomar conciencia de lo que dicen los últimos versos: “one who died / following / intricate song’s



lost measure”, alguien que murió persiguiendo el intrincado ritmo perdido de la canción. Ese “intrincado ritmo perdido”, que es a la vez el ritmo antiguo y también el de la poesía misma de H.D. en su absoluta contemporaneidad, es el que quisiéramos recuperar, al evocarla a través del puñado de poemas que hemos presentado y comentado.

¹ Pedro Henríquez Ureña, *Obra crítica* (México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1960), p. 321. El artículo aparece por primera vez en *Nosotros*, año 21, t. 57, agosto-septiembre 1927, pp. 353-371, y al año siguiente es recogido en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (Buenos Aires: Babel).

² Ezra Pound, “A Retrospect”, en *Literary Essays of Ezra Pound*, edited with an introduction by T. S. Eliot (New York: New Directions, 1968), pp. 3-14. El texto, que combina varias notas de corta extensión, se publicó por primera vez bajo este título en *Pavannes and Divisions* (1918).

³ He tratado de aproximarme a estas virtudes en las traducciones incluidas en este trabajo, todas las cuales me pertenecen.

⁴ El texto inglés (además de integrar el primer libro), figura en *Collected Poems of H.D.* (New York: Boni and Liveright, 1925). La segunda parte del poema aparece, por ejemplo, bajo el título “Heat”, en H.D., *Selected Poems* (New York: Grove Press, 1957).

⁵ He aquí el texto inglés de la segunda parte, titulada “Heat” en *Selected Poems* (New York: Grove Press, 1957), p. 17: “Heat. O wind, rend open the heat, / cut apart the heat, / rend it to tatters. // Fruit cannot drop / through this thick air - / fruit cannot fall into heat / that presses up and blunts / the points of pears / and rounds the grapes. // Cut the heat - / plough through it, / turning it on either side / of your path.”

⁶ De H.D. § *Collected Poems* (New York: Horace Liveright, 1929). Texto: “SONG. You are as gold / as the half-ripe grain / that merges to gold again, / as white as the white rain / that beats through / the half-opened flowers / of the great flower tufts / thick on the black limbs / of an Illyrian apple bough. / Can honey distill such fragrance / as your bright hair - / for your face is as fair as rain; / yet as rain that lies clear / on white honey-comb / lends radiance to the white wax, / so your hair on your brow / casts light for a shadow.”

⁷ *Hermetic Definition* (New York: New Directions, 1972), p. 7. Texto: “Venice – Venus? / this must be my stance, / my station: though you brushed aside // my verse, / I can’t get away from it, / I’ve tried to; // true, it was “fascinating . . . / if you can stand its preciousness,” / you wrote of what I wrote; // why must I write? / you would not care for this, / but She draws the veil aside, // unbinds my eyes, / commands, / write, write or die.”

⁸ Texto en: H.D., *Selected poems* (New York: Grove Press, 1957), p. 128. La traducción que cito figura al final de mi libro *Ocasiones* (Tucumán: Ediciones Jano, 1962).



CAMILO JOSÉ CELA: El levitador pertinaz

por Rogelio Ramos Signes

No lo conocí personalmente, pero estuvo en cada momento de mi vida. Escribió tanto, y todo tan bien, que si hiciéramos ahora un balance resultaría que escribió poco: 14 novelas, 6 nouvelles, 21 libros de cuentos, 5 de poesía, 11 de viajes, 2 de memorias, 3 obras de teatro, 3 diccionarios, 4 adaptaciones, 3 libros inclasificables y una veintena de artículos, además de prólogos, postfacios, traducciones y algo más que ahora se me escapa. ¡En fin! Una bagatela.

Camilo José Manuel Juan Ramón Francisco de Jerónimo Cela Trulock era un gallego tozudo, basta con ver sus fotos y apostar a la teoría darwiniana que sostiene que el carácter y los avatares de la vida modelan la fisonomía humana.

Para todos, o para casi todos, Camilo José Cela fue un novelista, básicamente un narrador: “el autor de *La familia de Pascual Duarte* (libro que triunfa inclusive en España, a pesar del franquismo), el autor de *La colmena*, sobre la que se hizo una película muy buena, donde sale el propio Cela haciendo del inventor de palabras Matías Martí” palabra más, palabra menos, es lo que se dice. También fue un ganador de premios “el Nobel, el Cervantes, el Príncipe de Asturias, el Nacional, la medalla de la UNESCO”. Todo es verdad, pero sería bueno mencionar sus novelas *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, con la que da una nueva vuelta de tuerca a la narrativa española de los '50 desde un personaje melancólicamente lírico, y *Cristo versus Arizona*, una de las últimas que publicó. Sería bueno mencionar también los sugestivos relatos de *Gavilla de fábulas sin amor*, ilustrados por Picasso. Pero sería un triunfo (lo malo es que lo tomaré como un triunfo personal) que se le recuerde también como poeta y como pornógrafo. No es poco. 5 libros de poesía no es poco (si tenemos en cuenta que *Pisando la dudosa luz del día* fue el primer libro que escribió); un *Diccionario secreto* de dos tomos (llevando el erotismo más feroz a la categoría de alta literatura) no es poco; como no es poco prologar en tono académico algunos libros de chistes recopilados por sus amigos.

Para decirlo de una manera banal, don Camilo fue el tío que todos hubiésemos querido tener. Fue, en carne propia, quien convirtió en sinónimos escribir y vivir. Malhumorado, torrencial, incontinente, apalabró todos los pensamientos, y a todos (todos todos) los convirtió en Literatura; pero nunca siguiendo el camino más fácil, sino el que a cada paso es amenazado por un ladrón, por un violador, por un cataclismo, por una bestia salvaje. Inventando y ensayando nuevas formas continuamente es que Cela configuró su obra y se convirtió a sí mismo en Camilo José Cela, el escritor ultraculto al que nada le era ajeno, el extraño caballero que



elevaba a la categoría de Arte algunas situaciones vergonzantes de la vida, el mago por excelencia, el levitador pertinaz.

Francisco Umbral, otro literato para tener en cuenta, dice: “El peligro del genio es que malogra a toda una generación. Cela ha malogrado a varias. Por imitarle o por no imitarle, muchos escritores han desvariado y se han ido a la cuneta”.

Primero fue el poeta, ya lo dijimos; luego (éxito editorial mediante) vino el narrador. El ensayista José Ángel Valente habla del “poeta de la anunciación” que, en Cela, anticipa al novelista. Pero lo cierto es que el poeta ya ha contaminado al narrador; y en esa promiscuidad creativa el hijo engendra al padre tanto como su viceversa. Así, en el poema *Inventario de la oscuridad*, de los años '40, ya se entremezclan los múltiples secretos de ambos géneros:

“Hay jovencitas que mean con estupor de rana,
y hay húmedos cadáveres que se pudren a solas
por las noches sin luna...”
“Hay almohadas traidoras como un cristal purísimo,
y amigos venenosos como un lagarto en calma
por las noches sin luna...”
“Hay una densa atmósfera de camisas usadas
que nos roza los muslos como un niño con miedo
por las noches sin luna...”

Estoy casi seguro que a nuestro Oliverio Gironde no le hubiese disgustado escribir estos versos. ¿O no hay un tono decididamente ultraista en esta imagen multisensorial: “La distancia en ladridos se asemeja a un entierro”?

Es difícil para alguien que ha escrito una novela como *La familia de Pascual Duarte*, que la ha publicado en un momento terrible de la historia española (1942) y que ha podido comprobar que sus lectores crecen desmesuradamente, volver sobre los códigos siempre secretos de la poesía. Pero como igual vuelve sobre ellos, constantemente aunque sin ataduras estilísticas, es que don Camilo puede jugar con las formas. La poesía es quien le abre la puerta a ese espacio de total libertad; y él, sin cargos de conciencia, se transforma en una suerte de escritor del Siglo de Oro que coquetea con Góngora, con Quevedo, con Fray Luis.

Si Camilo José Cela hubiera escrito sólo poesía es muy posible que no hubiese trascendido. No hay que engañarse en ese punto; lo casual no sabe de injusticias. Pero, consagrado ya como narrador, es recomendable leer su poesía también. Allí está su solar de juegos, insisto; el espacio donde no debe cumplir con sus obligaciones; el patio donde “el Mío Cid de rodillas / sonríe a los turistas”.

Los que miran bajo el agua (que son muchos, que se protegen del sol del mediodía con una escafandra de buzo, y que llaman a las cosas por su



apellido, no por su nombre de pila) dicen que Cela, en poesía, es una suerte de tardío Neruda cruzado con Alberti. Esto, además de ser esquemáticamente erróneo e injusto (su primer libro de poemas fue escrito en 1936) es de una ligereza casi analfabeta en el tema. Cela, que escribió todo tipo de textos (porque eso fue lo suyo: resolver textos), no tenía ningún compromiso asumido con el género poético, por eso se permitió tramplear las reglas cuantas veces le fue placentero. En cambio Neruda, decididamente poeta, no pudo darse ese lujo; debió jugar siempre en la primera división de los metaforizadores. Y en cuanto a Alberti, supongo que hemos tenido problemas para despegar al poeta del querido personaje que fue.

Creo que son otros los escritores que pueden rastrearse en los comienzos poéticos de Cela; Juan Ramón Jiménez indudablemente, tal vez Vicente Aleixandre, quizá Federico García Lorca. Si hay algo de Neruda en Cela es en el libro temprano *Pisando la dudosa luz del día*, que toma su maravilloso título de un verso del *Polifemo* de Góngora. Es el Neruda de *Residencia en la tierra* el que deja alguna huella y sólo en esa etapa; como también deja su huella el Aleixandre de *Espadas como labios*. Lo demás es todo Cela, el guardián poético que protege al narrador que se viene. Y, una vez instalado definitivamente el narrador dentro de don Camilo, su poesía (casi siempre inédita por entonces) deja la densidad de otrora y coquetea con la parodia. Es por el lado de la ironía que nuestro bufón escribe lo que quiere, sin bozal, sin compromisos estilísticos.

Su obra poética no es demasiado extensa, pero sí es rica en cuanto a variedad. Por ello es que resulta difícil clasificar algunos textos, como los que él llama *Soliloquios* por ejemplo, porque ocupan un costado verdaderamente atípico de la poesía planeada como tal. Allí está el oratorio *María Sabina* (de 1965), dividido en un pregón que se repite y en cinco melopeas; sin embargo no recuerdo que alguien haya hablado de la conexión de Cela con el teatro. Allí está también *Reloj de arena reloj de sol reloj de sangre* (de 1988), una prosa poética desbordada de erotismo trágico, muy cercana a Lautréamont. O sea que la poesía de Camilo José Cela no ocupa una etapa de su vida creativa en particular, sino que se desarrolla paralela a su actividad de narrador, a lo largo del tiempo.

Amante de la tortilla de papas con muchos huevos (lo que es verdad, no palabra atacada de exteriorismo), Cela ingresó en la Literatura tempranamente y para siempre, allá por los difíciles años españoles del 40 cuando con el seudónimo Matilde Verdú publicó una biografía popular de San Juan de la Cruz. No paró desde entonces. Certero, prodigioso, varonil, fue a la colisión de cada cosa con su peligro acechante, y si también le cantó a la rosa no fue sólo por la tersura de sus pétalos, sino por la herida que siempre provocan las espinas de su tallo.



Poema en forma de mujer dedicado a la letra A

Iban y retornaban por los caminos
vagabundos angélicos,
hormigas,
caballos cimarrones,
niños sin ojos con que mirar la aurora.

Bebían y volvían a beber en las fuentes,
tímidos pederastas,
gaviotas,
árboles de frondosas consecuencias
y aquel sabio tucán que maldecía los invernales ojos de
los niños.

Hubo una vez
-por aquellos tiempos, aún próximos, en que los más
lúcidos insectos anidaban
en la peluda hojarasca de los corazones-
una mujer
(nadie jamás lo supo)
que tenía las piernas sonoras y pintadas de blanco.

Y los brazos igual que sonoras cañas pintadas de
blanco.
Y los ojos igual que sonoras, recónditas piedras
pintadas con sumo cuidado.
Y la boca exactamente igual
al sonido que, cauteloso, nace
en el mudo planeta que los fabrica.

Yo sabría contaros
-inútiles, escépticos oyentes-
cómo se puede dibujar una inicial sobre las raras aguas
del Caribe:
esas aguas
claras.
Y también podría desabrocharme la camisa
para que os asomaseis,
incluso sin respeto,



a los dulces bordes, a los amargos bordes
de mi pecho.

Y no es el pudor lo que me contiene.
Ni la caridad –ese prestigioso vicio que ignoro-.
Ni el miedo –esa adorable virtud que devoré-.
Ni el deseo (tampoco el deseo)
de querer vengarme de nada.

Pero sucede que, por los caminos,
paseaban, con su rumbo firme, las pletóricas hembras
de los vagabundos,
y los grillos en forma de amor,
y los tigres del monte,
y los discretos niños que jamás miraron el torpe
deambular de las estaciones.

E incluso también pudiera suceder que, en los
manantiales,
bebieron su propia e inaudita faz los onanistas
(pintados de rojo, de azul
y de color crema),
y las eternamente festejadas golondrinas,
y las inútiles florecillas acuáticas,
y aquel alcaraván.

(1966)

Libros de poesía publicados por Cela: “Pisando la dudosa luz del día” (1936),
“El monasterio y las palabras” (1945), “Cancionero de Alcarria” (1948), “Tres
poemas gallegos” (1957) y “Reloj de arena, reloj de sol, reloj de sangre” (1989).



JACOBO FIJMAN O LA POESÍA EN LOS LÍMITES

por Fécior Freire

“Hace un tiempo nos encontramos en otra región. Cuando lo vi, estaba como despejándose del sueño. Estaba con aguas, con algas, pero no con peces. Los peces se habían ido. Estaban acostados en el mar. Yo caminaba sobre las aguas y lo llamé: Lautréamont, Lautréamont, le dije, soy Fijman. Y él me contestó que me quería. Que seríamos amigos ahora en el mar, porque los dos habíamos sufrido mucho en la tierra. Pero no lloramos. Nos abrazamos. Después quedamos en silencio” (¿Jacobó Fijman?)

La primera impresión que recibimos ante los textos de este singular creador dentro del mapa de la poesía argentina, es la sorpresa y la recuperación de la capacidad de asombro, ante la complejidad y la ambigüedad de su discurso poético, que exige la penetración de la obra de Fijman, desde sus primeros poemas de **Molino Rojo (1926)**, pasando por **Hecho de estampas (1930)**, hasta **Estrella de mañana de 1931**, su último libro.

Discurso poético que se realiza y des-realiza, creando un nuevo espacio semántico tal que viene a unirse a una reflexión sobre el carácter agónico (en el sentido griego) del poeta. Y donde los límites entre la desolación y la aceptación de lo inevitable de su destino trágico, y lo inefable de su obra se funden. Sus poemas son, en este sentido, un intento desesperado por arrebatar a la energía propia de su ser, una convulsiva “luz de sabiduría insensata”, alcanzando una significación, dentro de este encuadre, solo comparable a la de aquellos otros poetas que, para el propio Fijman, al final de su vida fueron los únicos interlocutores válidos. Creadores desterrados y marginados –pero demasiado lúcidos– para una sociedad que sistemáticamente intentó silenciar sus voces. Poetas como Rimbaud, Lautréamont, Artaud. Verdaderos “deicidas” o asesinos simbólicos que, al igual que Fijman, crearon mundos aparentemente caóticos pero al mismo tiempo deslumbrantes y conmovedores.

Mundos infinitamente abiertos a partir de sí mismos. Poesía –límite entre la destrucción de un mundo inocente y la orfandad del presente:

*Sangró mi corazón como una estrella crucificada..../Dolor./del sándalo purísimo del sueño/trabajaron la balsa de mi vida.”.... y todavía el muelle de mi ser bosteza... / El silencio le ha puesto al viento un candado de horas”. Leemos en el poema **Máscaras**.*

En el resplandor de estas imágenes, inusuales e inéditas para su época, resuenan los ecos de un pasado lejano. La novedad de la imagen es un resaltar súbito del psiquismo. De ahí la adhesión casi total a una imagen aislada como “una estrella crucificada”, que, en esa resonancia simbólica, tendrá una sonoridad de Ser. Es como decir, y así lo expresa Fijman en otro poema: “Murió mi eternidad y estoy velándola”. Dos principios de veracidad e integridad: Fijman debe esforzarse por lograr una expresión



concreta y vigorosa de su experiencia humana, aunque para Leopoldo Marechal en su Adán Buenos Aires. Fijman será el “hermafrodita, psíquico y filósofo” Samuel Tesler. Sin embargo, su núcleo central no será el tema de la ambigüedad del doble, sino su condición de absoluto desamparo y orfandad. La encarnación misma de la angustia humana. Su escritura brota de ese preciso lugar, como un “aullido semántico” ante el intento de una pretendida reducción hipócrita, ante ese supuesto “principio de realidad” que a pesar de todo no ha logrado silenciar su fuerza creadora. Pareciera ser que los poemas de Fijman, se encontrarán siempre al borde de la disolución, y que una extraña atmósfera rodeara la existencia del poeta. Límite. Ni un paso atrás ni uno adelante. Esa postura fronteriza le permite permanecer en un estado de asombro continuo, de sospecha, de liquidación. Y al mismo tiempo, de bondad, de permanente inocencia ante cualquier estímulo externo.

Su privación de indigente es tan absoluta que apenas tiene una existencia física miserable. Es desgraciado en cuanto su destino es sufrir, pero al mismo tiempo recupera el estado de Gracia en la concreción de cada uno de sus poemas. Como comentara Bajarlía en “La vida apócrifa de Fijman”: “Sólo los locos creen en el bien y la eternidad, y por lo tanto, el lugar de Fijman será el hospicio. Salvado de un Infierno caerá en otro del que sólo saldrá en el momento de morir”. Sin embargo su poesía es incesante, no se detiene.

En el poema **Despertar** del libro Molino Rojo, el poeta, a pesar de todo, nos presenta un “*Revuelo de silencios aromados. Estrellas- pájaros de fuego/ dichosos de infinito./ Música de las nieblas y risas de las selvas./ Se enardecen de llamas y de gritos los desiertos...*”

Estos versos, al igual que la mayoría de muchos otros, nos obliga a tomar al conjunto de su obra no como un objeto- menos aún como un sustituto del objeto o de la razón perdida- sino como una realidad más íntegra y total y por lo tanto contradictoria y paradójica.

De ahí que preguntar qué es la poesía en Fijman, es una pregunta que no tiene sentido. Ya que interroga por un objeto y la poesía no es un objeto. Sino una experiencia. Habla mediante quien la vive. Y también es una aventura hacia lo absoluto. Es decir: la explicación de lo que no se comprende. La necesidad de un pensar mayor. La poesía de Fijman como una mirada en y desde los límites. Donde las imágenes son “antes que el pensamiento”, ya que no son ideas entrelazadas sino analogías y correspondencias, que no necesitan un saber racional pero sí, cierta conciencia ingenua y creativa. A propósito, el poema anterior termina diciendo: “*Locos de eternidad/ los pies del viento danzan en el mundo*”. Platón escribió que la mayor desgracia que puede ocurrirle a un hombre es que llegue a despreciar la razón. Fijman ama a sus perpetuos enemigos: la paradoja, lo absurdo.

Instaura fuera de los límites de la razón un mundo de imágenes que le son propios, un cierto conocimiento nómada obtenido en su errar por los



abismos y, en sus dislocaciones, sabe que la poesía es también una de las grandes pruebas del espíritu. Los poemas de Molino Rojo se nutren de la experiencia del abandono, la ausencia y el descentramiento. Pero siempre sabe que existe un funcionamiento mental distinto, diferente del habitual, prodigiosamente difícil de captar. Y en esa tarea, Fijman esta realmente solo; en exilio, sin moverse. Aislamiento sin abrigo, soledad sin gozar de estar solo. Ante sus poemas no nos mueve la admiración sino la desesperación. Toda su obra se podría concentrar en la frase de Kierkegaard: “Como la voz que clama en el desierto. Con temor y temblor trabajad por vuestra salud”. Y he aquí todo lo que Fijman opone a la Necesidad, el arte como única arma para combatir contra la soledad de la locura. En cada verso, una experiencia irreducible está en juego. Problemática que lleva al poeta a romper con los moldes formales y estereotipados de su generación, y con las convenciones oficialmente aceptadas en la década del 20. Esta actitud formal se observa también en la producción de otros grandes como Macedonio Fernández y Oliverio Girondo. Poemas como *Alegría* o *Mediodía*, tienen una posición de eje móvil y pendular que oscila entre la búsqueda de la paz y la unidad, y el desarraigo de la vida cotidiana que lo llevó a la demencia: allí donde la realidad se esfuma como “*un espanto de luz en nuestras manos*”, al decir de Fijman.

De la lectura total de su obra, se desprendería una pregunta, que no es más que un adecuado tipo de silencio y que ocupa el lugar del decir: después de tanto intento: ¿La oscuridad ha sido franqueada? La respuesta es anticipada a modo de indicio o sospecha en el poema que abre el libro Molino Rojo, “**Canto del Cisne**”: “*Demencia: el camino más alto y más desierto/Se erizan los cabellos del espanto. La mucha luz alaba su inocencia. El patio del hospicio es como un banco a lo largo del muro. Cuerdas de los silencios más eternos. Me hago la señal de la cruz a pesar de ser judío/¿A quién llamar?/¿A quién llamar desde el camino tan alto y tan desierto?*”

Los límites que operan en la obra son caracterizados por los nombres que la sociedad, al decir de Foucault, a lo largo de la historia, les ha dado: mística, desviación, erotismo, locura, inconsciente. O, al decir de Fijman: noche, extravío, desierto. Pero hay un rasgo distintivo: la multiplicidad, que obliga a cambiar el sistema de lectura lineal- el mismo que percibe a este discurso poético como delirio, fantasma, hermetismo y desviación- por otro donde el lector des-cubre y re-genera. Así, la lectura de poemas tales como: **Máscaras, Mañana de sol, Mortaja, Hambre, El otro, Despertar, El hombre del Mar (Molino Rojo)**, o el poema V Y VI de **Hecho de estampas**, (que complementan el emblemático poema **Canto del cisne**) hasta los poemas I Y II del último libro **Estrella de la Mañana**, se vuelven el gesto de la escritura puesto en juego por esos mismos textos. De ahí que sea indispensable dejarlos re-presentar en la lectura, para captar al mismo tiempo su articulación y consumación. Dice Daniel Calmels en su libro **El Cristo Rojo**, “*la huella que la mano deja cuando*



escribimos palabras, acaso puede ser una forma de recuperar el gesto. La escritura de Fijman es particular, no se afirma sobre una recta horizontal sino que se construye sobre una línea imaginaria de forma ondulante, al modo de la escritura sobre un pentagrama”. Cuando Fijman en el poema Canto del Cisne se pregunta, también nos pregunta a nosotros como lectores hipotéticos: “¿A quién llamar?/ ¿A quién llamar desde el camino tan alto y tan desierto”. También nos está dando una clave de inferencia para comprender cuál es su “botón de arranque”, cuál es el mínimo común denominador de su poesía, y cuáles son los límites de su escritura: el destierro y el sentido de orfandad. “Lautréamont, Lautréamont, le dije, soy Fijman, Y el me contestó que me quería. Que seríamos amigos ahora en el mar, porque los dos habíamos sufrido mucho en la tierra”, leíamos en el epígrafe introductorio.

Esta des-gracia, esta desesperación, lleva a Fijman a una aventura sin retorno, a una existencia dominada por la febril necesidad de acceder a lo absoluto, ante la pérdida de la Gracia. Por eso el poeta transvierte la pesadilla cotidiana, en la realidad de su lenguaje poético, y emerge no derrotado ni alienado, sino triunfal en la concreción de su escritura.

Fijman, es en realidad el bíblico y humilde Job, que soporta a ese Dios injusto, colérico y prepotente: “Se acerca Dios en pilchas de loquero, y ahorca mi gañote/ con sus enormes manos sarmentosas; y mi canto se enrosca en el desierto. ¡Piedad! (¡qué final desgarrador y elocuente para un poema, yo diría “El Poema de Fijman”: ¡¡Piedad!!).

El camino a la demencia permanece abierto, pero habiendo logrado, al mismo tiempo, un significativo grado de calidad estética. Creo, en este sentido que el sujeto poético en Fijman es un individuo “en proceso”, “una construcción” que busca una suerte de “pensamiento imaginario”, para desafiar y contrarrestar al mundo de lo real y sus prácticas de rechazo y negación. A esta actitud le corresponde por tanto un discurso que desgarrar, un lenguaje que disloca y despedaza, haciendo estallar la unidad impuesta por los sistemas represivos.

La locura, nunca le impidió la creación, Fijman no le debe nada a la locura. Incluso, según Manuel Gálvez y Jules Supervielle, Fijman fue uno de los poetas más importantes de la generación del 22. Y es de recordar, que, mientras su generación abusaba de la metáfora, Fijman utilizaba la imagen. Para descubrir el vacío, la falta, para hacer presente lo ausente.

Imágenes que se transformarán en su último libro “Estrella de la Mañana”, en los símbolos de su nuevo mundo cristiano, como un último intento de comunicación con Dios. Por un lado en lo alto, la paloma, el cordero, Cristo, la espada del ángel, la luz, por el otro, en la tierra el llanto, el dolor, la condena de vivir muerto. Como anota Carlos Ricardo en el prólogo a la edición de la obra poética: “Estrella de la Mañana, a la vez dramático y seráfico es el trabajo de la experiencia en Dios. Estrella de la Mañana, no sólo es el libro de un poeta, sino de un místico, de un



santo.” Por último, al recorrer los poemas de su segundo libro, “Hecho de estampas”, observamos una detención de la estructura representativa en el mecanismo mismo de la ambigüedad que produce el texto. Además de la incapacidad de situar esta contradicción. Es que a veces, en Fijman, lo lejano es estar demasiado cerca, hasta no poder verse ni reconocerse. Hecho de estampas es un libro de implacable belleza, donde el universo de Fijman tiende a calmarse. Libro de transición. Los versos se alargan y el poema se acorta, y la estructura se refleja sobre sí misma. Leo en el poema X del libro: *“Reposan los sagrados pinos/ y mi voz arrollada en la tristeza de una luz rota/ Paz, Paz sobre los días y las noches cansadas de recogerlas,/voces falsas, que el mar hace sonar/cáscaras de nuez de la maravilla,/y vuelvo a oír la guía de mi ánimo/ dentro de primicias celestes./ Huye la soledad./Adiós, belleza.”*

Como vemos, la objetivación poética, o “el correlativo objetivo” al decir de Eliot, transforma en Fijman, lo permanente en movimiento, y lo cotidiano en inquietante extrañeza, ¿y qué es esto sino la poesía misma?, La poesía, la pintura que en Fijman se imponen sobre la locura, y la enfermedad. Quizás por que Jacobo Fijman, se atrevió a vivir plenamente la poesía, que nos lo mismo que realizar el ejercicio de la misma.

Leo en el catálogo que Daniel Calmels confeccionó para la muestra de las pinturas de Fijman, en la Galería Rubbers en el pasado mes *de abril*:

En el mes de diciembre de 1970, un enfermero del hospital Borda, anuda en el dedo de un pie, el rutinario epitafio de la muerte en el hospicio: “Jacobo Fijman, 72 años, muerto de edema pulmonar agudo”.

Unos años antes le había dicho a Vicente Zito Lema: “lo terrible es que nos traen para que uno no se muera por la calle. Y luego todos nos morimos aquí.. Y sin embargo, existe la muerte. Ella también se corporiza. Pero aquí, en el hospicio, sus apariencias son las más terribles. ¿Acaso imaginan el velorio de un loco?”

... “Sin embargo, he hecho tal cantidad de dibujos y poemas que convendría reposar un poco. Y esto no es ambiente para la poesía. Hasta ella se espanta en este sitio. Sí. Estoy aquí de paso. Veintiocho años que estoy de paso.... Quizás por eso, me hago la señal de la cruz a pesar de ser judío”.



La lengua de la inmigración en la literatura argentina contemporánea

por Ilaria Magnani

Cocoliche entre autonomía lingüística y purismo

«¡'Mámma, sei pazza!' le dijo en italiano, que era la lengua que se usaba en la intimidad. Porque el italiano nuestro en realidad era el cocoliche. Un italiano mezclado con intrusiones de castellano. Una especie de itañol, diríamos, ¿no?, o de espaliano.» (Giardinelli 1991: 387)

Según Mempo Giardinelli el *cocoliche* sería una modalidad del italiano, una deformación que esta lengua sufre en la Argentina. El diccionario de la RAE, en cambio, independiza el cocoliche al definirlo una «jerga híbrida que hablan ciertos inmigrantes italianos mezclando su habla con el español», y enmarca geográficamente el fenómeno como típico de la Argentina y Uruguay. Mientras que Hlavacka de Bouzo (1993) establece un ámbito histórico diciendo que es el «modo de hablar propio de los inmigrantes italianos llegados a la Argentina a fines del siglo XIX y a principios del XX, que se caracterizaba por la mezcla de palabras y estructuras del español y del italiano»

Dejando a un lado por un momento los datos históricos, es interesante recordar que el tercer significado, coloquial, presente en el diccionario de argentinismos habla de «prenda de vestir, adorno o cualquier otra cosa que resulta llamativa y revela poco gusto». Los términos 'llamativo' y de 'poco gusto' subrayan la valoración negativa sufrida en la Argentina, durante un siglo, por la inmigración y lo que a esa se refiere.

Blanco predilecto es sobre todo la inmigración italiana, por su incidencia numérica en primer lugar, y secundariamente por la heterogeneidad lingüística de esa masa analfabeta o semi-analfabeta que sabe expresarse más en su variada gama de dialectos que en italiano, idioma con una cultura antigua y una formación nacional muy reciente.

Más allá de la connotación un tanto despectiva del neologismo, el cocoliche está destinado a marcar con su presencia la cultura rioplatense, empujando por el ámbito teatral donde la influencia italiana era más fuerte. Es, en efecto, en el circo del los hermanos Podestà donde ese lenguaje híbrido adquiere un nombre y aparece por primera vez como ingrediente teatral (J.L. Podestà 1930: 62), para pasar a caracterizar de manera estable el sainete, antes, y el grotesco, después.

La difusión del cocoliche, en la lengua hablada como en su estilización literaria, se inserta en la vehemente cuestión lingüística nacional, frente



a la cual los intelectuales argentinos manifestaron actitudes muy dispares. Tras la independencia, la hostilidad hacia España y el deseo de afirmar con más fuerza la reciente autonomía llevó a ideólogos como Sarmiento y Alberdi a teorizar la creación de un idioma americano diferente del peninsular, bajo el ilustrado influjo francés; sin embargo el afán para lograr una lengua independiente tuvo vida breve.

A principio del siglo XX se abrieron rápidamente camino los puristas, temerosos de un cambio al que sólo podían mirar como a una corrupción lingüística, cuya causa principal se identificaba en la inmigración. A la reacción preocupada de una parte de la intelectualidad oligárquica, que temía el embrutecimiento del idioma (y de las costumbres) nacionales, se contrapusieron ensayistas que, como Scalabrini Ortiz (1941: 33), no tenían reparo en restar importancia al influjo de las masas migratorias:

cuatro millones de italianos que vinieron a trabajar a la Argentina, después de la maravillosa digestión, cuyos años postrimeros vivimos, no han dejado más remanente que sus apellidos y unos veinte italianismos en el lenguaje popular, todos muy desmonetizados: 'Fiaca. Caldo. Lungo. Laburo...'.¹

Preocupación y olvido eran las dos caras de una actitud idéntica: el rechazo.

La mirada contemporánea

Si el aporte de la lengua del inmigrante fue fundamental y caracterizó tipologías culturales -como el sainete y el grotesco, en ámbito teatral, y el tango, en el musical- que tienen su apogeo en la primera mitad del siglo XX, es sin embargo en años recientes que este *pastiche* lingüístico adquiere nuevo vigor literario, como en la producción de Roberto Raschella, fundamentalmente en las novelas: *Diálogos de los patios rojos* (1994) y *Si hubiéramos vivido aquí* (1998). Las obras de este escritor, que ha unido a su profesión de maestro la actividad de guionista y ensayista cinematográfico, y la labor literaria de poeta, narrador y traductor, se enmarcan en un filón temático más amplio que se centra en la experiencia migratoria y que sería limitante decontextualizar.

A partir de la década del '80 del siglo XX la narrativa argentina produce novelas que tienen por protagonista al inmigrante o donde el protagonista reflexiona sobre el pasado migratorio familiar. Es importante recordar que el fenómeno no se refiere a una sola colectividad, sino que atraviesa las diferentes nacionalidades que componen el mosaico rioplatense, hasta delinear la necesidad común de definir una nueva identidad. De la misma manera cabe subrayar que los autores de esos textos no forman una escuela, ni participan de un círculo literario, sino que su escritura responde a un estímulo personal y a una instancia social.

Una producción literaria centrada en la inmigración no es inusual en la Argentina, pero es más insólito que el inmigrante desempeñe el papel



protagónico y sobre todo que su presencia no se acompañe, como era frecuente a finales del siglo XIX y en la primera mitad del XX, con una visión denigrativa o caricaturesca e irónica. La sustituye la lúcida conciencia del aporte de los inmigrantes al desarrollo nacional, expresada con matices dramáticos o irónicos, pero sin la grandilocuencia que caracteriza muchos escritos sobre y de la inmigración. En esas novelas el denominado, y en años recientes ampliamente estigmatizado, «crisol de razas» se configura como integración, no como asimilación, mientras que la valoración orgullosa del pasado migratorio define la posición emotiva y social asumida por el autor y determina la focalización de los hechos históricos: un proceso terminado, que se ofrece a la mirada contemporánea.

Entre los autores de estas novelas se encuentran escritores de inmigración reciente como Antonio Dal Masetto o de inmigración frustrada y negada como Héctor Bianciotti, pero también escritores radicados desde generaciones -y son la mayoría- como Griselda Gambaro, Mempo Giardinelli, Rubén Tizziani, Pedro Orgambide, Ana María Shua o Alicia Steimberg. La inequívoca toma de posición de estos autores puede verse en el fuerte sentimiento de pertenencia al tejido cultural y social rioplatense, explícito en la forma de narrar la migración a la Argentina o el viaje de visita al pueblo de origen, demostrando como este fenómeno literario se coloca al término de un logrado proceso de integración. El viaje de vuelta -cuando se da- representa la búsqueda de las raíces, pero sobre todo confirma la identidad individual y nacional que se ha creado sobre los cimientos de las olas migratorias. El presente argentino de los personajes no tendría sentido sin el pasado europeo, pero al mismo tiempo el presente sólo puede ser americano.

En consideración de las muchas referencias extra-literarias a la vida de los autores es necesario especificar que los textos sobre el pasado migratorio no son autobiográficos por carecer de un explícito pacto autobiográfico. Los ecos de la vida personal y familiar presentes en las tramas parecen ajustarse mejor a lo que Lejeune (1975) define, en sus ya clásicas categorías, novela autobiográfica¹.

¡Español!, ¿Español?

En la literatura migratoria contemporánea se nota una completa aceptación del español, mejor dicho de su variante argentina, en contraposición con el idioma peninsular estándar -evidente expresión de la focalización rioplatense de los autores- y aunque la temática de los textos podría justificar el uso de expresiones procedentes de los idiomas de origen de los personajes, su uso es insólito y aislado. Sin embargo, aun cuando las locuciones espurias son más frecuentes, el discurso literario las absorbe en su totalidad, sin marcar algún hiato. En contraste del uso naturalista que demarca siempre y claramente la lengua «alta» y cristalina del narra-



dor y la elección costumbrista del lenguaje colorido y «bajo» de los personajes, las expresiones indicadas no pertenecen exclusivamente al diálogo, ni están evidenciadas gráficamente con bastardillas o entrecomillado. Aunque sean aportes episódicos que no llegan a modificar la estructura lingüística de la novela, se integran sobre una base de igual dignidad, como enriquecimiento y no como medio para una fácil caricaturización de los personajes. Nos encontramos frente a préstamos y calcos lingüísticos que podríamos definir *afectivos*, contrapuestos al uso *denigrativo*, *cómico* y/o *exótico* del gusto costumbrista.

Un discurso aparte merece la obra de Roberto Raschella puesto que en ella el idioma adquiere una centralidad innovadora donde este idiolecto de la memoria une español, italiano y dialecto calabrés. Si el primero predomina cuantitativamente, las demás componentes no tienen importancia menor y se muestran indispensables para la composición del nuevo instrumento expresivo, porque no se limitan al nivel léxico sino que plasman la sintaxis proporcionándole al texto ritmo y sonoridad inusuales. El léxico se enriquece con calcos del italiano ‘fiato’, aliento; ‘romanzo’, novela; ‘midollo’, meollo o del calabrés ‘cotraro’, niño; ‘iamunindi’, vamos. Más frecuentemente con préstamos, que se dejan plasmar por la morfología castellana y adquieren su formación del plural -‘gengivas’-, su conjugación -‘curcábamos’- o su transliteración -‘lentiquias’, ‘guinzallos’-, con una curiosa salvaguardia de la materia fónica. Ni es infrecuente la compresencia de un lexema italiano o italianizante y del equivalente español como ‘sarto’ y ‘sastre’, ‘cigarreta’ y ‘cigarro’. De la misma manera que los dos idiomas románicos entran en contacto en términos presentes en ambos, pero comunes en italiano e inusuales o arcaicos en español. Podría entonces tratarse de arcaísmos o bien de recuperaciones causadas por la presión de la lengua italiana. Se originarían así unos neologismos semánticos que sólo casualmente conservan el significado de la antigua forma española. Un fenómeno análogo se propone en los frecuentes calcos semánticos: ‘país’ por pueblo, ‘velludo’ por terciopelo, ‘segados’ por serrados; mientras que los compuestos italianos sustituyen los términos españoles, creando otros tantos neologismos que carecen de todo contacto fónico, etimológico o estructural: ‘marchapié’, vereda; ‘regipechos’, corpiño; ‘sotovestés’, enaguas. Ni faltan los cultismos, como ‘carnascialesco’ y ‘olezar’, para confirmar, si fuera necesario, la refinada y voluntaria conmixión lingüística.

No se pueden olvidar unidades sintagmáticas tomadas del italiano como ‘pobres en caña’, ‘testas caldas’, ‘de flanco’, que demuestran como la construcción lingüística no esté limitada a la inserción de elementos léxicos aislados. Es la estructura sintáctica en su generalidad que refleja la influencia italiana y calabresa proporcionando a las oraciones un ritmo sentencioso que recuerda el de proverbios y refranes, por sí mismos nunca presentes de forma explícita.

La elección lingüística de Raschella, en ambas novelas, define la cons-



trucción de un idioma de la memoria, el intento de reapropiación poética de la lengua familiar, y particularmente materna, en el esfuerzo de superar la separación y anular la alteridad de los hijos frente a los padres y su pasado porque -como confiesa el padre del narrador a un amigo- «Los hijos siempre serán extranjeros...» (Raschella 1994: 46).

De la superposición entre una lectura de contenidos y una lingüística resalta la evidente unidad de intentos porque a la búsqueda de una lengua se acompaña la reconstrucción de una patria, mejor dicho de una identidad que abarque sus múltiples componentes.

Desde esta forma novedosa de encarar la realidad argentina y la de origen surgen las diferencias con el cocoliche. Sobre todo la voluntariedad del proceso lingüístico, que se presenta como una potencialidad expresiva nueva, contrapuesta a la impotencia comunicativa del pasado, a la limitación forzada de la lengua del inmigrante. A la «operazione 'originale' di arbitrarietà, e non di consapevolezza» (Blengino 1977: 409) presente en el cocoliche se sustituye la construcción de una poética que, mientras conserva los caracteres de originalidad y arbitrariedad, se enriquece con la completa conciencia comunicativa. Además, si en la lengua del sainete el elemento dialectal era preponderante sobre el italiano, ahora las proporciones se invierten, como al analfabetismo del pasado se opone la refinada cultura del autor.

El cocoliche era la marca lingüística del esfuerzo de integración de las masas migratorias y de la imitación de la argentinidad. En la obra de Raschella, en cambio, el entramado de diálogos y voces familiares en el limitado espacio del patio es la evocación del pueblo de origen y del pasado, no un intento de integración. Los personajes no han perdido el orgullo de su propio origen, y en la lengua de la novela se da “la suspensión de toda hegemonía lingüística” en un procedimiento que “no es un des-aprendisaje del italiano o del dialecto para hacerle lugar a un castellano recién adquirido” (Sarlo 1995: 68) representa su conjunción en el intento de delinear el presente argentino. Estamos lejos de la cómica y burda arbitrariedad del cocoliche, cuyo fin era la parodia del inmigrante en su deseo de asimilación.

Sin embargo, no hay que buscar el gusto por la hibridación sólo en la tradición rioplatense; al contrario, esta representa un punto de contacto con la cultura italiana porque el “plurilinguismo è un fenomeno endemico che si manifesta nella storia letteraria italiana per fasi di maggiore o minore arricchimento ed articolazione” (Paccagnella 1983: 109). Es importante subrayar que en la obra de Raschella desaparece la correspondencia entre lengua y género típica de la literatura italiana, en una unión entre comicidad, rusticidad y plurilingüismo que asimila Ruzzante y Comedia del arte. La lengua de Raschella carece del carácter modelizante de los contenidos que el dialecto ha tenido siempre en la tradición italiana, mientras que presenta consonancias con escrituras más recientes como el poliglotismo barroco e hispanizante de Gadda o el dialectalismo de Me-



neghello y D'Arrigo.

La hibridación lingüística está cargada de un valor evocativo que recupera el pasado, la infancia y la dinámica familiar porque como dice Meneghello² “la parola del dialetto (y del italiano, podemos añadir en este caso) è *sempre* incavichiata alla realtà, per la ragione che è la cosa stessa, appercepita prima che imparassimo a ragionare, e non più sfumata in seguito dato che ci hanno insegnato a ragionare in un'altra lingua” (1975: 43).

La particularidad de la narrativa de Raschella, con sus múltiples sugerencias, es tal vez el ejemplo más explícito del carácter novedoso de la literatura migratoria contemporánea con su pacata, pero al mismo tiempo orgullosa recuperación de la herencia de la inmigración, articulada, según los casos, a nivel individual, familiar, nacional, o en su conjunto. La forma lingüística es el indicador, más visible que otros, de la valoración de un elemento largamente callado. Se compone de esta manera la contraposición, que se creó a finales del siglo XIX y principio del XX, entre el “prestigio de la tradición cultural europea”, sueño de la intelectualidad latinoamericana, y la real y masiva “presencia del inmigrante, que generalmente procede de las capas populares e ‘incultas’ de los países de origen” (Bareiro Saguier 1990: 32). Se supera, así, la contradicción entre el respetado libro europeo y la vejada mano de obra, de idéntica procedencia.

¹ “...j'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou moins de ne pas l'affirmer. Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels (identité du narrateur et du personnage) que des récits «impersonnels» (personnages désignés à la troisième personne) (...). A la différence de l'autobiographie, il comporte des degrés. » (Lejeune 1975: 25)

² Citato da Segre (1991, 64-65).



El arte del coleccionista:

Sangre de amor correspondido de Manuel Puig

Adriana A. Bocchino

La autora del presente artículo deja al desnudo su propia lectura, llevándonos a través de la experiencia personal del crítico frente a un libro que desafía las clasificaciones.

La «escritura travesti» como un modo diverso dentro de lo que fue llamado «escrituras del exilio» o un modo paralelo y constituyente de lo que podrían llamarse estéticas de los '70. Allí, el arte de coleccionar marca la diferencia.

Sangre de amor correspondido es un texto que presenta la particularidad de estar escrito primero en portugués y después en castellano, donde la primera instancia resulta traducción y la segunda deviene original. Se trata de observar qué plus de sentido implica un texto que escribe “hablas” traducidas en código de escritura, en principio como una traducción para luego ser traducido, paradójicamente, a un símil original.

En un trabajo anterior marqué la dificultad de pensar la producción de Manuel Puig, aunque poseyera todas las características necesarias, entre las que había definido como escrituras del exilio (por cronología, por cuestiones sociales y políticas, por el exilio geográfico de sus productores, etc.)¹. Sin embargo también es claro que no puedo dejar de pensar su escritura en términos de escritura de exilio pero en otro sentido, en otra dirección que la utilizada respecto de una serie de escrituras y escritores radicados en la década del '70 y, paradójicamente, relacionados con/contra una dictadura. Allí explicaba que el exilio es una condición que produce una transformación de base: cuando se está en situación de exilio se está en ella sin remedio y difícilmente pueda accederse, desde allí, a una situación de no exilio.

La escritura de Puig no encaja en esa taxonomía en el sentido de una escritura producida desde/contra una situación de conflicto político social; es decir, no como un intento por reponer sujetos, autores o lectores, no con un eje que obliga a un proceso de retraducción interna continua, no como un espacio inversamente proporcional al tiempo del exilio, finalmente tampoco como único lugar de afincamiento y resistencia.

*En este caso, tengo un escritor desplazado geográficamente, según el mismo Puig, que busca nuevos horizontes frente a una sociedad que no logra contenerlo. En términos de escritura, tengo lo que llamo una *escritura travesti*, definida como una escritura que a cada paso cambia y puede ser a cada paso otra cosa y que, además en ese cambio, no registra demasiada tragedia, ni drama, y sí, una cierta complaciente nostalgia que se contagia sin necesidad de afincarse, una escritura metida en el centro del canon sin esfuerzos explicativos ni metaliterarios, globalizada y lengua-raz, en castellano, en inglés, en portugués, traducida, traduciéndose, pa-*



sando de la literatura al cine y del cine a la literatura, mezclándose sin reverencias, haciendo subir lo bajo y viceversa.

La pregunta entonces es si debo considerar esta *escritura* como un modo diverso o, mejor, como un modo paralelo y constituyente de lo que podría dar en llamarse estéticas del '70. La segunda posibilidad no sólo permite identificar y ahondar características de una estética propia que parece continuarse y refloatar escritores sumergidos en los '70, recapturados en los '80 y los '90; sino también, volver a pensar la década del '70 como una bisagra en la literatura argentina, entre modernidad y posmodernidad, en donde *escrituras del exilio* y *escrituras travestis* estarían empezando a armar un mapa.

En este caso, abordo especialmente *Sangre de amor correspondido* (1982. Barcelona: Seix Barral) por tratarse de un libro que, en primera instancia, se escribe en portugués, mientras que, en una segunda, se escribe en castellano. Un texto que podría pensarse, primero, como la traducción de un original posterior, un texto que desde la opción de la lengua nos pone frente al desafío de la diversidad, frente al desafío de la práctica travesti. A primera vista, esta novela parece la narración de una historia de amor entre Josemar y María da Gloria. Cuando se empieza a observar la cuestión del narrador se advierte que se trata de un largo monólogo interior, según una particular puesta en escena en tercera persona, salpicado de intervenciones que presuponen el diálogo pero no son diálogo, sino incisivas de corrección y ajuste dentro del monólogo interior que, a su vez, cuando pasa a la primera persona se vuelve entrecomillado. El tiempo del monólogo se dispara hacia atrás, hacia adelante respecto del atrás, hacia el presente inmediato, otra vez hacia atrás, más lejos, más cerca. Las variaciones son profusas, intermitentes, hacen perder el hilo, distraen, confunden. El espacio, difícilmente identificable como un cuarto en una casa de Santísimo, se puebla de imágenes que corporizan traslados geográficos: Cocotá, Baurú, alguna vez Santísimo, un camino a Río de Janeiro, otra vez Cocotá, el norte de Brasil, otra vez el camino. Las incisivas desmienten casi siempre lo dicho. A veces aceptan. Otras ponen en cuestión. Otras, pretenden saber una verdad que nunca llega porque el monólogo dice y se desdice sin conciencia del primer decir ni del segundo desdecir.

En esta línea trato de observar qué se escribe cuando se lee, qué se lee cuando se escribe en términos de apropiación cultural, qué significa que un texto se escriba en principio como una traducción, se traduzca, paradójicamente, al original, se ría de las cuestiones de original y traducción; y, por otro lado, escriba *hablas* pasadas, traducidas, al código de la escritura. Todas estas cuestiones surgen de la posibilidad de captar sutilmente, en su magnitud productiva, las diferencias y registros diversos entre lengua y habla, original y copia, procesos de escritura y corrección, es decir, el problema de lo que llamamos la representación, la irrupción de una escritura y sus infinitas variaciones corregidas, un original segundo, o



tercero o cuarto...

Dice Graciela Speranza:

Como los artistas pop, Puig hizo de la copia un arte, confundió su propia voz con la de sus personajes y, concibió un nuevo arte “popular” con restos de la cultura de masas mediante una sutil transformación que las convierte en arte, sin perder la propiedad objetiva que los vincula al entorno cotidiano y sin producir por eso efectos paródicos o críticos. (Clarín, 2 de julio de 2000, 6).

Digo, por el contrario, que esta escritura parece tener un solo objeto: convertir cualquier cosa y hacer de la conversión tema y procedimiento por donde pasan las historias, los personajes, los lugares, los géneros, la materialidad de la escritura. Resulta ser que esta escritura, travestida continuamente, deja de ser, en el ejercicio de su práctica, escritura de vanguardia para transformarse, en las marcas de su paso, donde el mostrar, precisamente, resulta ser el lujo y el oficio (el artificio) del artista. Así, y más allá y a pesar de, todos los posibles objetivos políticos previstos por la crítica, la escritura de Puig se arma, especialmente, sobre el gesto del coleccionista: no se trata de los restos de la cultura de masas, ni de la polémica entre las copias y los originales. Se trata de una escritura que orgullosamente exhibe la permanente variación: el travestismo. El mundo objetivo se habría trasmutado mediante el *pastiche*, como forma retórica, en un conjunto de simulacros que hacen una nueva versión, más verdadera por la no imposición autoritaria de una verdad, valga la paradoja, del mundo objetivo.

El gesto del coleccionista, se sabe, es fetichista. Al decir de James Clifford “tiene el íntimo placer en la posesión y la muestra”(1994 “Sobre el coleccionismo de arte y cultura”, *Criterios* N° 31, La Habana, enero-junio, 131-150). Pero al mismo tiempo cada elemento de la colección se inscribe en dos planos a la vez: en un sentido, horizontal, es muestra y anticipación de los otros elementos, en otro, vertical, suspende la anticipación y reúne al todo de la colección como colección celebrando el poder de su mostración. La colección resalta el hundimiento de la singularidad de un elemento, mientras que gracias a la singularidad vive como colección.

En Puig, la colección se arma sobre los discursos. No restos de otros discursos supuestamente enteros, sino discursos plenos que en su juego ponen en marcha la colección, la materialidad de un texto que se viste y se desviste y donde lo que importa es ese mostrar el vestirse y desvestirse, a fin de que quede claro que nunca nada es lo que parece.

El capítulo VIII de *Sangre...* resulta una puesta, un ejemplo, de lo que acabo de decir: estilo indirecto libre, en tercera persona, con citas encuadradas dentro del estilo indirecto libre, pero en primera, alusiones en la tercera a la primera, alusiones a un supuesto auditor o lector dentro del estilo indirecto libre en tercera, sin un eje cronológico fijo salvo que parece ser un domingo, sobre el que, además se producen retrocesos y antici-



paciones (hace tiempo, hoy, más tarde, el jueves, el viernes, cuando estaba el negro Zilmar, mañana lunes, vuelta a un hoy, vuelta a otras épocas, etc.). El diálogo con el fantasma de Zilmar, primero con Josemar, después entre el negro y un tercero sobre Josemar, un estilo que reproduce mediante el diálogo un indirecto desdoblado, un discurso identificable con un Josemar que se enoja con el negro, consigo mismo, que se insulta, que está en Baurú, que está en Santísimo, que piensa en Cocotá, un Josemar que le habla a Zilmar que ya no es un fantasma sino alguien presente, y así siguiendo: Baurú, Santísimo, Cocotá, la Deusa, el marido, la Valseí, la de Copacabana, la vuelta de una María da Gloria que habla, viniendo de otros lados, de otros capítulos, nuevamente la Valseí, allá lejos, aquí más cerca, cuando Josemar ya es un hombre.

El fragmento alcanza una palabra, se entromete en otro, salta, entre tanto otro comienza, es interdicto, se dispara, se aleja. ¿Quién es Josemar? ¿Quién María da Gloria? ¿Deusa, Zilmar, Valseí, los maridos, las novias? Fragmentos, discursos, encuentros, fotos, una colección en la que emerge un elemento y vuelve a desaparecer ante otra presencia que vuelve a desaparecer. Pero entre todos armando la colección que vive de ellos, de sus apariciones y desapariciones, emergencias y depresiones. Y en cada vuelta, cada vez que aparecen, son otra cosa. ¿Quién podría apostar sobre el género? ¿Y si María da Gloria no fuera una mujer? ¿Y si allí radicara el drama? ¿Qué es eso que ni Josemar ni los lectores podemos explicar muy bien acerca del drama, el melodrama con música de Roberto Carlos, radicado en *Sangre de amor correspondido*? ¿Qué es esa reiteración perpetua pero diferente de fragmentos, de fotos, de palabras, de capítulo a capítulo, del principio al final, sutilmente distorsionada, desviada, travestida que, además, va de un habla a una escritura que se hace pasar por un habla, desde un habla menor en portugués a una escritura en portugués, que va hacia una escritura en castellano que se hace pasar por una escritura menor en castellano, que va hacia un habla menor en castellano?

Puig se había mudado a Río de Janeiro a comienzos de los '80 y había entrevistado a un albañil carioca para recopilar sus historias. Las entrevistas son grabadas y volcadas en un dialecto del Estado de Río. La lengua de Josemar pone en cuestión la lengua portuguesa pero Josemar es puesto en cuestión continuamente en su filiación —“es más blanco que sus hermanos”— y su palabra es puesta en cuestión permanente por las otras hablas, “Son mentiras”, “Eso no es cierto”, “¿por qué tantas mentiras?”, “Nada de eso es cierto”. La lengua oral pone en cuestión la escrita que pone en cuestión la oral. El dialecto del estado de Río pone en cuestión al portugués que pone en cuestión al castellano en la imposibilidad de definir original y traducción. Los personajes también se ponen en cuestión los unos a los otros. Es imposible determinar las pequeñas historias verdaderas, porque hay una sola verdadera que es la continua transmutación de lenguas, personajes, idiomas, vestirse y desvestirse, travestirse, hacer-



se pasar por una cosa y mostrar, al mismo tiempo, que nada es lo que parece.

Puig lee cuando escribe los signos de la multiculturalidad, la hibridación, la mezcla, y los escribe cuando lee según una nueva retórica que hace de la circulación, emergencia, desaparición de los elementos, vuelta a aparecer, la mostración de la colección. Puig pone en escena una escritura que muestra la circulación de los discursos en tanto mercancías cuyo objetivo es “el íntimo placer en la posesión y la muestra” mientras se desplazan metonímicamente siempre. Porque no hay original, nunca. Porque la escritura travesti es la forma que asume en Puig el exilio, su particular exilio, su escritura del exilio.

Si en las escrituras del exilio que definí según características específicas, la reposición del yo era fundamental, en Puig adquiere otra forma: la del descentramiento sin lugar de arraigo. Ese yo que escribe no pretende afincarse en la escritura sino mostrarse plenamente en exilio, fuera de lugar, siempre, en una aceptación di-vertida (hago hincapié en separar prefijo y raíz) del desplazamiento, en el goce de la consumación de la mercancía como tal, su consumo. *Sangre de amor correspondido* atrapa y envuelve, invita a, descentra continuamente la producción de sentido, fascina por lenguaraz: se copia a sí misma, se traduce, se cambia, se traviste. Y allí un autor y un lector se escriben cuando leen, se leen cuando inscriben el desplazamiento de la escritura y el desplazamiento de la lectura.

Cuando Graciela Godchluk y Julia Romero empiezan a trabajar con los originales de *La traición de Rita Hayworth* dicen:

El primer capítulo de *La traición...* era un largo monólogo de una señora que hablaba “mientras se está pintando los labios”, según una de las anotaciones. Este monólogo –del cual se han encontrado hasta ahora 26 hojas mecanografiadas con una anotación manuscrita al final que dice “sigue”– no aparece en la novela bajo la forma de capítulo. En él se cuenta toda la historia de la familia y se dan las claves de los personajes: sólo a partir de esa voz Puig pudo escribir la novela, sólo haciéndola callar pudo dosificar los fragmentos de una historia construida a partir del escamoteo. La principal operación de corrección que se realiza en las versiones es tachar, la segunda de las tres versiones que se encontraron del Capítulo V “Toto, 1942”, ocupa veintinueve páginas mecanografiadas con abundantes anotaciones al margen, de esas páginas hay aproximadamente diez tachadas, en algunos casos páginas enteras. En el capítulo X, “Chiqui, invierno 1945”, sobre veinticuatro páginas hay trece tachadas. (1996 “Manuel Puig: los comienzos de un escritor”. Celehis 8, Mar del Plata, 385-395).

Si el procedimiento de escritura en *La traición...*, sobre la voz de la tía que habla, es la transcripción, copia y tachado, por qué no pensar que sobre la grabación del albañil carioca las operaciones de transcripción, copia y tachado, no fueron más o menos en los mismos términos: sólo el



personaje tiene la palabra y, en su palabra, la puesta en escena del discurso contestatario respondiendo a lo inmediato pero también a lo mediato, en especial lo más mediato, allá lejos, en el espacio y en el tiempo, y orientando las nuevas preguntas, también cerca y a lo lejos. Lo tachado como el procedimiento de corrección pero también de diferenciación.

El autor, una figura de autor en Puig, sólo aparece como dueño de la colección. Pero como dueño también como el apasionado curador de la colección: pone a la vista, quita, sustrae, enmarca, guarda para otra muestra, exhibe especialmente, retira y reserva para sí el objeto precioso. En el punto del autor/poseedor el principio del placer está en la muestra. En el punto del lector/mirador está en la vista, la fascinación ante la muestra. Detrás de ambos, el deseo de la colección y la posesión que se reafirma en el deseo de la muestra. ¿para qué se colecciona sino para mostrar, y hacer desear, la colección? ¿para qué se va a ver una colección si no es para mirar y desear la colección? Celebrar el coleccionismo es celebrar la mercancía en su punto más alto, cuando el objeto toca su revés como mercancía. Ni valor de uso, ni valor de cambio, sólo plusvalía: el puro esplendor, la iluminación, la fijación de la mercancía como tal. Mirar y no tocar a condición de convertirse en un consumidor exquisito: lo que llamo la práctica travesti, la escritura de la diferencia y la perpetua variación que insiste en mostrar a cada paso esa diferencia y esa variación sutilmente distorsionada, desviada, a cada paso en cada ocasión.

¹ “Esa (loca travesti) escritura de Manuel Puig”. *CELEHIS* 13, 2001, 125-141. La definición de “escrituras del exilio” puede leerse en “Exilios y Escrituras. Notas para un puesta en relación de dos momentos: escrituras del exilio o exilios de la escritura”, *CELEHIS* 10, 1998, 39-51. El trabajo sobre las escrituras del ‘70 en “Sobre los ‘70: el género de una investigación (colección, corte y montaje)”, en Lisa Bradford (comp.), *La cultura de los géneros*. Rosario: Beatriz Viterbo, 49-78.





ALEJANDRO SCHMIDT:

LAS GEOGRAFÍAS DEL POETA

Carlos Gazzera y María del Carmen Marengo

I

"El cielo y la tierra pasarán, pero
mis palabras no pasarán".
(San Mateo 24: 35)¹

La obra de Alejandro Schmidt (1957) comenzó a forjarse en 1983, con la publicación de *Las Bienaventuranzas*. Ese libro contiene el núcleo fundacional de su poética. Hay en él una condensación de su perspectiva del mundo, de la vida y de la poesía. La religiosidad que evoca el título es apenas un sello que plantea el inequívoco compromiso de la poesía con el Hombre y su Tiempo. Se trata de un compromiso existencial, inevitablemente humano. Hay un fantasma que sobrevuela esos poemas, pero que parece desvanecerse cuando queremos comprender de qué se trata.

A ese primer libro, le siguen, *Clave menor* (1983), *Tajo en la piedra* (1984), *Elegías y epitafios* (1985) y *Serie Americana* (1988). Cinco libros en cinco años. Los poemas evolucionan pero aquel núcleo poético se mantiene incólume. La poesía evoluciona pero el *tono* permanece. ¿Qué permanece? El compromiso. Es como si esa poesía fuera consolidándose en una ética² que encuentra en el poema su lugar de radicación: "... Entre lo huérfano/ y la pared/ subyace una elección/ de lágrima// la pena de tantear un cofre/ rebuscando// la desazón de ser por/ padre, abrazo/ y porvenir// abandonado" (de *Elegías y epitafios*, 1985)³.

El libro más importante de su primera etapa es, sin duda, *Serie Americana* (1988). Con él, esta primera etapa alcanza, tentativamente, su punto más interesante ya que su poesía formalmente está madura y su mirada de creador lo vuelve un poeta rebelde, crítico descreído y un acérrimo disconforme con su sociedad, con su historia, con su tiempo, con los valores políticos-poéticos más hondos de la cultura argentina. Es que *Serie Americana* funciona como un libro de re-fundación: cierra una etapa pero permite el inicio de otro camino. Ahora el poeta sale de su interioridad y mira el horizonte. Es el tiempo en que con su poesía Alejandro Schmidt puede reelaborar su viaje hacia el mundo, volver poesía, re-poetizar el dolor de habitar esta tierra que genérica y fatalmente está destinado a vivir. En *Serie Americana* la voz del poeta se vuelve *generacional*, encarna la memoria de una generación a la cual se la ha golpeado hasta hacerla sentir despojada de un futuro. Schmidt parece re-escribir desde una experiencia que re-elabora el sentimiento de



otras generaciones, como la de los *beatniks*. Al igual que a ellos, lo atormenta esa derivación de la *cultura de masas* que rige la (des)composición de la sociedad moderna argentina. El *Eros* y el *Thanatos* que iban de la *Elegía* al *Epitafio* en sus primeros libros se redimensionan en esos límites donde la interioridad subjetiva se desnuda en búsqueda de un nuevo cuerpo, de una nueva materialidad.

//

"La noche abrió su amor a las ventanas
me pareció que era un ángel pero estaba cegada
tu pelo era un dolor
que soñaba palabras."

(De *Dormida, muerta o hechizada*, 1993)

En los '90, después de cinco años de no publicar en libros, y con la llegada del Nuevo Orden Mundial, la poesía de Alejandro Schmidt parece encontrar esa segunda materialidad. Y de ahora en adelante comenzará a forjar su poesía a la par de la tarea como editor. En 1991 se cierra el ciclo comenzado en 1987 con la revista *El gran dragón rojo y la mujer vestida de sol*, cuyo título nos remite al Apocalipsis (y a William Blake). Es como si Schmidt lograra hacer un doble movimiento en el que nos conduce, primero, a una interioridad amorosa, decididamente eufórica, donde la poesía se pone al servicio de un amor extremo, puro, para luego expandirse a una nueva preocupación social: el lugar del poeta, de la poesía en esta sociedad neoliberal. Los clímax de este movimiento se leen en *Dormida, muerta o hechizada* (1993), en el extremo más lírico-amoroso y en la plaqueta *Eternamenem* (1999) en lo ético-político. Pero, también en la fundación del sello editorial Radamanto y las Carpetas de Poesía Argentina *Alguien Llama*.

III

"abre tu mano y deja que el mundo sea como tu sueño"
Edgar Bayley

Mal que le pese, Alejandro Schmidt ha sido siempre un *poeta político*, pero no por su temática, sino porque su lengua poética discute desde su primer libro, *Las bienaventuranzas*, hasta el último, *Esquina del universo*, el espacio de la política en tiempos en que la literatura se había vuelto un sitio insuficiente para hablar del horror: ¿Cómo escribir poesía después de los 30 mil desaparecidos? ¿Cómo escribir poesía en tiempos del genocidio neoliberal?



El poema que le da título a este último libro funciona claramente como una respuesta de lo que venimos diciendo: “Para plantar un fresno/ hicieron un pozo/ en la esquina donde está mi casa// pasaron las nubes de verano/ los rastros de mayo/ y el pozo fue cubriéndose/ de sustancias innobles// plásticos, grandes huesos/ un poco de cemento, latas// estas noches/ en que no duermo/ oigo/ murmullos terribles/ silencios, insectos/ salir del pozo hacia otra negritud// quizás/ esta sea la esquina del universo/ y el hueco llegue/ hasta el ojo del fuego/ de la Tierra// acaso los muchachos regresando del baile/ la vecina y sus bolsas/ los obreros en su veloz agobio/ arrojen también allí/ un azar de reconcentrada materia espiritual// y permanezca yo/ insomne todavía/ entre una calle y otra del universo// oyendo secretos ruidos/ y/ los rápidos pasos del amanecer”.

¿*Esquina del universo* abre un período nuevo de su poesía, o bien viene a cerrar esa poesía del Nuevo Orden? Aún no podemos saberlo. Sí creemos que la belleza del poema reside en esa lengua *utópica* que aspira a representar la crisis de la existencia. En ese pozo cósmico estamos todos, y el poeta que lo escribe y declara ya no asume un lugar de albur sino de mero partícipe. El poeta Schmidt ya no tiene como el poeta Dante su Virgilio. El agobio lo incluye, el universo se quiebra en esa esquina y no hay posibilidad de tapar el hueco metafísico del ser, de frenar lo que se viene...

Sin embargo, no es una visión totalmente negativa, en tanto que hay en el poema un avizorar de una realidad otra, de la posibilidad de una realidad incierta y desconocida: “quizás / esta sea la esquina del universo/ y el hueco llegue/ hasta el ojo del fuego/ de la Tierra”. Aunque es sólo posibilidad, y como tal se enuncia en el “quizás” y en el plano de la especulación, esa realidad otra se manifiesta como paralela al mundo cotidiano y conocido y permite vislumbrar su trascendencia. Así, en “Otras puertas” dice: “no puede entrar a su casa / la llave / también se ha cansado / en ese día /...// prueba al revés / toca el timbre / golpea la puerta // se sienta en el umbral / y llegan los mosquitos / cuando el cielo / se va / en luz // ¿y si esta casa / no fuera la suya? // ¿y si estuviera / por ejemplo / en la China / y fuera la hora del té / la hora de cualquier / felicidad? // pasa un vecino y le grita / ¿lo dejaron afuera? / también se lo preguntan otros / divertidos / ... // su mujer baja de un taxi / se burla / de su pequeño accidente / su distracción // ¿y si ésa no fuera su casa? / ¿y si nunca hubiera entrado / con fastidio o satisfacción? / ... “ (29). Observamos en estos poemas un movimiento pendular que va de lo conocido cotidiano a la posibilidad fantasmagórica de un mundo otro.

En algunos momentos, ese movimiento pendular de un mundo cierto a un mundo incierto cobra la forma de una desmaterialización de un sujeto afectivo y su posible rematerialización en un objeto vaciado: “Tu vestido sobre la escalera / me asustó // es como si hubieras quedado / toda alma // sincera y flaca.” (43). Existe un horror sutil ante la posibilidad de desestabilización, frente a la cual el poeta parece mantenerse siempre alerta. La desestabilización del mundo está allí como posibilidad, acechando aunque sólo sea en lo imaginario; sin embargo el que habita el sujeto es el mundo en su materialidad.

En otros momentos resuena lo social y lo histórico argentino de un modo tan elíptico que casi exclusivamente la comunidad de nativos pueden deco-



dificarlo: “no / yo no me fui / soy de los que se quedaron acá / oyendo el corazón de las vacas / rompiendo los vidrios del espacio / para que pase la noche / y se desangre.” (67). Este poema, “Oyendo el corazón de las vacas”, constituye una declaración de principios, que se lee a la luz de “*Por qué no me voy del país*”, del asumir un lugar como propio.

Hay un asumirse en el espacio doméstico y cotidiano, además del propio país, como el espacio elegido, a pesar del tedio, de la pobreza, de la rutina, de la insignificancia, como modo de resistencia y como posibilidad de crear algo diferente y auténtico, puesto que puede existir ese mundo otro, puesto que de todos modos el lugar elegido quizá conecte con la Esquina del Universo, con el núcleo de verdad que es la poesía. De hecho el lugar elegido es la propia Esquina del Universo.

Asumiendo esto, Alejandro Schmidt desarrolla su posición en el mundo de la poesía y construye un nuevo espacio que no tiene que ver con una centralidad, un espacio alternativo y una función del poeta diferente al de una geografía centralizada. Esta desrealización de la centralidad que rigió nuestro país en torno a Buenos Aires se liga con la idea fuertemente sostenida por el poeta de que la poesía en Argentina no proviene de Buenos Aires, sino de las provincias: Carlos Mastronardi, Juan L. Ortiz, podemos agregar casi la mayoría de los poetas de la década del 40.

Esquina del universo es el decimotercer libro de Alejandro Schmidt y como todos lo que se escribieron en la última década, son manifiestamente opuestos a la lógica cultural de los ‘90. Sin embargo, adquiere una nueva cima poética para el autor, quizá porque en este libro se reúnen una “antología” forjada al calor de una postura ética y política de impugnación a un tiempo impiadoso, donde el poeta no ha renunciado a luchar por volver este mundo un lugar más justo, más equitativo... Es el deseo compartido con Bayley: que el mundo sea como *tu* sueño.

IV

*No olvideis que la poesía,
si la pura sensitiva o la ineludible sensitiva,
es asimismo, o acaso sobre todo, la intemperie sin fin,
cruzada o crucificada, si queréis, por los llamados sin fin
y tendida humildemente, humildemente, para el invento del amor...*
Juan L. Ortiz

Conocer la obra de Alejandro Schmidt conlleva el particular privilegio de encontrarse con un autor en el que confluyen directamente una estética y una ética. Paralela a su trabajo de escritura, el poeta realiza, además, como ya mencionamos, una intensa obra como editor y difusor de poesía argentina: desde su lugar de residencia en el interior de la provincia de Córdoba, dirige la colección Radamanto y publica desde hace diez años la colección Carpetas de Poesía Argentina *Alguien Llama*, proyecto de recopilación de poesía argentina, edita e inédita, de autores vivos sin relación alguna de



jerarquías. Este vasto proyecto no implica la construcción de un canon, dada la diversidad y cantidad de autores publicados en estas Carpetas. Se trata más bien de poner los textos en circulación y a los poetas en comunicación. El criterio de selección es la calidad estética, condición que no es exclusividad de unos pocos.

En un muy breve espacio de tiempo, Schmidt abandona la revista de nombre bíblico para fundar una carpeta cuyo título es un homenaje explícito a la tradición poética de uno de sus “padres literarios”: Edgar Bayley. No es casual, además, que este proyecto se inicie justamente en 1992, en los primeros años de la década del Nuevo Orden Mundial; constituiría, así, uno de los primeros pasos de su movimiento de repliegue-resistencia.

Alejandro Schmidt confía en que la poesía se impone por su propio peso, en un proceso de decantación que sólo el tiempo con un misterioso saber produce (tantos escritores que fueron reconocidos en su época y de los que hoy ni nos acordamos, tantos escritores que no lo fueron y que hoy son canon...). Existe para él una verdad en lo poético que va más allá de la contingencia de una carrera literaria y el asumir esa verdad lo lleva a la construcción de ese lugar diferente, lejos de un centro legitimado geográfica o intelectualmente y lejos de los mercados. “¿Qué decir sin resultar enfático o barato? a la poesía le hacen mal estas oportunidades del mercado.”, expresó hace poco en la Feria del Libro en Córdoba.⁴

Este lugar diferente, propio, lejos de los mercados, constituye por un lado un motivo poético, que va tomando forma en la segunda etapa de producción del poeta y entendemos que llega a una culminación, hasta ahora, en **Esquina del Universo**. Y por otro lado, fuera del plano de la escritura, ese lugar se constituye en el espacio que va conformando el poeta en su tarea de editor, tendiendo a armar un mapa de la poesía argentina que no responde a una centralización jerárquica, sino que traza caminos y vías que comunican a distintos puntos entre sí.

Detrás de todo esto quizá debamos oír los ecos del versículo que se ha tomado aquí como epígrafe: habrá un orden de lo que pasará, pero habrá otro orden que no pasará. A ese orden de lo eterno, o de lo más fundamentalmente verdadero, o de lo no contingente parece estar religándose Alejandro Schmidt. El último poema de **Esquina del Universo**, “La vida mejor”, resume probablemente la opción del poeta: “los amigos se quejan / nuevamente / describen el desastre cotidiano // pero / ¿no fue siempre así? // me aburro / me harto // su casa es tan pobre / como la mía / tiene una ventana que / da a una plaza sola / de tierra y arbustos / algunas viviendas y / al fondo / en el espejo llano de este mundo / una chica con shorts / va hacia allá / quién sabe dónde // ... // y después / de mates lavados / cigarrillos fumados al otro / con pudor / subimos a la bici / volvemos rápido / corriendo la noche / rogando ser eternos / frescos / respirar alguna vez / la vida mejor. // Las estrellas de lata / los camiones, se abalanzan / mi hijo sueña que va / en moto / en moto / en moto / y vos querida / con tu pelo negro / y tu enterito de huesos / ¿qué pensás? / soportamos juntos / siempre será así // ¿no fue siempre así para nosotros? // una vida mejor / una vida mejor / no es necesaria.” (81).



Notas:

N.E.: *El presente artículo, cedido por sus autores para su publicación en La Pecera, pertenece al libro Fragmentaciones poética y poesía de Alejandro Schmidt, Colección «Lecturas Mínimas», Cátedra Literatura Argentina III UNC - Ferreyra Editor, Córdoba, 2003.*

¹ Este versículo aparece como epígrafe del segundo poema del libro *Elegías y Epitafios*.

² La noción de ética nos remite a toda una problemática filosófica de extrema complejidad. Sin querer rehuir la discusión, simplemente señalamos que no es nuestra intención detenernos aquí en ese punto. Utilizamos la noción de *ética* plenamente concientes de esta complejidad y creemos que es apropiada para leer la poesía de Alejandro Schmidt. Para nosotros, su poesía debe ubicarse en la tradición de la poesía argentina que piensa al poeta como “principio” aglutinante de los sentidos de una comunidad cultural determinada. Diríamos, entonces, que la poesía de Alejandro Schmidt como la de Juan L. Ortiz, como la de Edgar Bayley (esa es la tradición que pensamos) asume una *ética comunitaria* (instintivamente *comunitaria*) donde el proyecto poético personal de Schmidt no puede dejar de leerse como una extensión del rol *ético* del poeta, donde el mandato personal no adquiere sentido ni significación si no es en el contexto de la comunidad cultural de la que él es parte. Quizá esta *ética comunitaria* adquiere su máxima expresión en textos más recientes, donde lo ético-político, es más profundamente deliberado: nos referimos a “*Porqué no me voy del país*” (2001) y “*La impropiedad*” (2002).

³ Estos versos, aunque fragmentarios, nos permiten señalar de qué modo lo exterior “atraviesa” al poeta. Lo ético político se lee en el título del libro: en un país donde los “*desaparecidos*” fueron aquellos muertos carentes de *epitafios*, Schmidt parte de lo personal a lo social, de lo “*privado*” a lo “*Público*”. El recorrido, entonces, es autobiográfico y tiene que ver con el desgarramiento que produce el alejamiento de su hijo mayor, el recuerdo de su padre muerto, el de un hermano exiliado. Es también coincidente con el sentimiento de traición de la política... La orfandad no es un significante personal, únicamente teñido por la experiencia personal. No. Tiene que ver, sobre todo, con la sensación generacional del desgarramiento, del fracaso comunitario de la experiencia política. No por casualidad, en esos años, junto a otros escritores de Villa María, Alejandro Schmidt participa de la fundación de la revista *Huérfanos*.

⁴ Alejandro Schmidt. “La impropiedad”. Texto leído en la Feria del libro. Córdoba, Setiembre de 2002.



Editorial Martín

Publicaciones

Colección de Poesía Barataria/ La Pecera

VIAJES Y RECONOCIMIENTOS

De Rodolfo Privitera

ISBN 987-543-037-4

(Págs. 87)

R.Privitera (Bs.As.) Vivió en muchos países de Latinoamérica y en Francia. Reside actualmente en EEUU. Traductor y crítico reconocido en el ambiente académico. Autor de varios libros de poesía: *Hechos Simples* (1976), *Visita cotidiana* (1977) *Final de Obra* (1980), entre otros.
PVP: \$15 / (€ 8)

Colección La Pecera-Poesía

SIGNOS VITALES :

UNA ANTOLOGÍA DE LOS 80

por Daniel Fara

ISBN: 987-543-022-6

(110 págs.)

Esta es una antología de poesía argentina de autores que comenzaron a publicar en los años 80 en Argentina. Seis poetas independientes Luis Benítez, Santiago Espel, Juan Carlos Moisés, Esteban Moore, Osvaldo Picardo, Mario Sampaolesi,
Precio de venta: \$18 (€ 5)

Premio Fondo Nacional de las Artes, en Poesía.

UNA COMPLICIDAD QUE SOBREVIVE

De Osvaldo Picardo

ISBN: 987-543-014-4

(95 págs.)

«El mundo como realidad y ficción: ésta es la visión que depara, como discurso disparador, la poética de Osvaldo Picardo». Así se expresaba el poeta Joaquín Giannuzzi con respecto al anterior libro de este autor y agregaba : «Su lectura nos entrega el ejercicio y el resultado de una mirada de vasto espectro sobre las cosas que nos rodean y nos habitan, las visibles y las escondidas, las evidentes y las secretas...»

Precio de venta: \$22 (€ 8)

LOS POEMAS DE AMOR DE JAMES LAUGHLIN

Versiones de Osvaldo Picardo, Fernando Scelzo y Esteban Moore

ISBN: 987-543-011-0

(136 págs.)

James Laughlin, editor, traductor y poeta (Pennsylvania, 1914 -1997). Fundó la editorial New Directions destinada a sobrevivirlo. Poemas sin artificio, una lengua despojada y aparentemente inmediatesta, aprendida de los poetas griegos y latinos.

Precio de venta: \$15 (€ 10)



Homenaje





Últimas charlas con Jorge Calvetti

Santiago Sylvester
(Buenos Aires, 2003)

Hasta su muerte, fuimos vecinos de barrio. Esto nos facilitó un encuentro semanal en el “Cabo Verde”, un café sobre la calle Juncal, de Buenos Aires, donde tomábamos ritualmente una botella de vino tinto. Por eso, cuando llegó una mañana y me anunció que había resuelto dejar de beber, me pareció que estaba autorizado a quejarme:

-En un país sin tradiciones, como el nuestro, no me parece justo romper una tradición que tiene más de cincuenta años.

-Más de sesenta –me corrigió orgulloso. Afortunadamente Jorge Calvetti no tenía espíritu fanático: cada tanto olvidaba su propósito de abstinencia, de puro solidario que era.

Lo conocí durante varias décadas, trabajamos juntos en el viejo diario *La Prensa*, por eso sé que era un bebedor espléndido: el adjetivo es atinado porque estoy hablando de un hombre que sabía sentarse ante una mesa de conversación, beber pausada e interminablemente, con conocimiento del ritmo, de los meandros que procuran historias, comentarios y opiniones. Una charla con Calvetti dejaba la sensación de tiempo aprovechado: una buena cosecha de amistad y aprendizaje; sobre todo cuando hablaba (y esto era casi siempre) de lo que más sabía: poesía y caballos: cuándo está plantado un poema, cómo se planta un hombre sobre un animal de buena marcha. Había conocido y tratado de cerca una época mítica de Buenos Aires (Macedonio Fernández, Borges, Xul Solar) y había cruzado a caballo las cordilleras del norte (Jujuy, Salta): de ambos recorridos sacaba un conocimiento apasionado que gustaba en vivir.

Hace muchos años, en el parque del Retiro, de Madrid, recibí con el Teuco Castilla (no lo llamaré Leopoldo porque entonces no sabré de quién estoy hablando) el regalo de una enseñanza inolvidable: un gitano viejo y ceremonioso nos dijo: -Señorío es saber estar-. No se puede pedir más precisión y menos palabras para definir algo que, contra lo que se supone, no tiene que ver con el poder, la fama o el prestigio social, sino con una condición del alma: saber estar donde la vida nos coloque, en la buena o en la mala, y en cualquier lugar o situación. Siempre recuerdo aquella lección al paso que nos dejó el gitano porque me permite discernir algo fundamental: ante quién estoy. En Jorge Calvetti siempre vi a un hombre que sabía estar, asentado en un señorío criollo, tranquilo y sin alharacas; y no había nada mejor para comprobarlo que ponerse a conversar con él en un bar. Yo lo hice varios años.

Una de sus obsesiones de los últimos tiempos (además de recordar co-



plas del norte, como si la memoria tirara para ese lado) fue la amnesia cultural de nuestro país, la increíble capacidad de olvido (a veces sospechoso) de nuestro medio cultural, que se da el lujo tristísimo de enviar a la zona enfriada a muchos de nuestros mejores artistas. No en vano el aforismo popular legisló para todos: el que se muere, pierde. Calvetti recordaba a Santiago Dabove, a Roberto Ledesma, incluso a su querido Carlos Mastronardi; y yo lo acompañaba en el sentimiento mentando a Ricardo Molinari, de quien hacía poco habíamos publicado con Carlos Pereiro *El tabernáculo*, un libro de 1934, con dibujos originales de García Lorca, que nunca había sido reeditado: en contra de las previsiones razonables, pasó desapercibido, tan absolutamente desapercibido que no fue mencionado ni siquiera por el diario *La Nación*, donde Molinari publicó en vida casi sus obras completas. En ese abandono generalizado (coincidíamos sin dificultad con Calvetti) predomina una mezcla de estupidez con ignorancia, además de la obvia frivolidad que nos permite enterarnos de las preferencias de cama de un escritor en sustitución de su obra. Otro jujeño, Daniel Ovejero, nos había ayudado años antes con esta comprobación socarrona: “la gente es más estúpida que mala”. Estupidez, frivolidad o arrogancia, el resultado siempre es pésimo.

Por esa vía del recuerdo justo, caímos inevitablemente en nuestra tierra, el norte, para mencionar el descuido impune en el que están los poetas más importantes de la región. Luis Franco, Clementina Rosa Quenel o Raúl Galán, todos tienen un denominador común: nadie los lee. Una vez estuve hablando con dos egresados de la Facultad de Letras de Buenos Aires (llamada confanzudamente Puan, por la calle donde se encocora al margen del país): ninguno de los dos había oído hablar de Bernardo Canal Feijóo ni de Luis Franco. Esto mismo podría ocurrir, por supuesto, con egresados de Catamarca, Jujuy o Santiago del Estero, y hasta con críticos de cualquier parte del país: la decepción sería la misma. Porque no se trataba de que les gustara o no aquellos poetas, de que tuvieran o no disposición y tiempo para leerlos, sino de que nunca habían oído sus nombres ni registrado sus obras: Canal Feijóo y Franco eran para ellos palabras desconocidas. Un problema, no de valoración, sino de algo previo: de información sobre esas obras valiosas y abarcadoras de todos los géneros.

Estuvimos de acuerdo entonces, entre un vino y otro y sin ninguna compulsión, sobre la necesidad de hacer una antología de la poesía del norte. Esta fue una idea circular en nuestras charlas, hasta que Calvetti me dijo algo que yo ya estaba sabiendo: -Creo que tendrás que hacerla vos.

Supe que era así, y terminé haciéndola; pero no es de esta antología de lo que quiero hablar ahora, sino de Calvetti. Por eso contaré que, cuando ya tenía avanzado mi trabajo, lo visité en su casa para que me prestara un libro de Andrés Bidalgo sobre la literatura de Jujuy. Calvetti ya estaba alcanzado por el mal, se levantaba de un sillón con extrema dificultad y sólo caminaba apoyado. Me llevó hasta su biblioteca; me señaló la zona



donde el libro tenía que estar, y efectivamente estaba allí. Entonces, feliz de ayudarme, dijo: -Tenía razón Galán: “para que cante la vida/ toca su caja la muerte”-. Sólo un poeta era capaz de encontrar esa parábola para resumir sin patetismo una situación ya visible y extrema.

Un par de meses después, Lea, su mujer, me hizo llamar: Jorge se estaba muriendo. Llegué a tiempo para verlo lúcido; le tomé una mano, le hablé de Maimará, y alcancé a contarle que aquella antología que entre los dos habíamos proyectado ya estaba concluida. Yo había decidido dedicarla, a modo de homenaje, a tres amigos: Manuel Castilla, Raúl Aráoz y él. Se lo dije; entonces me apretó la mano y me contestó en voz baja con las que fueron sus últimas y congruentes palabras: -Eso merece un trago- y se durmió.



*Jorge Calvetti y el director G. Fontán en la filmación del film
«El paisaje invisible»*



La autonomía de la traducción literaria

Jorge Calvetti y la oda 1, 5 de Horacio.¹

Por Arturo Álvarez Hernández

La página 66 de la *Antología poética* de Calvetti² ofrece la siguiente versión castellana de la oda 1, 5 de Horacio:

¿Qué gallardo mancebo hacia las rosas
y hacia el placer tu cabellera lleva,
y bañado en esencias olorosas
te estrecha, Pirra, en regalada cueva?

Oh, cuántas veces llegará hasta el llanto
si siempre generosa hallarte espera
el que hoy, suya, te goza y con qué espanto
verá huracán, tu brisa más ligera.

Porque ya firmes, los trocados dioses
entre vientos oscuros y entre adioses
lo llevarán, cual todos los perdidos ...

¡Por tu esplendor falaz yo fui engañado,
por eso en una tabla he ofrendado
al dios del mar, mis húmedos vestidos! ³

Es llamativo que Calvetti haya querido que su versión de la oda horacia-
na fuera precedida del texto latino original (*Antología*, p. 65). Es llama-
tivo porque la yuxtaposición de original y versión pone en evidencia, a
los ojos de quien lee el texto latino, diferencias de tal envergadura entre el
primero y la segunda, que hacen muy cuestionable el carácter de traduc-
ción de esta última. Incluso un lector no competente en latín puede adver-
tir, mediante una observación formal, que difícilmente la estructura de
soneto elegida por Calvetti pueda corresponder a la estructura de cuatro
estrofas iguales del original. Para corroborar esta impresión bastaría un



rápido cotejo de la primera estrofa de la oda horaciana con la primera estrofa de la versión calvettiana: se advertirá de inmediato que en la oda se formulan dos preguntas (la segunda de las cuales se extiende hasta el primer verso de la segunda estrofa), en la versión se formula sólo una. O sea que la versión omite el hecho de que la persona por la cual se pregunta en la oda, en la primera pregunta aparece realizando una acción (*urget*), en la segunda, en cambio, aparece recibiendo una acción realizada por *Pyrrha*, la interlocutora ideal de la oda (*religas*). La acción seductora de la bella muchacha está omitida en la versión.

Sin embargo, no sólo la inclusión del texto latino junto a la versión, sino también el agregado, a continuación del título general “Versión de la Oda Quinta del Libro 1º de Horacio”, de un segundo y mismo título para el original y para la versión (“Ode V Pyrran Lib 1” en el primer caso, “Ode V Pirra Lib 1” en el segundo⁴) certifican la voluntad de presentar a la versión como traducción de la oda, voluntad que, en principio, ha de atribuirse al propio Calvetti.

Antes de precipitarse a un fácil juicio condenatorio, el experto (o presunto experto) debe preguntarse por qué decidió el poeta argentino editar de este modo una versión que, a todas luces, está lejos de lo que corrientemente se entiende hoy por una traducción. En mi opinión Calvetti quiso poner en evidencia el carácter «libre» de su traducción; dicho de otro modo, quiso destacar su adhesión a la autonomía de la traducción, que podrá ser cuestionada por muchos (especialmente por los filólogos) pero que siempre ha tenido eficaces cultores (especialmente entre los poetas). Para defender la legitimidad de esta jugada no se me ocurre un modo mejor que traer a colación la traducción que de esta misma oda hiciera en su hora el doctísimo Fray Luis de León⁵ :

¿Quién es, ¡o Nise hermosa!,
con aguas olorosas rociado,
el que en lecho de rosa
te ciñe el tierno lado,
y a quien, en nudos bellos,
con simple aseo, pura, los cabellos
ordenas? ¡Quántas vezes
su dicha llorará y [tu] fe mudada!,
y del favor las vezes;
¡ay!, y la mar airada,
sus vientos, su rencilla
contemplará con nueva maravilla.
El que te goza agora
y tiene por de oro y, persuadido
de liviandad, te adora,



y ser de ti querido
y siempre y solo espera,
no sabio de tu ley mudable y fiera,
es triste; y sin ventura
en cuyos ojos luces no provada;
yo, como la pintura
por voto al templo dada
lo muestra, he ofrecido
mojado al dios del mar ya mi vestido. ⁶

Comparemos ahora, como hicimos con la primera estrofa de la versión calvettiana, el inicio de la oda de Horacio con la primera estrofa de la traducción de Fray Luis. Ya el primer verso nos depara la sorpresa de que el lugar del vocativo *Pyrrha* está ocupado por un desconcertante «¡o Nise hermosa!»⁷. También en esta traducción las dos preguntas iniciales del original se han reducido a una sola, aunque hay que admitir que el poeta español consiguió rescatar, dentro de esta sola pregunta, el rol activo de la amada que, en el original, aparece en la segunda pregunta. Ha rescatado este elemento, pero ha sacrificado, a diferencia de Calvetti, un elemento importante de la primera pregunta, que es la ambientación de la escena de los amantes en una gruta artificial (v. 3: *grato ... sub antro*; Calvetti traduce: v. 4 «en regalada cueva»).

El caso de la traducción del nombre de la amada puede servir muy bien para medir la diferencia (y la dificultad de decidir) entre literalidad y literariedad. Porque, a primera vista, la traducción de Calvetti (v. 4 «Pírra»), siendo literal, es más fiel al original que la muy libre (= literaria) «¡o Nise hermosa!» de Fray Luis. Sin embargo, uno está obligado a considerar que, como señala una reciente comentarista de las odas de Horacio⁸, el nombre *Pyrrha* tiene toda la apariencia de un pseudónimo (tal vez apodo) que juega al parecido con el adjetivo griego “purro/j”, cuyo significado es ‘de cabellos rubios o rojizos’. Para Horacio y para los lectores de la época esta connotación del nombre de la amada debía ser evidente, reforzada además por la expresa referencia a su ‘dorada cabellera’ (v. 4 *flavam ... comam*), que se constituye en el elemento más seductor de la muchacha. Tiendo a creer que el docto Fray Luis era consciente de esa connotación y, no pudiendo rescatarla con la simple transliteración del nombre, buscó un equivalente apelando a un nombre de la poesía pastoril coetánea (con su aura, pues, de belleza) reforzado por el adjetivo «hermosa». ¿Cuál de las dos traducciones es, entonces, más fiel, la literal o la literaria? ⁹

El ejemplo de Fray Luis (que lo es de una forma de traducir que ha existido y existirá siempre) legítima, creo yo, como *traducción* la versión de Calvetti y permite otorgar a la edición bilingüe decidida por el poeta jujeño, un sentido de reivindicación de la «traducción literaria». Claro



que el intento de dar un «equivalente poético» de un texto poético cualquiera –para el caso la oda de Horacio– tiene sus ventajas y sus riesgos, como no podía ignorar Calvetti y como demuestra esta misma versión de la oda horaciana.

En el soneto de Calvetti la escena de Pirra cortejada por ese desconocido joven, cubierto de perfumes, en medio de una sofisticada ambientación, aparece plenamente lograda; revive también la mirada compasiva de Horacio hacia ese y tantos otros jovencitos que, cegados por la belleza de la muchacha, confían en tenerla para siempre, sin saber que van camino a una inevitable y doloroso fracaso; se percibe con claridad, por fin, la sorpresa y sabia confesión horaciana de no ser distinto de esos jóvenes, de haber sido uno de ellos, de haber aprendido con la propia, amarga, experiencia.

De lo que falta, lo más saliente es el mar; esa gran metáfora por la que Pirra es parangonada con una llanura marina, que primero se ofrece al navegante en espléndida calma y luego se le revela en espantosa furia; la gran metáfora que le da sentido a la ofrenda final (el exvoto al dios del mar) del náufrago salvado. Dicho en otros términos, el soneto de Calvetti ha conservado, en su mayor parte, la imagen del jovencito «adueñado» de Pirra (o sea, víctima de su belleza), la reflexión-profecía de Horacio a propósito de esa situación, la confesión del propio naufragio en «esas aguas»; ha sacrificado, en cambio, la asimilación de la índole de Pirra a la condición mudable del mar, porque la muchacha tanto atrae al amante con su belleza, como lo hace naufragar con su traición. Puesto que la forma elegida por Calvetti para verter la oda imponía «sacrificios», el poeta jujeño debió sacrificar aquello que le era menos congenial, o sea la experiencia marina (el mar sereno, el mar embravecido) mediante la cual el poeta latino expresó, sobreviviendo al naufragio, su experiencia como amante de *Pyrrrha*.

¹ Ví a Jorge Calvetti una sola vez, Osvaldo Picardo mediante, hace algunos años en el Centro Médico de Mar del Plata. De ese fugaz contacto conservo la grata impresión que me produjo su persona y el ejemplar de su *Antología poética*, que allí mismo me apresuré a comprar, luego de que él me señalara su versión de la oda 1, 5 de Horacio. Como evocación de aquel grato encuentro, y para sumarme al merecido homenaje que en este volumen se le rinde, voy a proponer algunas reflexiones sobre ese retazo horaciano de la obra calvettiana.

² Jorge Calvetti, *Antología poética*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1998. La versión de la oda horaciana pertenece al libro *Imágenes y Conversaciones*, editado en 1966.

³ Será útil para algunos lectores tener a la vista el texto de la oda horaciana. Lo transcribo a continuación de acuerdo con la edición de Paola Venini (Q. Orazio Flacco, *Le Opere I, Le odi, Il carme secolare, Gli epodi*, tomo primo, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1991, p. 112). Quis multa gracilis te puer in rosa / perfusus liquidis urget odoribus / grato, Pyrrha, sub antro? / Cui flavam religas comam, / simplex munditiis? Heu, quotiens fidem / mutatosque



deos flebit et aspera / nigris aequora ventis / emirabitur insolens, / qui nunc
te fruitur credulus aurea, / qui semper vacuum, semper amabilem / sperat,
nescius aurae / fallacis! Miseri, quibus / intemptata nites! Me tabula sacer /
votiva paries indicat uvida / suspendisse potenti / vestimenta maris deo.

⁴ Estos dos subtítulos (a pesar de los errores que contienen) permiten conjeturar que Calvetti tomó el texto de la oda de alguna edición francesa o italiana, ya que el término «Ode» traduce el latín *carmen* tanto en francés como en italiano. En dicha edición el título de la oda debía ser *Ad Pyrrhan* (ya que de otro modo no se entiende la desinencia de acusativo del nombre) y la abreviatura «Lib» debía llevar un punto (para indicar justamente que es abreviatura de *Liber*). Si mi conjetura es válida, como subtítulo de la traducción debió haberse puesto «Oda V, A Pirra, Libro 1».

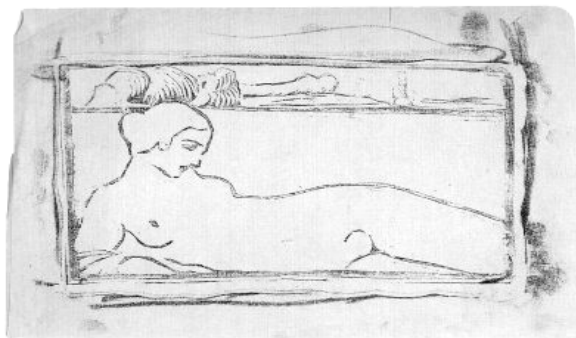
⁵ Transcribo el texto de acuerdo con la edición de Cristóbal Cuevas: Fray Luis de León, *Poesías Completas*, Edición de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 2000, pp. 258-259

⁶ Será útil, creo yo, cotejar ambas traducciones (la de Calvetti y la de Fray Luis), con una más reciente, siempre en verso pero hecha con criterios predominantemente filológicos, como la de Manuel Fernández-Galiano (Horacio, *Odas y Epodos*, Ed. bilingüe de M. Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Trad. de M. Fernández-Galiano, Madrid, Cátedra, 1990, p. 99): ¿Qué grácil muchacho bañado en perfumes, / oh, Pirra, te apremia por entre las rosas / de la agradable gruta? / ¿Para quién con estudiada / sencillez tu pelo rubio peinas? ¡Cuánto / llorará tu engaño y el mudar divino / con inexperto asombro / ante el mar que negros vientos / agitan! Ahora toda de oro gózate / el crédulo, siempre suya, siempre amable, / y nada de esas auras / engañosas sabe. ¡Pobres / los que sólo ven tu brillo! En el sacro / muro una tablilla votiva dice que mis ropas / húmedas se ofrendaron / al potente dios del mar

⁷ Las ediciones críticas son unánimes en este punto, pero algunas dan «Pirra» en lugar de «pura» en el v. 6.

⁸ Me refiero a Elisa Romano, Q. Orazio Flacco, *Le Opere I, Le odi, Il carme secolare, Gli epodi*, tomo secondo, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1991, p. 499.

⁹ De haber buscado un «equivalente», Calvetti hubiera podido tal vez poner «Rubia», dada la connotación de belleza que este adjetivo tiene en nuestro uso.





Editorial Martín

Publicaciones

Colección La Pecera de Narrativa

CÍRCULO EN LA PLAZA
De Maximiliano González Jewkes
ISBN 9875430404
121 págs.

Libro de cuentos que obtuvo el 2do. Premio del Fondo Nacional de las Artes, 2002.
PVP. \$15

Colección Ensayos

DOS SIGLOS DE PROFECÍAS AUTOCUMPLIDAS
De Peter Lustig
ISBN 9875430455

Educador de larga trayectoria, su autor nos introduce al otro relato de la historia entre la filosofía y la economía de los últimos años.
PVP. \$15

Colección La Pecera-Teatro

ESTÉTICA E HISTORIA
DEL TEATRO MARPLATENSE
VOL. III

Grupo de investigaciones estéticas de la Universidad nacional de Mar del Plata, bajo la dirección de Nicolás Fabiani. Un nuevo aporte.
Pvp. \$20

En Prensa

ALMAS EN BORRADOR
Marcela Romano

Sobre la poesía de Angel González y Jaime Gil de Biedma

FEDERICO GARCÍA LORCA
POETA EN NUEVA YORK
Marta Ferreyra

SEMIÓTICA NEUROPSICOLÓGICA
De Liliana Naveira



Relatos





Un cuento de Jorge Calvetti

Romerito

Cuando me lo contaron no pude creerlo. Para convencerme, me llevaron a la finca de los Rivero. Así conocí otras caras de la vida, otras realidades ocultas en esos campos hermosos y queridos.

Tenía razón mi amigo Alejo cuando me dijo: «No se sorprenda, don Jorge, este mundo da pa' todo». Yo recordé la misma aseveración formulada con palabras más presuntuosas. Alguien expresó: «Creo en la todo-posibilidad de lo real».

Saliendo de El Aybal, el aeropuerto de Salta, hacia Campo Quijano, podía verse todas las tardes, junto al alambrado, un palo de escoba en cuyo extremo colgaban una cabezada y unas riendas. Era el caballo de un disminuido, el opa Juan, a quien apodaban Caballo de palo.

Fue necesaria esta experiencia para que me convenciera de que la maldad de los humanos es infinita.

La finca de los Rivero, era propiedad de Romerito, un muchacho huérfano desde muy niño, a quien habían criado sus tíos, los Rivero, hermanos de su madre. Los Rivero esperaban pacientemente que aquel muriera para quedar dueños de todo.

Se dedicaron con pasión a administrar el campo, lo que les permitía vivir con holgura, y a esperar que Romerito terminara su vida ahogado en vino.

En la campaña todo se sabe. Nada puede ocultarse. El capataz, los peones o las mujeres de éstos, que por lo general trabajan en la sala como empleadas, ven como transcurre la vida.

Porque los conocí muy bien, puedo asegurar que los Rivero tenían su plan y trataban de cumplirlo.

Cuando lo conocí, Romerito andaría por los cuarenta años. Su sed -digámoslo-, disimuladamente inducida y propiciada por sus tíos, comenzó muy temprano.

Le acudían con copas a toda hora y cuando faltaba vino llamaban al opa y le decían: «Juan, ¿por qué no vas a traer una damajuana de vino? ¿Quién va a llegar antes que vos?». Le ponían sobre el hombro una alforja con una damajuana y varias botellas vacías y allá iba Juan, montado en su caballo brioso y escarceador -para él-como ninguno.

Pasaron años. Cuando volví a verlo, Romerito había comenzado a perder la razón, pero no la salud, si se puede decir así.

Jugaba a la taba solo. Después de haber depositado su dinero en un



sombrero que ponía al lado de la cancha, tiraba el hueso con entusiasmo, iba luego al otro extremo y volvía a tirarlo, a veces anunciaba su intención: vuelta y media, clavada, y otras, siempre con el vaso al lado (vaso que le llenaban constantemente).

Caballo de palo -¡pobrecito!- servía para traer vino, para ensillar y des-ensillar su caballo y atarlo, como un gaucho más, en el alambrado del almacén.

Fui varias veces a reuniones invitado por los Rivero. Me contaron que, cuando Romerito se levantaba con ganas de trabajar, tomaba un jarro de café y trasladaba ladrillos, centenas de ladrillos, desde uno a otro lado del patio de su casa. Luego comía y se emborrachaba como un ángel, porque nunca ofendió ni se peleó con nadie.

Es esta una triste historia. Me redime algo de la tristeza recordar que, años después, mi amigo Alejo Reinaga -con quién, indignados, lo habíamos comentado- me dijo:

-La mujer de Rivero murió y ellos, los dos, están muy veteranos, uno casi no puede levantarse solo... ¡Que quiere que le diga: en esta tabeada yo apuesto por Romerito...!



Dos cuentos de Antônio de Alcântara Machado (1901-1935)

(Traducción de Aymar  de Llano y María Inés Arrizabalaga)

Antonio de Alc ntara Machado (San Pablo, 1901- Río de Janeiro, 1935) Fue uno de los primeros escritores sensible al cambio de la prosa de ficción y se dedicó a renovar la estructura de la prosa tradicional. Inserto en la vida de su ciudad, Alc ntara Machado supo observar las alteraciones que aparecieron en la realidad urbana con el advenimiento de un nuevo personaje: el inmigrante. Este fenómeno produjo tanto un cambio en las costumbres del tronco luso-tupi de la antigua San Pablo como un habla nueva que se manifestó, también, en renovados contenidos y formas lingüísticas. En sus cuentos de Br s, Bexiga e Barra funda y de Laranja de China se evidencia un manejo de la lengua coloquial diferente de los procedimientos característicos del modernismo paulista –debemos recordar que, en Brasil, las vanguardias se denominaron bajo el rótulo común de modernismo–.





I

“Gaetaninho”

-¡Ay!, Gaetaninho, ¡así da gusto!

Gaetaninho se quedó atontado en el medio de la calle. El Ford casi lo atropelló y él ni vio el Ford. El conductor dijo una palabrota y él ni oyó la palabrota.

-¡Eh! ¡Gaetaninho! ¡Camine para casa!

El grito materno, sí: escucha hasta un hijo sordo. Dio vuelta la cara, fea de tan pecosa, vio a la madre y vio la chinela.

- Subito!

Fue entrando despacito, despacito. Haciendo puchero. Estudiando el terreno. Se detuvo frente a la madre y la chinela. Balanceó el cuerpo. Recurso de campeón de fútbol. Fingió cortar por la derecha. Pero dio media vuelta instantánea y enfiló hacia la izquierda cruzando la puerta.

¡Qué salame!

Allá, en la Calle Oriente, los grasas andaban, como mucho, en bondi. En automóvil o en coche, solamente un día de entierro. De entierro o de casamiento. Por eso el sueño de Gaetaninho era de muy difícil realización. Un sueño.

Por ejemplo, Beppino, que aquella tarde atravesó en coche la ciudad. ¿Pero cómo? Detrás de Tía Peronetta que se mudaba para Araçá. Así tampoco tenía gracia.

¿Pero,... y si fuera el único medio? Paciencia.

Gaetaninho metió la cabeza debajo de la almohada.

¡Qué bueno, pibe! Adelante, cuatro caballos negros empenachados llevaban a Tía Filomena al cementerio. Después el padre. Después Saverio, el novio, tapándose la cara con un pañuelo. Después él. En el pescante del coche. Al lado del cochero. Con el traje marinerito y el gorro blanco en donde se leía: ACORAZADO SAN PABLO. No. Quedaba más bonito con el traje marinerito, pero con el sombrero de paja nuevo, que el hermano le había traído de la fábrica. Y ligas negras asegurando las medias. ¡Qué bonito, pibe! Dentro del coche, el padre, los dos hermanos mayores (uno de corbata roja, otro de corbata verde) y el padrino, Don Salomone. Mucha gente en las veredas, en las puertas y en las ventanas de los palacetes, viendo el entierro. Sobre todo admirando a Gaetaninho.

Pero Gaetaninho todavía no estaba satisfecho. Quería ir teniendo el rebenque. El desgraciado del cochero no lo dejaba. Ni por un instante sola-



mente.

Gaetaninho iba a gritar pero la Tía Filomena, con la manía de cantar el “¡Ahí, Mari!” todas las mañanas, lo despertó.

Primero quedó decepcionado. Después casi lloró de odio.

Tía Filomena tuvo un ataque de nervios cuando supo del sueño de Gaetaninho. Fue tan fuerte que él se quedó con remordimiento. Y para sosiego de la familia alarmada con el augurio trató, rápidamente, de sustituir a la tía por otra persona en una nueva versión de su sueño. Pensó y repensó y eligió a Don Rubino, el de la Compañía de Gas, que una vez le dio una bofetada en el oído.

Los hermanos (esos), cuando supieron de la historia, resolvieron apostar en sociedad quinientos al elefante. Salió la vaca. Y se pusieron locos de rabia por no haber adivinado enseguida que saldría la vaca.²

El juego en la vereda parecía de vida o muerte. No obstante, Gaetaninho no le prestaba atención.

-¿Conocías al padre de Alfonso, Beppino?

-Papá se agarró a piñas con él un día.

-Entonces, no vas mañana al entierro. ¡Yo voy!

Vicente protestó indignado:

-¡Así no juego más! Gaetaninho está haciendo trampa.

Gaetaninho volvió hacia su puesto de guardia. Tan lleno de responsabilidades.

Nino vino corriendo con la pelota de trapo. Se acercó bastante. Con el tronco arqueado, las piernas dobladas, los brazos extendidos, las manos abiertas, Gaetaninho se preparó para la defensa.

-¡Pasásela a Beppino!

Beppino dio dos pasos y pateó un pelotazo. Con toda la polenta. Esquivó al guardián pecos y fue a parar al medio de la calle.

-¡La mandaste a la miercoles!

-¡Callate la boca, charlatán!

-¡Traé la pelota para acá!

Gaetaninho salió corriendo. Antes de alcanzar la pelota, un bondi lo agarró. Lo agarró y lo mató.

En el ómnibus venía el padre de Gaetaninho.

A la noche, la muchachada esparció la noticia con susto.

-¿Supiste lo de Gaetaninho?

-¿Qué tiene?

-¡Lo pisó el colectivo!

La vecindad limpió con bencina sus ropas domingueras.

A las dieciséis horas del día siguiente salió un entierro de la calle Oriente y Gaetaninho no iba en el pescante de ninguno de los coches del cortejo. Iba adelante adentro de un cajón cerrado con flores pobres encima. Vestía el trajecito marinero, tenía las ligas, pero no llevaba el sombrero



de paja.

En el pescante de uno de los carros del pequeño cortejo, quien exhibía un soberbio traje rojo, que hería la vista de la gente, era Beppino.

(del libro *Brás, Bexiga e Barra Funda* –Bras¹, viruela y barra profunda - San Pablo, 1927)

II

“El Robespierre sublevado. (Señor Natanael Robespierre de Anjos)”

Todos los días hábiles a las diez y media toma el bondi en Santa Cecilia, complicándole la vida al chofer.

- Te hago señas con el paraguas para detener esta cafetera, ¿me oíste, bruto?

Le gustan todas aquellas miradas fijas en él. Se saca el sombrero. Pasa la mano por la cabellera leonina. Hinchas las mejillas y resopla largamente. Paga el pasaje con diez mil reis. Exige el vuelto inmediatamente.

- No quiero charla, Gallego. Déme ya el vuelto. Plata en buenas condiciones ¿vío? Bien.

Retiene al conductor con un gesto y verifica sosegadamente el vuelto.

-¿El qué? ¿Un retrato de Artur Bernardes? Dios me libre y guarde. Me busca otro billete.

Se levanta para acomodarse el cinto, da una pitada al cigarro (Sudan Ovais³, debido a los cheques), inspecciona todos los asientos, gira que gira, comienza:

-Esto se le parece mucho al servicio público.

Pausa. Se sacude la cabellera leonina. Concluye:

-Lo que vale es que los hombres un día vuelvan...

Primero, sonrisa aparentemente sibilina. Se pasa la mano derecha por la barba afeitada. ¿Me habrá salido un granito de acné? Saca el espejito del bolsillo. Es acné, sí. Porquería. Segunda sonrisa pero no menos sibilina. Cara de asco.

- ¡Qué baranda hay en este Plazoleta de Arouche, caramba!

Da vuelta la alianza en el dedo anular. Esa operación lo deja meditabundo por unos instantes. Se queda observando cejijunto al caballero de la izquierda. Esperando. El caballero al final percibe la insistencia. Es ahora:

-Disculpe. ¿El señor leyó la última lista del Matadero? ¿Vio el precio de la carne de lechón, por ejemplo? ¿Cinco o seis o no sé cuántos miles de



reis el kilo!⁴

No espera respuesta. No precisa respuesta. Brama en el oído del viejo de la derecha:

-Tal cual lo que le digo: ¡el kilo!

Casi se cae del bondi por mirar una costurerita en la calle Arouche. Encoge las piernas flacas, asustadas.

-Caballero, tenga la bondad de disculparme. Son los malditos tumbos de esta carcacha. Un día de éstos se cae a pedazos.

¿Se da un bofetón en la pera para espantarse una mosca? Saca un escarbadiente del bolsillo, raspa el primer molar superior derecho (por las dudas, si es fibra de mango), mira la punta del escarbadiente, se chupa el diente con la punta de la lengua. (¡buah! ¡buah!), una a una examina las publicidades en el bondi. Acompañando con la cabeza el ritmo de la lectura. Aplicadamente. ¡Tenía que ser italiano para gritar así!. La falta de educación se nota enseguida. No hace falta verlo. Al ODOL ya lo leyó. Estaba comenzando el de la CASA VENCEDORA. Esto de precios al costo es una engaña pichanga.

- ¡Qué estupidez! ¿El señor ya reparó en aquel anuncio allí? Justo encima de la mujer de sombrero verde. SE REPARA MÁQUINAS DE ESCRIBIR. ¡Se reparannnnn máquinas! ¡Fantástico! Por doscientos reis, no pretendo un viaje y, para colmo, fragmentos selectos de Camilo u cualquier otro autor de peso, es verdad... Pero en fin...

Es preciso un cierre erudito e interesante al mismo tiempo.

- Pero en fin...

La mano busca inútilmente en el aire dando volteretas.

- Pero en fin... Don Serafín...

Se queda pensando en eso. Cronometra el reloj de bolsillo con el reloj del Municipio. Se refriega las manos. Se le cae el paraguas. Lo levanta desganado. Se pone el sombrero luchando con las melenas. Advierte a los vecinos:

- Este viaducto es una fábrica de constipaciones. ¿De constipaciones nada más? De neumonías también. ¡Ambas!

Silencio. Pero elocuente. Un palito de fósforo para limpiarse el oído. Se quita el sombrero al pasar frente a la Iglesia de San Antonio.

- ¿No está viendo, animal, que la mujer no se sentó todavía?

¡Aprenda a tratar mejor a los pasajeros! ¡Sea educado!

Saluda de soslayo al Dr. Indalecio hijo, subinspector de las bombas de gasolina, que pasa en su Marmon⁵ oficial y no lo ve. Después anota apresuradamente la chapa patente en el dorso de un boleto para Monte de Socorro.

- ¡Que el pueblo sude la gota gorda para que los ahijados del Gobierno se den la buena vida!

¡Aprovechen, señores! ¡Vayan drenando el Tesoro mientras el pueblo no se levanta para mandarlos a todos a la...nada! Pero esto un día se termina.

Tercera sonrisa, nada sibilina. Se va para adelante. Le asegura a las



oficinas de la I.R.F. Matarazzo:

- ¡Pronto no más se acaba!

Otro cigarro. Palpa todos los bolsillos. Lo enciende con el del vecino. Y comienza a limpiarse las uñas con el cortaplumas de madreperla. En la esquina de la calle Anchieta por poco no rompe el cordón de la campanilla. Le extiende la palma derecha abierta al compañero de viaje:

-Natanael Robespierre dos Anjos, para servirlo.

Baja en el Tesoro. Hace una apuesta en el CHALET PRESIDENCIAL (tanto dinero invertido). Atraviesa, con el paraguas como compañero, el Palacio.

Y todos los días hábiles a las once horas menos cinco minutos entra con el pie derecho en la Secretaría de Negocios de Agricultura y Comercio, donde hace veintidós años ayuda a administrar el Estado (esa nación dentro de la nación) con sus luces de escribano por concurso, para no mencionar la carta de recomendación de algún republicano histórico.

(del libro Laranja da China -Naranja de China-, San Pablo, 1928)

¹ Bras: Brasil; abreviatura que indica variedad dialectal en los diccionarios. Por ejemplo, “arg.” para indicar Argentina o “per.”, Perú.

² Juego infantil con figuritas de animales

³ Marca de cigarros

⁴ Reis: Moneda nacional de Brasil en la década del ‘20

⁵ Marca de auto, como Ford.



L' ILE DELLE LONELY CRIATURAS¹

de Guillermo Blanda

Rosario, 1973. *Ha publicado 'Poemas lunáticos', Edición del autor, 1995; 'Post Scriptum'*
- *Poesía (en colaboración con Julián Sinópoli), Ciudad Gótica, Rosario, 1998.*

Curioso de la sombra
y acobardado por la amenaza del alba
reviví la tremenda conjetura
de Schopenhauer y de Berkeley
que declara que (...)

I

Sí, deberíamos haber tenido; contestó. Vos tener, pensó. Que entre hermanos estaba prohibido, eso lo había soñado hace ya mucho tiempo.

La hembra estaba enferma: los ojos se deslizaban hacia abajo imperceptiblemente –para ella, no para el cosmos- y la boca se humedecía sin necesidad de arrimarse a la orilla.

La mujer estaba muriéndose: ya no tenía necesidad de rascarse el sexo sin que le picase.

El macho la mira y no la observa, ella es ahora un elemento más de la escenografía isleña.

La insolente necesidad de alimentarse los obliga a un nuevo esfuerzo por cometer un diálogo: ¿Poisson?²; la voz ronca. ¡Fruit!³; la que sufre.

El improvisado trozador acapara los cuatro ojos –tres si se sigue la aritmética del deslizamiento de párpados de la hembra-. Entonces duda entre depositárselo en las entrañas y terminar la agonía, o endulzar la hoja. Se decide por lo primero: hace ya más de diez minutos que el pez-cado se retuerce en su patíbulo de arena. Se toma su tiempo y lo decapita: para aquel al que no se le ha otorgado el privilegio de subvivir en la urbe, entablar un asesinato es cosa sacra.

Merda⁴, se oxida; dice mientras su mirada trueca el cielo por la otrora suave cabellera: en ambos domina el cobre. Oxida; grita casi repitiendo, pero la tácita complicidad buscada se pierde en la maraña de pelos sobre la espalda. La soledad, cuando es compartida, evita conspiradores.

Corta el fruto en partes pequeñas y lo deja al alcance de las algosas manos. Ella, sin mirarlo, thanks⁵; dice. Las cenas solían ser luminosas y gárrulas en el barco.



//

En la isla se sueña sólo de noche. No piezas oníricas convencionales, de civilizada ordinariez; sino pequeños souvenirs montados fílmica, criteriosa y repetidamente por dos registas secretamente confabulados hace ya más de una millonada de momentos para armar una única saga de dos episodios autónomos -el viaje (él), el naufragio (ella)- que jamás deven-drá en trilogía en colaboración.

Primera parte:

Un crucero lujoso, cruzando el océano. Son aproximadamente las 11 de la noche. Plano secuencia de tres minutos: dos niños de origen sudamericano (argentinos o uruguayos, a juzgar por sus giros y onomatopeyas rioplatenses) corren entre las mesas dispuestas para la cena de gala, rebozando⁶ de alegría y excitación. Algunos mayores festejan sus travesuras, otros las censuran; ellos no entienden ni una sola palabra de lo que les dicen. En esta Babel flotante, les está todo permitido. Primer plano al pianista: es diminuto y está tocando “Oh you crazy moon”, pero sin el talento de Art Tatum. Fundido a negro. Títulos de crédito.

Segunda parte:

Plano aéreo al océano: los restos del naufragio reposan mansos, indiferentes. La cámara pasa entonces a una isla remota, pequeña; allí se divisan tres cuerpos cargados, quizá con bultos, intentando llegar a la orilla. Primeros planos individuales: una mujer morena, menuda; un hombre calvo y alto con un niño en sus hombros; otro hombre, mas joven, con una niña en brazos. Todos convalecientes, desahuciados. Corte a un bote, un puñado de cajas y salvavidas. La iluminación la da el atardecer; la música, el viento. Grandes letras negras anuncian un nombre vagamente conocido.

///

Es difícil precisar la muerte de los adultos: ésta es torpe e inexacta en este sitio.

Primero el que había conseguido rescatar un libro de Boris Vian, luego el solitario que se pasaba el día maldiciendo, por último la que hablaba con la boca cerrada. Ya sea ahogado, suicidado o de neumonía, ninguno pudo morir sin dudas: dos con la de qué sería de los niños, el otro con la de por qué, en tanto tiempo, no había vuelto a pasar un buque por la zona.



IV

Amanece; una vez más, como hace ya varias mañanas, desayuna él una ligera sensación de extrañeza: el acantilado de la costa sur de la isla se hace difuso, se indefine. Dos aves emergen tras el enigma rocoso: una toma tal altura, que es imposible volver a pensarla; la otra, estúpidamente, cae al mar. El sol está naranja, impresionista.

Blood⁷; escupe la mujer; profética, literal. El no la escucha; sólo contorsiona un recuerdo hasta devenirlo en suceso: se proyecta cientos de albas atrás, al momento en que dos niños son arrebatados del padre moribundo, de su figura y su epitafio verbal; deberíamos haber tenido más... hijos... míos... suerte; dice.

Mira a su hermano, con la derecha toma el puñal y se rebana el pezón derecho, con la izquierda se acaricia el seno izquierdo. No milk⁸; ríe. ¡Cazzo!⁹; corre gritando hasta tatuar sus dedos de rojo. Segundos después, no puede distinguir a quién pertenece ese jarabe viscoso al que alguna vez reputaron sangre, y ahora ella vindica blood y él repudia sang¹⁰.

La imagen se desvanece entre aullidos frenéticos y orillas espectrales. Al cabo de un momento, también se escuchan gritos que no son humanos.

V

Si el agua es un espejo, ¿el cielo es una caldera? Dos cadáveres flotan en el mar nuevo, uno devuelve la vida desde el pecho, el otro presume la muerte desde la ingle. El sol está bordó, expresionista.

*(...) el mundo es una actividad de la mente,
un sueño de las almas, sin base ni propósito ni volumen.
Borges*

¹ En francés, italiano e inglés respectivamente: **La isla de las solitarias criaturas**
² en francés: pescado ³ en inglés: fruta ⁴ en italiano: mierda ⁵ en inglés: gracias
⁶ S/ Z: rebosar (desbordar) y rebozar (simular). Si bien la expresión incluida en el relato requiere la utilización del primer término, al ubicarla dentro de un registro cinematográfico el segundo es igualmente plausible ⁷ en inglés: sangre ⁸ en inglés: leche ⁹ en italiano: puede utilizarse en sentido literal (pene) o para maldecir (carajo)
¹⁰ en francés: sangre



Poesia Inédita



Cesar Cantoni

Nació en La Plata en 1951. Su obra poética publicada comprende los siguientes libros: Confluencias (1978), Los días habitados (1982), Linaje humano (1990), Continuidad de la noche (1993), Cuaderno de Fin de Siglo (1996), Triunfo de lo real (2001).

EPITAFIO PARA MI MISMO

Murió como vivió:
al borde de las cosas,
en la gris periferia de los días,
sin terminar nunca de salir a escena.

Toda su vida fue un solo desafío:
caminar sobre el filo de las palabras.

LA SALUD DE LOS CONDENADOS

Si es más ejemplar la cicuta que la hoguera,
atosigar las visceras que hacer leña del cuerpo,
la muerte de Sócrates que la muerte de
Giordano Bruno
(¿dónde encuadrar las desapariciones?) ,
son los temas menores del patíbulo.
Porque, a la postre, el condenado sobrevive
siempre.
Su voz transmigra en las voces del viento,
fluye a través de los cauces subterráneos de la
historia,
toma por asalto las villas, los pueblos, las
ciudades,
y sin necesidad de lengua que la asista
les habla a los verdugos.



UN NOMBRE, DOS FECHAS

Murió el cartonero que a diario
recorría con su carro
las calles del barrio empobrecido.

Su cuerpo reposa ahora
en el cementerio de la ciudad,
bajo un montículo de tierra blanda,
despojado de flores.

Esta es la fría leyenda
pintada sobre la cruz
que recuerda su efímero peregrinaje:
Pedro Luna (1935-1999).
No más.

METAFÍSICA DEL DESAYUNO

Las moscas merodean en la cocina,
zumban alrededor de mi cabeza,
se lanzan sobre el frasco de mermelada.

Saben que el secreto del juego
consiste puntualmente
en esquivar a tiempo el palmetazo.

DIóGENES O EL IDEAL



DEL VAGABUNDO

Yo sigo prefiriendo al hombre sin casa.
Abel Robino
Vivir a la intemperie,
vivir al arbitrio de la intemperie.
No tener nada, no querer tener nada.
No aferrarse al pasado ni al presente,
menos al porvenir. (Incluso,
renunciar a la vana tentación de dejar huella).
Ir simplemente de un lugar a otro,
como un acólito incondicional del viento.
Encarnar la metáfora del viento.
Salvarse por el desarraigo.

LA LUNA DE LI TAI PO

Aquella noche, como tantas noches,
Li Tai Po contemplaba la luna reflejada en el
río.

Los insectos del bosque dormían y las aves
dormían
y un silencio sin mella recorría la espesura.

Pero entonces, cuando nada parecía
presagiarlo,
ocurrió lo imprevisto. Primero fue un crujido

de ramas en la orilla y luego un chapuzón.
Era el poeta ahogándose en su luna.



Leonardo Martínez

Nació en Catamarca en 1937. Ha publicado El señor de Antofagasta (1994), Asuntos de familia (1997) y Rápido pasaje (1999). Reside actualmente en Buenos Aires.

LAS PALABRAS

ENCONTRÓ una línea
la creciente arrastra sombras
Le pareció un hermoso verso
y pidió al hijo que continuara
Éste agregó
también zapatillas trozos de cuero
osamenta de animales etcétera
Entonces
el padre defraudado
condenó-la inclusión del deterioro
entre los eslabones de la vida
como si ésta sólo fuera
un lírico desgarrón de lo absoluto



SIN EMBARGO todo resulta banal
lo enorme y lo ínfimo
Cantar sería revertir
encontrar el espacio de pureza
donde trazar el resuello
Tomamos aire y continuamos
El espejo dice la verdad
Nuestra imagen en el agua quieta
es la momia del instante
Luego están los otros y el amor
los pedazos de carne en la gloria del tacto
y la amistad para sentirnos tibios
pues desde los sillones
tapizados de codicia
la historia de cada uno
cada historia personal
parece un film confuso y boqueante
NO entendemos de números
ecuaciones estadísticas proyecciones
más fácil fuera el látigo la horca
Rebaño el mundo
matadero



BUENO O MALO
por un oscuro designio
almaceno las minucias de lo cotidiano
en un depósito de insalvables carencias
Demasiado ambicioso
he repetido mil veces
y te lo he dicho a vos amiga
mi esperanza cuando escribo un verso
es su buena factura
Pero soy un amanuense
incapaz de encauzar el manantial
Éste arrasa con la hoja blanca
Es mi escritura
pero también la de un cuerpo desconocido
y sin embargo necesito escribir bien
sentir los contrastes rítmicos
el color de las vocales engastadas
en las terrestres consonantes
Hablar de la perfección
sería hablar desde un afuera
Nosotros
modestamente
tratamos de orquestar la vida
enhebrando palabras
por el estrecho ojo de una aguja
con la íntima certeza
de que el viento barrerá
todo rastro del posible bordado



EL INFINITO sonoro
y nuestras incontables tribulaciones
tejen una malla cambiante
un caleidoscopio
donde los mismos materiales
se combinan inéditos
Todo se corresponde
en el magnificante reino de la Madre
Sonidos y colores
en la mesa del escriba
bajo la lámpara
en el silencio de la noche

MI AMIGO
el gran poeta viejo
y la vejez en este caso como en tantos
es sabiduría
sin mucha convicción afirma
«sobre los sentimientos se ha dicho todo
de manera insuperable»
y es verdad de perogrullo
Pero me instalo a escribir
Y reescribo desde el deseo la pérdida el vacío
Hasta donde puedo resignifico
dispongo ordeno el mundo
El bisturí abre y corta
Hago un laboratorio de mis visceras
Las expongo sobre el mármol
La herida es la boca del destino
Distante el bisturí sobre la mesa
Inservibles el hilo y la aguja
Recojo los órganos
Escribo el resto



Esteban Nicotra

Nació en Villa Dolores, Córdoba, en 1962. Ha publicado el libro de poemas La vida que se vive (Córdoba, 1992). Ensayista y traductor de poetas italianos, entre otros: Pasolini, Del diario (1945-47), Brujas, Cba., 2002; Tiziano Rossi, Gente al paso, Atuel, Bs.As. 2002.

EN CADA DÍA QUE PASA

I. *Fuente*

El canto de los pájaros,
y el sol en los ladrillos,
todo en lo que aún vibra
la vida, es como un grumo
indisoluble en este instante.
El agua de una fuente que se eleva
y nunca cae.
Y yo, como esa fuente,
sostengo inmóvil el agua en mis ojos,
hasta que fluya
con la sombra primera de la noche.



II. Cielo y sol

¿Qué conjunción de calles y edificios
me han llevado ante esta plaza?
Cielo y sol. Y este viento
que como el tiempo nos arrastra.
Brilla el sol invernal,
pasan los autos, la gente,
y mi mirada es como un vaso
de cristal que inmoviliza y deforma
lo que inevitablemente pasa.
El poema se pierde entre las ruedas,
los rostros, los ruidos.

III. La tarde y su color...

La tarde y su color
acerado sobre las hojas
de la palmera, en la baranda
y más allá las nubes
sobre los edificios ocres;
el ocre que disculpa
tanto horizonte perdido.
En el gris de la tarde,
vago, absorto, recupero
la plenitud de encontrarme,
paradójicamente, vacío.
Los rostros pasan ensimismados,
después de tanta rutina,
y el silencio, hecho de ensoñaciones
calladas, me devuelve
el remanso de esta quieta agonía,
que mana y fluye como una roja flor,
entre mis ojos y la noche.



IV. Noche

Ciudad abandonada
en el aire del verano.
Irreal es tu vida,
caminando sólo caminando,
como aquel espectro de Bradbury,
bebes su secreto
en esta noche sonámbula.
Pisan mis pies las manchas del día,
velan tus nichos las luces insomnes,
alguna, roja, vuelve otoñal un follaje.
Como un sueño





Gustavo Valle

Nació en Caracas, 1967. Es colaborador habitual de las revistas españolas Letras Libres y Cuadernos Hispanoamericanos, así como de suplementos culturales de periódicos venezolanos. Sus poemas, ensayos, crónicas y entrevistas han aparecido en medios de Alemania, Chile y Colombia. Ha publicado Materia de otro mundo (Madrid, 2003), y ha sido galardonado con el primer accésit del premio internacional de poesía La port des poètes (Paris, 2000) Actualmente reside en Caracas, luego de haber vivido en Buenos Aires y Madrid.

CIUDAD IMAGINARIA

Cuando llueve sobre una ciudad imaginaria
sale el sol en la ciudad en que vivimos
sale la pelota a rebotar en el parque
sale el árbol a hablar con el nido
abren sus puertas todos los mercados
bulle en la taza la Grecca crepitante
hay algarabía en los balcones
un carnaval de perfumes en la plaza
la risa de la mujer al mediodía
roba de la iglesia la campana.

Cuando escampa en una ciudad imaginaria
llueve a cántaros en la ciudad en que vivimos
enormes ríos doblan calle abajo
paraguas amenazan orejas y retinas
algo como el destino en los charcos se dibuja
y en la casa de familia
un anciano frente a la estufa
navega en las aguas de su libro.

Cuando muere una ciudad imaginaria
algo muere en la ciudad en que vivimos.



TODA CIUDAD ES INVISIBLE

Tokio no existe, Bruselas no existe
Cartago, sin embargo, se robustece en sus ruinas
Madrid es una mancha fugaz en la meseta
México adquiere la forma del humo
Johannesburgo viaja junto a las aves migratorias
Moscú se convirtió en una nueva estalactita
Babel, sin embargo, está en boca de todos
La Meca se encuentra lejos, siempre lejos
Miami fue arrastrada por el viento huracanado
Bogotá se quemó en los hornos del alfarero
Venecia ha naufragado, Ámsterdam ha naufragado
Tiahuanaco, sin embargo, está por construirse
Nueva York sobrevive en los aeropuertos
París se extravió bajo el arco del triunfo
Londres sucumbió a la muerte de Mr. Hyde
Buenos Aires es la nostalgia de Buenos Aires
Lisboa es la saudade de Lisboa
El Dorado, sin embargo, está a la vuelta de la esquina
Y Troya ha salido de la Turquía de Herodoto
Para llevar sus murallas al norte de Tijuana o al peñón de Gibraltar.

BITÁCORA DE BUTACA

Los viajes, las cartas trasatlánticas, los aviones veloces, las nubes que pasan tan a prisa que parecen no existir, los recuerdos de un lugar donde dejaste, en algún momento, tu historia, las maletas que nunca guardaste, la ropa que va de un lado a otro, paseando tu sudor adherido sin planchar sus arrugas, los relojes que cambian cuando cambias de hemisferio, las fiestas a las que no has podido asistir, los regalos que no has llegado a dar, los amigos de siempre que han hecho nuevos amigos —tú también

has hecho nuevos y buenos amigos — y así te conviertes en la memoria de otros y perteneces a otra época, con emblemas fuera de moda y música que ya nadie escucha, tu presente está repartido en geografías diferentes, tu presente se diluye cada vez que abandonas los hogares y sales en busca de una nueva plaza, un lugar distinto para ti concebido.

Y es que ahora existes en la medida en que existen las ondas hertzianas, o la nieve sobre los mares, o el azúcar sumergido en la taza de café. El universo con frecuencia se te cae de las manos, rueda calle abajo, pasa al lado de los vendedores de verduras, de los abastos paraguayos, y sigue como la loca rueda de una bicicleta hacia un lugar sin geometría. Enamorado de las estaciones cambiantes, como un termómetro que sólo piensa en copiar las transformaciones del aire, y no se ocupa de reciclar su ampolla de mercurio. Pretendes hacer de estos exilios una página genial de literatura. Estás allí para poder estar en otra parte. Estás aquí, en Madrid, y llevas en tu mochila la memoria de otras ciudades, los paisajes imantados te persiguen. Cuando te mueves de sitio es como si te prestidigitaran y todo comenzara de nuevo, y nada fuera distinto, todo sucediendo bajo un engaño inexplicable, de manera de recuperar algo perdido o construir lejos una casa según los planos que tu memoria ya ha olvidado.

El sol viene, el sol va, los vientos se interrumpen mutuamente, los árboles se adelgazan, reverdecen, sobreviven, la nieve cae arriba o más abajo, siempre lejos de tu domicilio. La humedad te sorprende cuando sales al balcón, y tu piel se resiste a las transpiraciones feroces, a las áridas mesetas. Tu cabeza lleva la velocidad de los aviones, pero el cuerpo es más sabio y sabe calcular mejor las evoluciones, los movimientos.





Estantería

La religión del vacío y otros
ensayos de Gustavo Guerrero
Fondo de Cultura Económica,
México, 2002

por Gustavo Valle

Gustavo Guerrero (1957) practica una crítica literaria moderna y desprejuiciada, selecciona sus objetos de estudio con curiosidad y libertad, es conciente de los excesos del estructuralismo y el pos-estructuralismo, escéptico del tan en boga discurso culturalista, y heredero de la mejor prosa ensayística hispanoamericana. Después de entregar a los lectores esa rigurosa historia de la lírica llamada *Teoría de la lírica*, el crítico venezolano da a la luz *La religión del vacío y otros ensayos*, libro donde revela una inteligencia orgánica y una sencillez expresiva poco común en nuestro idioma. Y es que a su voluntad investigativa se une una voluntad comunicativa: el conocimiento se hermana con una cordialidad gratificante.

Crítico literario, sí, pero mejor sería decir ensayista. Para Guerrero la crítica es un ejercicio de diálogo entre la obra literaria y la mirada crítica, pero también entre el texto crítico y el lector. Porque no puede haber buena crítica sino la acompaña una escritura expresiva (incluso rítmica) que consiga comunicar las observaciones y propuestas del investigador. Esto, que parece algo

muy obvio, no es fácil de lograr. Quizás por esta razón los ensayos de Guerrero tienen la impronta del escritor que logra ocultar tras una apariencia de sencillez, las complejas articulaciones producto del estudio. Pero no nos equivoquemos: aquí no hay ejercicio de estilo sino el resultado de una amplia mirada crítica.

La religión del vacío tiene un marco de atención: la literatura y los autores de lengua española. Escritores y poetas cubanos, españoles, peruanos, mexicanos, guatemaltecos o venezolanos recorren las páginas de este libro. Poesía, ensayos, narrativa, diarios son estudiados por Guerrero a través de aproximaciones diversas: estudios críticos, reseñas o entrevistas. A pesar de esta diversidad, el libro se estructura como un todo unitario y coherente. Los lista de los autores estudiados es amplia y diversa: José Balza, Severo Sarduy, Alejandro Rossi, Rafael Cadenas, Juan Malpartida, Arturo Uslar Pietri, Andrés Sánchez Robayna, Lezama Lima, Rodrigo Rey Rosa y muchos otros. Salta a la vista la mirada singular de Guerrero a la hora de estudiar a cada uno de estos autores.



Por ejemplo, no atiende al Alejandro Rossi ensayista sino el escritor de ficciones; no al Sarduy de la proliferación sino al del vacío, y no al Sánchez Robayna poeta sino al diarista. Ahora bien, esto no se realiza con ningún afán de originalidad. Guerrero no juega el juego de algunos críticos pretenciosos: no cae en la tentación de ir tras el hallazgo. Atiende aspectos menos conocidos de la obra de los autores seleccionados, como una forma de ofrecer un sentido mayor dentro del marco de la totalidad de la obra, sin arriesgarse en articulaciones rocambolescas, ni errar en el camino que al fin y al cabo sólo lleva a una exhibición del crítico y no al entendimiento de la obra.

Son muchos los ensayos que me gustan de *La religión del vacío*. Entre ellos el que da título al libro. Los lectores de la obra de Severo Sarduy siempre hemos agradecido las aportaciones que Guerrero ha hecho y hace de la obra del cubano. No olvidemos que el venezolano es autor de *La estrategia neobarroca*, uno de los instrumentos más útiles para entender la expresión contemporánea de ese universo de volutas y espejos enfrentados. En esta oportunidad nos ofrece un ensayo que estudia cómo un practicante del barroco (Sarduy) puede unir el lujo churrigueresco con las desnudeces inquietantes de Franz Kline; cómo la exterioridad proliferadora de una obra barroca lleva en su seno un vacío generador de expresividad. Sin duda el contacto de Sarduy con el pensamiento de Oriente, explica en un heredero de Lezama Lima la fascinación por el vacío y los abismos de la nada. “Asombra — dice Guerrero — que un escritor llamado a desarrollar una de las prosas más lujosas y exuberantes de la novelística

hispanoamericana sea, al mismo tiempo, el poeta de tales versos”. ¿De qué versos habla?

No hay silencio/ Sino / Cuando el otro / Habla / (blanco no: / colores que se escapan / por los bordes).

Pero no sólo en este ensayo se aborda la obra de Sarduy. En *Sarduy y Lezama Lima a la sombra del espejo de obsidiana*, el venezolano estudia el vínculo entre ambos escritores. A pesar de los escasos escritos y las pocas cartas que se cruzaron, es innegable la herencia de Lezama en la obra de Sarduy. Ahora bien, Guerrero nos recuerda que esta herencia nunca fue un imperativo sino el producto de un descubrimiento y una construcción estética sarduyana. El camagüeyano vino a ser el “heredero” de Lezama después de que aquella relación sufriera algunos tropiezos: mucho antes de asumirse como “heredero” de Lezama, el Sarduy integrante de la revista *Ciclón* hizo alusión al Etrusco de la Habana Vieja como un “discutido autor cubano”. Pero este ensayo no es una angustia de la influencia de Lezama en Sarduy sino una radiografía y un recorrido a lo largo de ese vínculo. Es decir, no se trata de corroborar dicha herencia sino desplegar el mapa en que ésta se gestó y recorrer la línea (muchas veces sinuosa) de ese hilo sanguíneo.

Guerrero aborda la crítica literaria desde múltiples ángulos y no ve, por ejemplo, en la reseña periodística un ejercicio inferior de crítica literaria. En el prólogo ya adelanta esto con una afirmación incuestionable: “en el ejercicio de la crítica literaria, no existen géneros mayores ni menores: cualquier magnitud es buena para dar cuenta de una experiencia de lectura”. De esto dan fe dos estupendos textos breves. Uno de



dicado a los relatos de Alejandro Rossi y otro a la obra de Augusto Monterroso. El primero estudia y destaca los relatos de ficción de Rossi, toda vez que la atención de los lectores casi siempre ha derivado hacia sus ensayos, los textos que conforman el inagotable *Manuel del distraído*. Pero además, creo que este breve ensayo apunta más allá: hacia una poética de la prosa de Rossi que seduce a Guerrero no sólo como crítico sino también como escritor. Guerrero destaca en la obra de Rossi “un muy íntimo ritual: quizás no aquel que consiste pomposamente en ‘narrar una historia’, sino el más modesto y personal que describe la expresión latinoamericana ‘echar un cuento’”. Si trasladamos esta concepción *amena* de la narrativa a la crítica o el ensayo, sin duda estaremos hablando de un tipo de crítica literaria muy sensible a lo que podríamos denominar una “tradición de la cordialidad”, donde el lector es *invitado* a acompañar al crítico en su ejercicio intelectual, y las dificultades propias de ese ejercicio son vertidas en una prosa que no impide ir a lo más hondo, pero tampoco evade su condición no sólo comunicadora sino también artística. Creo que el trabajo crítico de Guerrero, sobre todo el más reciente, se instala en esta tradición de lo cordial.

El ensayo sobre Augusto Monterroso es una prueba de cómo el venezolano asume una crítica lúcida y lúdica. En *No quiero engañarlos o las ilusiones perdidas: proyecto para un ensayo sobre la obra de Monterroso*, Guerrero hace de unas notas para un proyecto futuro el cuerpo de un ensayo brevísimo. El texto está escrito en total sintonía con la obra del autor de *La oveja negra*, no sólo por la brevedad y la fragmentari-

dad, sino por el humor que está en juego. Bajo el pretexto de un ensayo que será escrito en el futuro, Guerrero traza líneas muy claras de la obra del guatemalteco. El texto va tras la pista del mito del escritor que domina en casi toda la obra de Monterroso, y cómo ese mito, despojado de toda herencia romántica, se coloca en el centro de la crisis de identidad del escritor contemporáneo, y también cómo la “obra” de éste escritor en crisis se “erige como una ruina precoz de nuestra modernidad”. Este carácter fragmentario, inconcluso, disperso y diverso, lo ataja Guerrero y dialoga con la obra con sus mismas armas y sus mismas condiciones. El resultado es un texto, quizás el más breve del libro, donde la identidad del crítico con la obra es directa y libre, y más que un texto crítico debemos hablar de un homenaje, un homenaje a la medida de Monterroso: breve, lúdico e irónico.

Pero es la literatura venezolana la que ocupa buena parte del interés crítico de Guerrero. Sus ensayos sobre Balza, Cadenas, Uslar Pietri, Montejo, Meneses, Vélez Reina, su entrevista a Antonio López Ortega, y su panorama de la poesía venezolana contemporánea hablan por sí solos. Como vemos el mapa es amplio y atiende diferentes ámbitos y generaciones de la literatura del país caribeño.

Por su aporte a un tema polémico, destaca el ensayo dedicado a Uslar Pietri y su relación con el realismo mágico. Es decir, el realismo mágico visto desde su perspectiva, tomando como punto de partida aquellas legendarias reuniones parisinas junto a Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, así como los textos de Uslar Pietri que testimonian el origen y concepción del término. Pro-



bablemente este sea el tema más investigado entre los hispanistas y universitarios interesados por la literatura latinoamericana. Bibliotecas enteras se han escrito sobre esto. Desde hace años hemos visto a muchos escritores intentar por todos los medios derribar la hegemonía que practicara el realismo mágico sobre el imaginario tanto de latinoamericanos como de extranjeros. Pero también hemos visto cómo mucha literatura heredera del realismo mágico ha cosechado grandes éxitos editoriales y ha merecido la atención del gran público. Ante esto, Guerrero responde: “Es probable que su reino (el del realismo mágico) sólo toque a su fin cuando surja otra noción capaz de establecer un nuevo pacto de lectura que, sin negar la diferencia, preserve nuestra pluralidad y le ofrezca a los demás diferentes maneras de acercarse a nuestro mundo”. Guste o no guste, el realismo mágico estableció de manera muy sólida ese pacto de lectura y no existe, por lo pronto, otro vínculo simbólico tan efectivo y necesario. Cabría ahora preguntarse, comenta Guerrero, cómo lo hace, dónde, por qué, desde cuándo y hasta cuándo.

Pero es la poesía, y en este caso la venezolana, la que ocupa el mayor interés de nuestro crítico. El tardío poeta modernista Vélez Reina (tan necesario desde su inhallable domicilio) es rescatado de la nada y se lo invita a ocupar el puesto que merece y que tanta falta hace en la tradición venezolana. Siempre hemos lamentado nuestra tradición exigua —“nunca he creído, dice Montejó, que nuestro Parnaso fuese excelso”— pero esto no ha sido obstáculo para que hoy en día la poesía latinoamericana no se entienda sin el concurso de algunos

autores venezolanos. Entre estos, Rafael Cadenas y Eugenio Montejó, dos de los poetas vivos más importantes de nuestra lengua. De Cadenas rescata su solidez espiritual, ajena a todo misterio y afincada totalmente en la historia: “más allá de la incertidumbre, el silencio de los espacios trascendentes no es ni tiene que ser la última palabra de nuestra muy terrena y muy amada poesía”. Y de Montejó subraya el equilibrio de su obra entre “la tradición y el asombro”, la forma cómo la emoción consigue hermanar en una sola voz productora de sentido, las palabras de la tribu y la intimidad del poeta.

El espacio de esta nota no me permite comentar la reseña sobre el libro de Juan Malpartida *La perfección indefensa*, sin duda uno de los mejores aportes a la integración de las literaturas de una y otra orilla del idioma; el ensayo sobre Jorge Edwards, tan cálido y sincero; el texto sobre los poemas de juventud de Octavio Paz; la nota sobre Blanca Varela a propósito de la aparición de *Ejercicio materiales* en Francia; el panorama de la novela hispanoamericana de los noventa; la conversación con Rodrigo Rey Rosa, y el emocionado ensayo sobre la vida y la obra del recientemente desaparecido Jesús Díaz.

Gustavo Guerrero consigue un libro no de análisis literario sino de síntesis crítica: quizás la única forma que tiene todo ensayista que busca establecer un puente real entre las obras y los lectores. Salvo ciertos excesos conceptuales y alguna parafernalia académica (“plano macrogenético”, “dispositivo paratextual”) empleados en el extenso estudio de génesis textual dedicado a Guillermo Meneses, el resto de los ensayos exhibe una sencilla y orgánica ampli-



tud crítica. Además, los textos de *La religión del vacío* apuntan a una manera desprejuiciada de hacer crítica que no sólo atiende las obras canónicas sino que va tras la pista de otras menos conocidas, convencido de que sólo dentro del acontecer actual de esa obra, el crítico puede prestar su atención y su inteligencia. Esta actitud resulta francamente gratificante en tiempos donde el fu-

turo parece ser, más que algo incierto, casi una amenaza. Antes esto, Gustavo Guerrero responde: “aunque me sobran razones para pensar lo contrario, sigo siendo el optimista que cree que el hoy no es menos rico ni apasionante que el ayer, y que el mejor tiempo para que una obra viva es siempre el tiempo actual”.

**La Lucha eterna
de Emmanuel Taub
Ediciones Último Reino, Bs.As., 2003**

por O.P.

Nació en Buenos Aires hace 24 años. Integra el taller de Marcelo di Marco y se encarga de una sección literaria en un sitio de la web, donde también ha publicado estudios sobre el haikú, Apollinaire y Bukowski. Licenciado en Ciencias Políticas y profesor de Sociología, el autor no ha dejado de dar lugar a la reflexión sobre la realidad histórica en este su primer libro de poemas. Así lo vemos, por ejemplo, en el poema que ha llamado “1917”: “Dos niños juegan por los campos del Kremlin/ dos tanques juegan a ser Dios/ el grito/ se

perdió en un estallido/ el cielo se nubló en olvido/ los campos/ rojos ardieron/ las cosechas:/ rojas banderas de humo./ / Dos almas juegan en una plaza fantasma/ y sus cuerpos duermen/ eternos/ en los escombros de la historia”. Sin embargo esta “bitácora de un viaje hacia la reflexión” -tal es el subtítulo del libro-, no se agota en el crudo acontecimiento sino que incorpora el lirismo del fracaso con que parafrasea a T.S.Eliot, cuando dice que: “Todas las bibliotecas yacen bajo el agua del diluvio/ bajo las sombras del silencio”.

**La Edad Dorada
de Diana Bellesi
Adriana Hidalgo Editora, 2003**

Por María Julia De Ruschi

Desde 1970 hasta hoy Diana Bellesi ha publicado numerosos volúmenes de poesía, también traducciones y ensayos. Cuenta con una obra rica y coherente, generosa en intuiciones maduras por

la experiencia y la reflexión. Junto a *El jardín* (1994) y a *Sur* (1998), *La edad dorada* representa la culminación de su obra. En estos tres libros los intereses y obsesiones que se reiteran a lo largo de



toda su trayectoria alcanzan una mayor sutileza y precisión, riqueza de matices y un tono expresivo propio e inconfundible.

Entre los núcleos que conforman su estética merece destacarse en primer lugar su interés por las culturas indígenas americanas y por las culturas orientales. Ambas representan formas más armoniosas de vinculación del hombre con la naturaleza. Constituyen también una fuente de figuras y de símbolos, poemas y leyendas, concepciones filosóficas y religiosas, cuya sabiduría acerca Bellessi a la matriz occidental, en busca de una fecunda interculturación. Vinculada a esta preocupación acerca de las relaciones entre naturaleza y cultura, merece destacarse su percepción empática de la muerte que impera tras el orden de la civilización, y de la muerte que aflora de la fecundidad caótica de las fuerzas naturales libradas a sí mismas, y su pregunta acerca del lugar y el destino del hombre en medio de esta interacción de poderes.

Característica de su escritura es la amorosa contemplación de los “detalles” -entrecomillo la palabra porque es una de sus palabras-clave-. Lo pequeño y lo efímero, lo nimio, lo inadvertido, lo desdeñado, amparados por el amor de la mirada y cobijados en la intimidad de la expresión poética, inspiran muchas de sus mejores páginas. Si una hoja o un pájaro, una avispa o una flor despiertan su maternal arrobo, tanto más la conmueve y aflige el sufrimiento humano. La conciencia de la aberración que representa la indiferencia ante situaciones de injusticia o ante el dolor de nuestros semejantes, y los males que esto genera, da lugar a la vertiente social de su poesía, entroncada legítima-

mente en su actitud básica de atento reconocimiento y piedad por todo lo viviente.

Varias inquietudes más se agregan a estos temas esenciales, como la cuestión de “lo propio y lo ajeno” (así se titula un libro de ensayos de 1996), un interrogarse acerca de la alteridad, tanto personal como cultural. También indaga en la oposición entre saber racional y saber intelectual-afectivo. Quizás con algo de razón aduce que suele llamarse “tonta” a la persona que privilegia esta última forma del conocimiento, la concedida a los simples según el evangelio, aunque creo que se excede cuando llama a San Juan Evangelista “Juan el tonto”. Otra contradicción que inquieta a Diana Bellessi tiene que ver directamente con la justificación de su vocación, y es la que puede establecerse entre acción y contemplación, entre poesía y política.

Todos estos planteos dan riqueza, variedad y profundidad a su obra. Lo propio de *La Edad Dorada* reside en parte en sus aspectos formales, en parte en la metáfora central de origen cristiano (la Pascua) y también en que con su destacada voluntad integradora -característica de toda su obra-, luego de dar cuenta de todas las ambivalencias ya mencionadas, su autora, por último, celebra la armonía en la unidad, la sacralidad de un *Uno* divino. Este impulso se define también como una estética, en tanto se percibe en el espejo del poema “el deseo de ser / lo que se es en parte como / si se fuera, ya completo.”

Una mayor presencia del elemento reflexivo produce el cambio estilístico en los poemas de este libro: versos más cortos, muchas veces trancos, ritmo entrecortado, uso casi constante del hipér-



baton, abuso del encabalgamiento. El verso parece obedecer a un patrón métrico, sin por ello estar concebido como una unidad rítmico-semántica, y al faltar la música del pensamiento, se dificulta innecesariamente la lectura, sobre todo en las zonas donde prevalece un discurso conceptual, que son muchas veces demasiado extensas (el “zum zum” de ese “abejorro que nunca cesa de hacer discursos”, como lo dice la autora misma). Hay una poética y una versificación que se contradicen: la precipitación y los tropiezos de sus versos no acompañan la delicada atención que profesan. Bellessi logra sus mejores pasajes cuando funde naturalmente lo reflexivo con lo descriptivo, o con lo narrativo, en un ritmo más fluido y acorde con el espíritu de sereno y ensimismado deleite con que suele hablarnos. La explicitación discursiva *a posteriori* de una intuición o una imagen tiende a originar una vertiente didáctica, que podría considerarse una faceta más de esa actitud solícita que tiene la poeta ante la realidad, pero, por momentos, ciertas alocuciones subestiman los alcances del destinatario. Otras veces la reflexión surge de un sentimiento de asombro, y va acompañada de explosiones y retenciones del aliento que acompañan a la emoción; estas exclamaciones, como recurso aislado, nos transmiten el estupor ante la maravilla, que sólo puede ser esporádico. Al reiterarse, por el contrario, se corre el peligro de anular este efecto e inclusive de revertirlo. Aparte de estas reservas, que tocan solamente a algunos de los poemas de este libro nutrido, sin lugar a dudas es notable el don de la poeta para otorgar un tono entrañable a su dicción, intenso y vibrante del principio al fin cuando lo-

gra fundir imagen y sentimiento, idea y visión. Cuando, por ejemplo, se entrega a la descripción de un paisaje que ha sabido hacer suyo, como lo es el del Delta. De ahí brotan sus mejores poemas, como por ejemplo “Homenaje”, o el poema de amor construido en torno de la visión de una magnolia (“Mirándote, me he visto morir en otra”): “veo caer la blancura mientras / se hace la fragancia aún más intensa. Así, / el amor nacido en el temblor de una pasión / decae, en un instante, secreto cofre / de enigmas por la luz quemado y vuelto / urna de cenizas dispersas en el viento”. O “Una cuestión de amor”, un *memento mori* surgido de la contemplación de la calavera de un animalito, una zarigüeya o una comadreja. Bellessi narra también con maestría, con fluidez y con un ritmo sostenido que no decae ni por un momento, podemos citar en este libro “Sábado Pascual” (sobre la liturgia católica de la Vigilia de Pascua, que seguramente le produjo una profunda emoción, hasta el punto que centró su libro en ese maravilloso ritual del fuego y de la luz). O “Mauro Caballero”, un sentido contrapunto entre el vigor y la belleza de las actividades de un jardinero y su agonía en un hospital. Lo narrativo, lo descriptivo y lo reflexivo se entrelazan con sabio equilibrio en el poema “No lejos del Paraná ni del Hudson”, donde dialoga mentalmente con Robert Frost en la búsqueda de una poética o reconocimiento de su destino, herencia y tradición. El tono afectivo característico de la dicción de Diana Bellessi brinda a estos textos una particular intensidad; además, el equilibrio arquitectónico con que construye hábilmente el poema de mediana extensión y lo genuino de la calidez de sus senti-



mientos, contribuyen al atractivo de estas composiciones. Sin duda lo afectivo, a veces, por acumulación, puede virar hacia la afectación, es un riesgo que bordean alguno de los textos. El uso de los diminutivos a veces lo incrementa.

¿Por qué edad dorada? El otoño es una referencia obvia (hay en *Sur* un poema titulado “Abril es oro”), como también es obvio pensar en una alusión al otoño de la vida, o a un pasado edén y a un futuro utópico, pero creo que la expresión *edad dorada* tiene que ver, sobre todo, con una visión de la luz. La luz es símbolo de esa unidad que la poeta anhela y que es el trasfondo espiritual de este libro. Pienso en un hermoso poema de *Sur*, titulado justamente “La Edad Dorada”, cuyo tema es el esplendor del los aromos en flor. Los aromos, de un amarillo ennegecedor, florecen a fines de julio, principios de agosto, son una luz radiante en pleno invierno. El oro, la luz, representa a la unidad, ya que contiene en sí la totalidad de los colores: “Una sola alma somos, como hay un solo mundo, un solo Dios”. En este libro transido por la conciencia de la fugacidad y de la precariedad, del sufrimiento y de la muerte, la luz es como el florecimiento de los aromos en pleno invierno, como el destello de la sabiduría en el otoño de la vida, como la visión del misterio de la resurrección pascual en medio de la angustia que ocasiona la conciencia de la mortalidad. En el trasfondo de *La Edad Dorada* se vislumbran, por una parte, el paisaje del Delta, el jardín y la casa de la autora, sus plantas y animales, el río, el paso de las estaciones, tormentas y lluvias; por otra parte, la Pascua y la eucaristía -que es su permanente reactualización-, el misterio pascual y sus símbolos: la cruz,

el cordero, el cirio, el cáliz. Si bien nuestra Pascua cae en otoño, su origen en los ritos de primavera como celebración del renacimiento de la naturaleza es el que inspira este libro. Como hilos conductores fundamentales se reiteran la tentación de retener el instante, la pregunta por la perduración de la identidad personal, y el aprendizaje del desprendimiento y la gracia de la visión de la permanencia, que recoge el poema. Y entrelazándose con la pregunta casi penitencial acerca del sentido de la propia vida, de la justificación de la propia vocación, la tensión nunca enteramente resuelta entre la vida contemplativa y la vida activa. Se pueden considerar esto último afín al espíritu penitencial de la cuaresma, y por cierto hay unos cuantos toques de *mea culpa* de parte de la autora. También se puede ver su viernes santo en la constante alusión a muertes y despedidas, no solamente cuando se medita sobre los “detalles” del devenir, tantas veces cruel, de la vida natural, sino sobre todo a través de sufrimiento y de la muerte de personas queridas.

Los aspectos dolorosos del libro culminan en la fogata del Sábado Pascual. El fuego, al igual que la luz, es símbolo de la unidad, y es esa unidad lo que Diana Bellessi encuentra casi extáticamente, pero con conmovedora simplicidad, en los mejores pasajes de este libro. El fuego, que es uno pero que nos reúne a todos, pues de él todos somos “scintilla, chispitas” como dice en el poema “Sábado Pascual”. La vida es “scintilla en la luz” y ello hace posible que se experimenten como radiantes tanto la vida como la muerte. Y las palabras han de nacer de ese centro para cantar: “luz en música dispuesta”, cuando el corazón está cerca de la unidad y el poema se



acerca a la oración (“Getsemaní”). Ese centro, para el ser humano, reside en el corazón. La figura del Cordero también refuerza el sentido de la reincorporación a la unidad a través del sacrificio. Esta concepción alcanza su punto más alto en el poema “El Cordero Nuevo”, una conmovedora evocación de la muerte de su padre, que termina con un claro símbolo de resurrección. En este poema central se anudan, casi en silencio, casi en transparencia, todas las hebras del libro. El contrapunto entre fe y razón es otra de las cuestiones recurrentes de *La Edad Dorada*, y en su tratamiento también prevalece el afán conciliador de su autora. Aunque pocos, hay que tener presentes los poemas de tema social, como los de la serie “Piqueteros”, que merecen destacarse por la precisión y la destreza descriptivas. Si la continuidad de la Pascua es la Eucaristía, ella ha de ser sobre todo comunión con los necesitados, con los desamparados; esta conciencia atraviesa enteramente la obra de Diana Bellessi, forma parte de su temple, de su esencia. En este libro la poeta mira el camino de la historia desde la sacralidad de la vida: sólo la conciencia de esta sacralidad, parece decirnos, puede iluminar aquel camino.

Un sentimiento profundamente maternal alienta en su poesía; en “El Cordero Nuevo” dice “hora tras hora recé en silencio, / mecí tu cuna...” Amparando la indefensión del niño en el moribundo, vemos una imagen de la *pietà*, de la que surge el lamento angustiado de la impotencia por no saber encontrar la mejor manera de ahorrarle sufrimientos al padre en su agonía. El poema termina con una visita de la poeta al cementerio: “Te dejé, / pegadito al ataúd, semillas / de araucaria”. Este gesto, en el contexto de

la poesía de Diana Bellessi, recupera en manos de una Deméter mapuche el sentido de la frase de San Juan, “si la semilla no muere...” Hermoso sincretismo, propio de su espontáneo impulso conciliador. El arquetipo femenino que me parece corresponder al espíritu de *La Edad Dorada* es el de Deméter, figura que preside los ciclos alternados de muerte y renacimiento, y apunta, en cierto modo, a un camino de progresiva espiritualización de la materia. La ternura recíproca entre madre e hija es el sentimiento dominante en sus vínculos, y como reguladora del pasaje de la naturaleza a la cultura, o de lo áspero y salvaje a lo suave y amable, nos ofrece la espiga, y con ella es dadora del pan, alimento material y espiritual: eucaristía, luz.

A pesar de ser *La Edad Dorada* un libro con altibajos en su realización artística, cumple con la ambiciosa tarea de hacernos partícipes de las inquietudes filosóficas, estéticas, religiosas y sociales de su autora, que difícilmente nos dejen indiferentes, y nos brinda muchos poemas logrados, plenos de misterio: es decir, con la virtud de seguir cautivándonos luego de reiteradas lecturas.





LA GRANADA
de Ana Arzoumanian
Tsé-Tsé, (59 páginas, Bs. As. 2003)

por Héctor J. Freire

Un paso más hacia la utopía, y al margen de una de sus tantas formas de tortura, *La granada*, decide dramatizar la mueca, la huella, la escritura, y en especial el cuerpo.

Un texto que impresiona y conmueve, tanto por lo que se dice como por cómo se dice. Un “contrapunto poético” establecido entre dos voces y grafías: la organización lingüística de un discurso “femenino” que incluye la representación inconsciente de sí misma determinada por el dolor y el cuerpo. “¿Dónde termina mi cuerpo? ¿Esa sangre que corre ahí también es cuerpo? Tengo miedo de decir que hay algo incisivo, acerado en la sangre....”

Mientras que la otra voz (¿masculina, paterna? ¿potencia verbal equivalente a potencia fálica?) es “escuchada” a lo largo del texto como una verdadera pesadilla, lo familiar que se torna desconocido. Voz que induce a escribir, y al mismo tiempo atraviesa los distintos elementos que componen el libro, como reflejos de un punto utópico –sin lugar o desplazado– desde el que se bifurcan. Como si esa “otra voz fuera en el texto el instrumento que sirve para escribir el dolor. Puesto que lo que se deriva de ello sólo puede tomar “cuerpo” en las palabras. De manera que no hay una sola acción que permita la linealidad cronológica, aunque todo discurso parezca cifrado en la memoria (ese espacio en que un hecho ocurre por segunda vez), en el esfuerzo por recordar ritualmente ciertos actos, a través de sus manifestacio-

nes físicas recuperables en el detalle.

“*Do ut des, facio ut facies. A diez minutos de acaecida la muerte, moscas azules en los ojos, la boca, la nariz, los oídos. Moscas azules de la carne dentro del cadáver. Golpe por golpe. Perpetua golpeada entre costillas, lanza un grito, toma la mano del gladiador, dirige la espada hacia su garganta. Do ut des.... Durante los actos del mediodía, los romanos del año 203, ríen. En nubes ascienden los repliegues de la carne. Un niño recubierto de harina y los paganos que mojan trozos de pan en su sangre. ¿De qué se ríen? En el festín de ceremonias clandestinas, los estranguladores ofrecen el sufrimiento a Kali, prolongan la agonía, se ríen. La espada, el puñal o el lazo. Facio ut facies.*”

Varios efectos contiguos se aglutinan como una granada, en la lectura de *La granada*. Entre ellos el alegórico: una representación como centro al que todo parece converger y provenir: el de la relación del dolor con “su cuerpo”. Otro, metafórico, la verdadera naturaleza del texto: la propia escritura dispuesta en numerosos fragmentos escritos y arrojados sobre las páginas, como sugiriendo posibles combinaciones interpretativas.

De ahí, que “tomar cuerpo” en *La granada*, es agregar un suplemento de materia encendida (poética). Una memoria adicional de piel, sangre, huesos y músculos. Y en este sentido, más que un itinerario, la propuesta de Ana Arzoumanian es exploratoria.



La poeta se interna en zonas no demasiado transitadas de la poesía argentina actual, escrita por mujeres. Donde lo corporal se articula con la palabra en la producción de sentido, y en la reivindicación de la memoria individual y colectiva, ante las continuas políticas de olvido. *“Fue una cuestión de número. No debió haber ocurrido, un millón, dos, cuatro, seis. Cómo se cuentan los muertos para quien existe sólo una muerte. No debió haber sucedido;...”* En *La granada* las palabras nos tocan, nos rozan, hacen temblar, hieren. Hay una relación de ida y vuelta que se da a nivel físico (*“A veces, me da punzadas la voz. Es tu grito el silencio de mis palabras. Lo que da punzadas crece en tallos carnosos, en hojas reducidas a espinas...”*), lo que recuerda también – al decir de Joyce Carol Oates – que las experiencias más profundas de nuestra vida son acontecimientos físicos, aunque nos consideramos, y, seguramente somos, seres esencialmente espirituales. En otro fragmento significativo del libro leemos: *“Soy la caravana que por la tarde, antes del viento helado de la noche, siente un niño en el aire. En el celeste estremecido de la tarde un niño nada a través de ese oleaje pastoso, fuera del vientre. Hay un niño, amor, en el agua inundada de arena. En el desierto, flota. Allí donde el silencio no tiene cruces. Aquí, donde todo es afuera, flota. Un niño quiere nacer. Si jadeo, empujo, jadeo; más, un poco más, el niño nace, entra al agua.”* La paradoja atraviesa la lectura de este fragmento, deja la impronta de la vida. Y privilegiar o atender a su llamado supone tocar un centro importante de significación. Roland Barthes en *El placer del texto* trae una cita que aportaría lo esencial a este tema: *“Parece que los*

eruditos árabes hablando del texto poético emplean esta expresión admirable: el cuerpo cierto”.

Escribir es también un gesto intencional, que pone el cuerpo en movimiento, con una acción muy precisa. Escribir supone la actividad de otro sistema de comunicación diferente de la palabra, donde la axiología corporal se modifica. En este sentido, la escritura de Arzoumanian en *La granada* oscila entre el borramiento ritualizado y el intento de integración del cuerpo. Una amplia red de “expectativas corporales” recíprocas y dolorosas condiciona los intercambios entre un cuerpo presente-ausente. En una misma trama textual, la expresión de las emociones, los gestos, las sensaciones, las normas que rigen las interacciones, y las representaciones corporales son “compartidas” por un sujeto dentro de un margen estrecho de variaciones, como si las experiencias somáticas se miraran en un espejo social más amplio. Pero, paradójicamente, en la convivencia que se establece con el cuerpo como espejo del otro, ese “cuerpo doliente”, se borra. *“Necesito dos cuerpos, o me sobra. Me sobra este cuerpo que corre hasta un muelle sin barandas. Donde se sumen las aguas de lluvia que van a las cloacas, cruzando la acera, a la hija de la reina del mar le sobran materiales calizos, coralinos. Restos de una cordillera primitiva, montañas con antiguos volcanes.”* Entonces el pasaje del no-ser al ser se vuelve conflictivo. Esta poesía “pone en juego” una forma general de producción poética; pero muestra al mismo tiempo la posibilidad “espectral” de un hacer que se despliega hacia el no-ser, de un hacer que se vuelve incierto. ¿Cómo podemos unir lo que no puede ser tejido?. Precisamente en vir-



tud del carácter paradójico de esta producción poética, este texto es trágico (intenso) y necesario. Según Máximo Cacciari, trágica es la naturaleza de cierta póiesis que contradice la forma general del hacer poético, que “de-lira” en relación a los metros comunes de toda producción.

“...siente un niño en el aire. En el celeste estremecido de la tarde un niño nada a través de ese oleaje pastoso, fuera del vientre. Hay un niño, amor, en el agua inundada de arena. En el desierto, flota”. En este, uno de los más bellos y emblemáticos fragmentos del libro, la imagen del niño que flota en el desierto, nos remite a la idea de que el niño deseado no es forzosamente el niño querido. Es el que es concebido con toda la inconsciencia del deseo. El deseo de reconstruir en el propio cuerpo la escena primitiva de la cual se ha salido. Este niño deseado, si se le concibe según este proceso inconsciente, es el representante del yo ideal materno, así pues del objeto más total del amor. Es que nadie – como “dice” Spinoza en la contratapa – ha determinado hasta aquí lo que puede el cuerpo. Por otro lado tenemos el epígrafe que abre el libro, del cineasta armenio Sergei Paradjanov (sentenciado a trabajos forzados en Dne-

propetrovsk por 5 años), director del film *El color de la granada*, y que funcionaría a nivel latente como el verdadero leitmotiv del texto: “*Al estrecharla sale un jugo como sangre. La semilla, adentro, está puesta una muy junto a la otra. Una contra la otra, apretadas, como en una familia.*”

Y toda la hermenéutica que se desprende del título, símbolo de fecundidad, de posteridad numerosa: en Grecia era un atributo de Hera y Afrodita. En Roma, el tocado de las novias estaba hecho de ramas de granado. En Asia la imagen de la granada abierta sirve para expresar los deseos: “la granada se abre y deja salir sus hijos”. Pero también tiene relación con la culpa (himno homérico a Deméter), el grano de la granada condena a Perséfone a la oscuridad brumosa del infierno, aunque para el poeta Odiseas Elitis, “*el granado combate la nubosidad del mundo*”. Quizás por eso, la lectura del libro de Ana Arzoumanian se asemeje a pelar y comer una granada, y este hecho implique destruir (desgranar) la familia compuesta por los múltiples granos o fragmentos. ¿Será por eso que *La granada* nos mancha de sangre, y luego nos deja los dedos negros en señal de duelo, por haberla comido, o mejor dicho leído?

***A ras de todo* de Eduardo Zambrano Colmenares,
México, Solar, 2000.**

por Roberto Ferro

Eduardo Zambrano Colmenares es oriundo de Táriba en la región de Los Andes, Venezuela. Es egresado del Instituto Pedagógico y de la Universidad Central de Venezuela; ha realizado es-

tudios de postgrado en lingüística en España y Francia y ejercido la docencia en los campos de la literatura española y lingüística en Universidad de los Andes. Su primer libro de poesía, *Amen-*



za del tiempo, lo publicó en 1961, al que siguieron *Muerto y con hambre*, 1970; *Hijo de tigre*, 1973; *Imágenes y semejanzas*, 1980; *Máscaras y lugares*, 1985, y *La desmemoria*, libro de relatos cortos de 1991. En 1997, Monte Ávila publica *En lengua bárbara*, una antología de su obra poética. *A ras de todo*, aparecido en México en 2000, es una versión corregida y aumentada de *El sitio del delito*, publicado en Caracas en 1999. Desde 1998 reside en la ciudad de México, donde trabaja en un proyecto de investigación sobre la literatura de vanguardia venezolana de los años sesenta. Los cuarenta y tres poemas que componen *A ras de todo* están separados en tres secciones: “De etiqueta”, “Aires de lechuga” y “Del verso y sus poéticas”. Sus textos exploran insistentemente las huellas de lo que ya ha sido, los indicios del tejido persistente del olvido, el deshilachado tapiz de la memoria:

Al comienzo / del sueño/ se rompieron
copas y espejos/ y cayeron hasta el fondo
de los olvidos/ todas las máscaras/
de la muerte. (“Roca y silencio” p. 45)¹
Es que para estos seres incorpóreos/ que
se adueñan/ como bacterias de tu vida/
no hace falta la guillotina
ni el arsénico/ lo letal para ellos/ es la
idea del sinsentido/ y el sinremedio/ del
tiempo y el olvido. (“Tras de la esquina”, p. 59)

La palabra poética de Zambrano Colmenares busca desapropiarse, arruinar, mediante la paradoja del contraste y la ironía, la masa sentimental consolidada en los cristales de la muletilla, la recaída literal en el cómodo refugio de la queja, el apego a toda fórmula probada; su búsqueda consiste en cincelar una superficie de inscripción en la que las palabras y las imágenes actúan sobre esas masas sentimentales y los paquetes ambulatorios

de los afectos desgastados que emanan de ellas, para emboscarlos con palabras que lo alejen de las fáciles recurrencias de los repertorios con los que se nombran las catástrofes personales: ¿Y qué es la derrota?// Pensar que nos adaptamos sabiamente/ a nuevas situaciones./ Creer que siempre podemos reivindicarnos./ Cambiar la idea de un estoicismo digno/ por una metafísica del cóctel./ El planteamiento/ o la cuestión fundamental/ es cómo darle una salida digna al fracaso/ un aire de lechuga a la entrega. (“Aire de lechuga”, p. 43)

Su escritura instituye otra escena, en la que emergen objetos poéticos indignos, precisamente porque su antiguo destino, su antigua existencia se había opacado en los inventarios prestigiosos de los catálogos de recuerdos más usuales. Pero esos difuntos excluidos, acaso más genuinos que los ejemplares prestigiosos, son nombrados en los poemas de *A ras de todo* como auténticos representantes de la memoria; su poesía no es melancólica, no pretende regresar a la escena anterior para revivirla en un escenario de utilería, más bien puede ser pensada como una alusión a Paul Virilio como una poética de la desaparición, que no implica un borramiento justamente porque hace reaparecer las permanencias más recónditas:

Pero puede/ que alguno de estos espectros/ sobreviva/ como un robot indestructible/ a los discursos lógicos que los niegan/ y cualquier noche te sorprenda/ en el mundo de tus tinieblas/ o detrás de la esquina. (Tras de la esquina” p. 39/40)
Si eres un tipo/ que inventa una comedia/ para evitarse críticas/ censuras/ o exigencias gratuitas,/ de vez en cuando es saludable/ desde una posición cuadrúpeda/ desnudo/ y colocándose/ un espejo de regular tamaño tras el culo/



mirarse por debajo/ y a lo inverso, así.
("Cuadrúpedo", p. 29)

Zambrano Colmenares otorga otro orden de valoración a los recuerdos que deambulan en los recovecos de la memoria, la voz poética de sus textos se propone rescatar sin patetismo las imágenes del pasado, restaurarlas más allá de las derivas que han configurado como su destino último y de los fragmentos en los que finalmente se han dispersado; no hay idealización, que siempre supone la adherencia a muestrario de lugares comunes, sino un elogio recatado y sin bombancia de las ruinas:

Verte desnuda/ en un rincón del escenario/ desnuda/ sola/ e iluminada como bajo la lámpara de un sueño/ desnuda y nítida/ en la memoria.//Y luego/ en una aparición fugaz/ en un destello/ ya sin cuerpo/ pero vestida/ como el fantasma de la ópera. ("En la ópera", p. 55)

Sus textos se apartan de un pensamiento de la ruina como caída, el gesto dominante consiste en inscribir el deterioro no como una secuela de la decadencia, entonces el lector es llevado a reconocer que esta escritura de la memoria, en la que la ruina es la condición de posibilidad de su poética, no es simplemente un yacimiento de fantasmas sino una galería imaginaria alejada de toda evocación pintoresca. El enigma que se abre en los poemas de *A ras de todo* reside en responder a la exigencia de los recuerdos de ser transcritos, porque acaso ese sea su destino mínimo, volver siempre a través de oscuros relevos. Temporalidad de la espera, de lo inacabado, del retorno, temporalidad que rechaza la fatalidad cíclica y de los supuestos valores de la exposición motivada por los estereotipos de culto:

Yace en el fondo semiturbio/ de la me-

moria/ y al lado de un camino que iba/ a no recuerdo qué lugar de el Mediodía/ en una costa de mi país atlántico,/ un pote.//Y he estado allí mirando/ no sé por cuánto tiempo/ aquel objeto abandonado/ en el fondo del pozo/ hasta que el tiempo y las sustancias/ corrosivas/ lo calcinaron en la memoria/ como a un fósil.// Entonces tú te preguntas/ qué significa eso// qué connota/ qué sugiere/ etcétera etcétera.//Y la respuesta, sencillamente,/ es/ nada.// Nada/ porque sencillamente/ puede que ocurra/ que en el fondo del pozo de tu vida/ yazgan potes o cosas/ que tu memoria ya no reconoce. ("Un pote", pp. 18/19)

La memoria imaginada como una colección de fragmentos, constatando que entre ellos, en cada intervalo que los ha separado, hay objetos, situaciones, afectos desplazados de la visibilidad, que ni siquiera permanecen en suspensión, son el vacío, han sido retirados del ojo evocador, sin embargo mantienen en su opacidad inoportuna, la profundidad de lo esencial. Zambrano Colmenares establece una tensión en su poética, una tensión relevante, que abomina de toda cosmética que adapte la memoria a las exigencias de la escena presente, que la coloque en la posición de descargo, de leve confesión reparadora. Su escritura se hace en una fragmentación activa que no pretende reapropiarse del prestigio de la totalidad, una fragmentación que se desolidariza de cualquier modo de recuperación consoladora:

Un aprovechamiento/ digamos más razonable del lenguaje/ y de alguna lógica/ al igual de un acercamiento inequívoco/ al fondo y la forma del asunto se imponen/ para salvar/ de cuando en cuando/ la formidable grieta que fragmenta al poema/ en *ene* partes/ y en to-



dos sus sentidos y direcciones/ hasta el punto de confundirlo/ con las manchas disléxicas/ los agujeros y los vacíos de una memoria/ en pleno reverso invernal. (“Diagrama”, pp. 66/67)

El poema aparece como la escritura de lo inacabado. Pero ese inacabamiento no es el de una falla, sino, por el contrario, es la parte constitutiva y fundante de una diferencia consigo mismo; diferencia residente en el hueco de la forma singular de presentación de la reflexión poética atravesada por el registro del corte, de la fisura.

Sus poemas se inscriben a partir de las grietas que los constituyen como fragmentos, en la medida que cada grieta es la fisura, el suspenso o la interrupción que posibilita la articulación y el equilibrio de las palabras que configuran las líneas del texto. La grieta en sus poemas es el diseño que libera de la opacidad a los objetos olvidados de la memoria. Ese olvido no es tan solo producto de la molienda del devenir temporal, sino también son constituidos por el trabajo de arrinconamiento que las compilaciones distinguidas otorgan a una vasta constelación de asuntos o perspectivas, empujándolos más allá de la palabra poética al registro desleal de otras formas literarias más afines con la confidencia y el descargo culposos:

Antiguamente/ un estado de crónica tristeza/ carcomía tu escritura/ y tu esperanza/ como una gran polilla.// Ahora/ sin agonías subterráneas/ o signos ostensibles/ un sentido/ de real/ e irremediable intrascendencia/ te anula de las listas de invitaciones.// Mas en el fondo/ como se dice/ nada afecta tu esperpento/ ni el impecable atuendo que te viste / sin polvo sin agujeros sin arrugas. (“De etiqueta”, p.12)

Si se acepta la idea de que toda memoria es en gran medida un espacio contaminado por retóricas que la modelizan, es una tarea de exploración poética inestimable el atento rastreo de los indicios que permitan distinguir las figuraciones del recuerdo apegadas a los archivos institucionalizados, que constituyen el depósito más transitado de repeticiones; Zambrano Colmenares alejado de ese yugo inscribe el pasado desde otro registro que lo recupera libre de las rebabas que lo legalizan como un conjunto indiferenciado. Si memoria y olvido están indisolublemente ligados una a otro, la recurrencia de lugares comunes puede ser pensada como una forma más difundida y legitimada del olvido. El movimiento de la palabra poética en *A ras de todo* parece trabajar con un modo de restaurar la memoria para impedir que los recuerdos devengan obsoletos, no sólo por el paso del tiempo sino por el escamoteo al que son sometidos en la repetición legitimada que los condena a la desaparición de la diferencia:

Y bebiendo del mejor whisky/ que existe en el mercado/ de esta bucólica comarca/ hablábamos esa tarde/ de la necesidad de adaptación del ser bebiendo/ a productos de costo menos escandaloso/ siempre que ello no afectara/ el gusto cultivado por tantos años/ en las barras de los bares del mundo/ pero además/ mi querido poeta/ la dignidad la compostura el buen semblante/ y la perfecta articulación de una poética/ en la que el ser bebiendo/ sea dueño absoluto/ del tiempo/ y desprecie lo que perdura inútilmente es decir/ que en mitad del camino de la vida/ tú reflexionas/ y mandas todo/ al mismísimo carajo./ / Pero te queda la poesía/ puedes estar seguro de que te queda la poesía./ / De manera



que sin problemas/ de ninguna naturaleza/ viva o muerta/ avanzábamos/ en la armonía solemne/ en el *allegro* de la tarde/ saboreando la misma marca de un escocés/ pero en vasos cada vez más intensos. (“Poética del azar”, pp. 70/71) Una de las más firmes certidumbres que da a leer la escritura de Zambrano Colmenares es que las formas de figuración del pasado diseminadas en sus poemas se articulan en un elogio de la palabra poética; por supuesto que ese gesto no supone pensar el recuerdo en términos de adecuación entre estereotipo y descarga melancólica, sino antes bien como un desajuste, acaso sea esa la mejor manifestación de la grieta casi siempre luminosa e ilusoria, antes que imposible, un desajuste en el que se perfila una zona en la que inevitablemente se intersectan la luz y la sombra, una zona que no proyecta objetos o entes —y las leyes que los explican—, una zona de la que no emana verdad alguna, ni tampoco el siempre renovado y también metafísico sueño de hallar en la voz poética una dimensión que atraiga la presencia de un mundo sumergido en las profundidades, que ya fue y al que podríamos regresar por la reiteración legitimadora. El vínculo que la imagen poética, entendida como instancia indefinida, intermedia, que teje la continua discontinuidad de los poemas de *A ras de todo*, puede leerse como una constelación de huellas de la búsqueda tan secularizada de la repatriación, de la cancelación del exilio, al que el devenir del tiempo parece condenar a nuestra existencia pasada. La palabra poética dice su sentido movida más que por una causalidad sin impugnaciones por los efectos del azar que une rememoración y escritura de manera solidaria:

Danzando/ dando la mano/ tratando de que el toro/ volara como una mariposa/ y nos salvara de la necesidad/ de la es-tocada./ / Y así avanzábamos/ cual caballeros/ que no velan sus armas/ sino juegan/ hacia el borroso y lentísimo *adagio* de la tarde/ mientras ligabas tú/ los ases de la muerte/ sin sospecha de cartas en la manga./ / Siempre en limpio/ en puro / en pulcro azar. (“Poética del azar”, pp. 71/72)

Por una parte, pasaje a un modo de decir el pasado, centrado en la distinción de sus imágenes, que desligue los textos de los estereotipos confesionales y, por otra, vínculo de las imágenes poéticas por vía de una causalidad fundada en el azar de una memoria que descree de una lógica conductista; me interesa poner énfasis ante todo en este entrecruzamiento entre imagen y azar para pensarlos juntos en el juego entre dos tonalidades que producen un efecto de distanciamiento, tanto en la operación de migración que la escritura de Zambrano Colmenares realiza en el pasaje —como si en ese movimiento la imagen poética fuese, antes que una ventana o una puerta, una extensa falla transversal en la que la consistencia de la materia extensa y continua del lenguaje se retrae o se deja marcar con el vértigo del abismo— como en la idea de vínculo azaroso, no sometido a la regla inevitable del círculo vicioso que modela la masa de los sentimientos y las evocaciones en la forja remanida del espejo de un lenguaje poético que finalmente deviene instrumental en el engranaje interminable de las clonaciones metafóricas.

La apertura de sentido que produce ese deslizamiento del pasaje está íntimamente ligada a la suspensión de la ob-



viedad, instancia necesaria para el regreso, para la repatriación del olvido. Ese retorno, entonces, podría ser entendido como el sentido que desencadena la imagen poética, cumpliendo su objetivo paradójico, un distanciamiento que aproxima, una poética de la desaparición que no borra sino que convoca el reaparecer. La imagen poética se hace en el pasaje de la grieta, es una imagen móvil, un gesto de la escritura fundado en la inquietud; la imagen poética moviliza el sentido en el juego contradictorio y paradójico de su propio movimiento, acechada siempre por la amenaza de la cristalización.

Los textos poéticos de *A ras de todo* nombran el fin de los exilios, la repatriación de los olvidos del devenir temporal y de la palabra retenida en la repetición; una repatriación de nuestra indecible vivencia temporal en la espacialidad del poema, que no puede ser desligada de la imposibilidad de experimentar la infinitud:

Una antigua metáfora/ del tiempo/ te reduce el espacio de la vida/ a un presente que te limita de modo inexorable/ entre extremos: un comienzo y un final./ / Luego, / piensas en el río de Heráclito/ piensas en la aurora y en rebaños de Safo/ que vienen de vuelta/ piensas en el mar/ en la imagen de la estrella y el pozo/ o en aquello de que nadie/ te fija/ como un punto en la eternidad/ porque no existen ni el punto/ ni el lugar./ / Te queda entonces la esperanza/ de que el presente/ reduzca/ un día no muy lejano/ sus extremos/ y el tiempo por fin te pertenezca entero/ sin conciencia y sin límites/ como la nada. (“Tiempo y metáfora”, pp. 64/65)

El riesgo asumido por los poemas de *A ras de todo* es extraviarse, ceder a la se-

ducción de la sombra, abrumado por la literalidad insoportable de la luz, dejarse tentar por el mundo inexplorado de la noche, de la oscuridad abismal, del vacío. Pero su escritura, a la vez itinerario y cartografía, hace que en su trayecto se sucedan, pero también se correspondan, se intersecten o se sobreimpriman personajes y miradas, que señalan puntos de convergencia, instancias en que los hombres y sus afectos pierden su consistencia para transformarse en fantasmas, enturbiándose en múltiples e inasibles desvíos. Por eso, más allá de todo riesgo, en todo caso la seguridad en el discurso sólo la pueden esgrimir los que componen la vasta genealogía de descendientes de Bouvard y Pécuchet; me importa señalar que los poemas de Eduardo Zambrano Colmenares son un elogio del rescate de la palabra arrinconada para repatriar, al menos en la escritura, los olvidados del olvido, los exiliados de la memoria formateada, los trastos que configuran la diferencia de un viaje sin escalas programadas en los paraísos del turismo literario.

Buenos Aires, Coghlan, marzo de 2003.





**Oficio de lector
de Santiago Sylvester
Alción Editora. Córdoba, 2003**

por O.P.

Un poeta como Sylvester no podía sino tener el notable oficio de la lectura. Nacido en Salta en 1942, su escritura abarca desde la edición crítica de *La Tierra natal* y *Lo íntimo* de Juana Manuela Gorriti, o la antología de Manuel J. Castilla y otra de la Poesía del Noroeste Argentino -de pronta aparición-, pasando por un libro de cuentos -*La prima carnal*, de 1986-, hasta una importante obra poética que se compone de unos doce libros, entre los que cabe mencionar “*Perro de laboratorio*” (1987), “*Café Bretaña*” (1994) y “*El punto más distante*” (1999).

La lectura como oficio adquirido a través de los años ha tenido infinitos testimonios y entre ellos el de Borges ha sobresalido entre nosotros. Su idea de que ninguna obra del pasado puede ser abordada por un lector del presente sin que se proceda a modificar su sentido, encierra el valor de permanencia de ciertas lecturas antiguas que han merecido el calificativo de clásicas. De hecho, muchas obras que en la actualidad tienen gran renombre pueden, con el paso del tiempo, dejar de suscitar estímulos y nuevos sentidos en los próximos lectores, pasando irremediablemente al olvido. No son estos los libros y autores que Sylvester ha elegido, sino los que están atados a una experiencia tanto personal como literaria. Releer un libro -de eso se trata- no deja de ser una íntima relación personal que no cesa de referir a sus circunstancias de lectura y al

modo mismo en que ha caído un libro en nuestras manos. Pero también, constituye un esfuerzo por construir una estantería hipotética en la inmensa biblioteca de la tradición literaria. Por un lado, Homero, Virgilio, Cervantes, Aristófanes, Shakespeare, Baudelaire, Rilke, Mallarmé, Kafka, Eliot y Ponge se dan cita en los estantes de literaturas extranjeras. Por otro lado, las cercanías de la tierra determinan una nueva selección que se va delimitando con las sombras del pasado desde Lugones y Macedonio hasta las presencias nortenas de Raúl Aráoz Anzoátegui, Castilla y Calvetti. El libro mismo parece responder a este ímpetu ordenador al estar dividido en dos partes : *La poesía y el lector*, *El lector y su tierra*.

Las afinidades electivas son determinantes para la construcción de su propia tradición literaria. El mismo Sylvester lo hace explícito cuando subraya el sentido de “entrega” que encierra el término “tradición”. Y justamente lo hace en el capítulo que ha llamado “*La identidad como problema*”. Pero agrega con lucidez : “ Desconocer la tradición, puede ser suicida; y respetarla a rajatablas, estéril. El problema, como siempre, es qué uso se hace de los dones recibidos. Albert Camus tiene una frase que, citada de memoria, y repitiendo un conocido formato, viene a decir que la tradición es algo demasiado importante para dejarla en manos de los tradicionalistas...”



Por otro lado, el libro se arma como un diario de lecturas, diario que implica la larga maduración de un lector que se permite citar de memoria y parafrasear textos leídos. Nacido del placer de los encuentros de los libros aspira a suscitar ciertas exigencias así como nuevos y desinhividos impulsos interpretativos que convierten al público en confidente

de una larga charla de café, una constante plática que entreteje la reflexión y el gusto. Así por ejemplo, “El hipo de Aristófanes” sale de la interpretación especializada para dar paso a una explicación personalísima en que la literatura “sigue mandando señales afortunadas a través del tiempo”.

Onetti. La fundación imaginada.
de Roberto Ferro
Córdoba, Alción Editora, 2003.

por María Martha Gigena

Italo Calvino afirmó que “Un clásico es una obra que suscita un incesante polvillo de discursos críticos, pero que la obra se sacude continuamente de encima”. Es cierto que a partir de su “descubrimiento” en los años setenta, la narrativa de Juan Carlos Onetti ha sido insistentemente frecuentada por la crítica, desde distintas perspectivas y con diversos fundamentos teóricos, y esa proliferación de textos acerca de Onetti es tal vez lo que puede asegurar su categoría de clásico. Pero en la definición de Calvino la irreductibilidad de la obra a las interpretaciones que de ella se hacen es lo que resulta más apasionante. Uno podría preguntarse, entonces, el porqué de otro libro sobre Onetti. Y la respuesta, tras la lectura de *Onetti/ La fundación imaginada*, es que el texto de Roberto Ferro se apoya precisamente en esa irreductibilidad -particularmente evidente en la poética onettiana- y es la solidaridad entre su objeto y el despliegue teórico lo que le otorga consistencia. En efecto, la escritura de Ferro se propone en consonancia con los textos de Onetti, se construye signada por la deriva, en una decisión teórica que tiene

resonancias evidentes de Derrida y que la escritura de Ferro ya había señalado en textos anteriores de su producción. Aquello que Ferro llama “solidaridad crítica con el texto leído” se despliega a lo largo del ensayo y tiene su corolario en el Postscriptum, que tiende a reafirmar un itinerario que “conecta lo disperso y desconecta lo que aparecía unido” pero en un proceso de proliferación que hace de él una nueva recursividad. Si la riqueza de la narrativa de Onetti ha dado lugar a tanto artilugio crítico, el trabajo de Ferro se distancia explícitamente tanto de un cierto sector de la crítica que trató de leer a Onetti en términos de referencialidad como de las conexiones simplistas entre biografía y producción literaria. Por una parte, Ferro desarrolla, cuando es pertinente, la crítica de esa crítica que intentó definir la referencia y alcanzar la verdad como culminación. Así, la mención a Rodríguez Monegal, Ruffinelli y Ghiano en cuanto al emplazamiento de Santa María se confronta con una perspectiva crítica en la cual la distancia entre Santa María y otras ciudades no puede ser pen-



sada en esos términos, porque ese desplazamiento tiene otra lógica, la de la fundación narrativa, que no la ubica más cerca o más lejos de Montevideo o Buenos Aires, sino “al otro lado” de cualquier delimitación fáctica.

Por otra parte, se intercalan en el texto fragmentos que son una suerte de biografía intelectual del escritor. Estos apartados, bajo el título de “Onetti en tránsito” resuelven la instancia de la presencia del autor, pero si bien refieren a la materialidad de un desplazamiento, exponen el derrotero desde lo biográfico a la práctica de la escritura como un viaje que no es una cifra de explicación, sino un rito de pasaje. La biblioteca de Onetti, así como los fundamentos de una ética de la escritura, están presentes allí pero se mantienen móviles, en un gesto que nunca se vuelve explicativamente tranquilizador.

En el mismo sentido, *Onetti/La fundación imaginada* concibe los criterios de verdad como construcciones contingentes, y a la verdad misma como un valor cuyo aplazamiento es constitutivo para la productividad del lenguaje. Adscribiendo a esta concepción, es posible acentuar aún más la relación solidaria entre las escrituras (críticas, ficcionales) que, poniendo en entredicho la referencialidad, se sustraen a la consistencia de la explicación a favor de una interpretación siempre en proceso.

Para sostener esta perspectiva, Ferro pone en marcha un dispositivo de lectura articulado en torno a dos ejes fundamentales: la parodia del autor y la incesancia de la escritura. Estas categorías condensan una serie de problemas que van desplegándose a lo largo del texto en constelaciones cuyos elementos no se clausuran, sino que se rinden a la placentera deriva de la lectura: la resisten-

cia al opacamiento de los mecanismos de producción de sentido; la fragmentación de la temporalidad y de los espacios narrativos; la dificultad de definir lo que el texto nombra como real y como imaginario; la evidencia de una escritura como un gesto que remite (en un juego ente identidad y diferencia) siempre a otra escritura.

La parodia, en principio, se señala como un gesto de remisión a una anterioridad que trastoca, desplaza o invierte los supuestos subyacentes a partir de los cuales se produce sentido, pero en *Onetti/La fundación imaginada* la parodia del autor es la condensación de una poética. Para Ferro, la saga de Santa María parodia un discurso cuya figura aglutinante es el *autor* pensado como causa primera, como figuración más allá del texto de una orientación ideológica que abarca la religión, la filosofía, la historia, los estudios literarios. La parodia de estos supuestos es en Onetti la reversión de una norma que pudiera permitir la salvación, al dar sentido y coherencia a la realidad. Fundamentalmente, entonces, la saga de Santa María -y los textos que anuncian este gesto- violenta mediante este procedimiento la ilusión de un origen y se extiende a los discursos que se arrogan potestades y genealogías causales.

Esta perspectiva se entrelaza con la concepción de la escritura de Onetti como marcada por la incesancia. Y esto no simplemente por una perspectiva temática, en la que los nombres o las situaciones sean recurrentes; la escritura se hace incesante porque la verdad como origen no es una plenitud, porque las intersecciones de la trama ejercen sobre la textualidad el efecto de continua postergación de la respuesta. El doble final de *El astillero*, como señala Ferro, es



un punto de fuga que figura la continuidad de la escritura, la existencia de otra trama mayor, silenciosa y extensa; el fin ya no es un corte, sino un intervalo.

En esta incesancia, el ordenamiento de *Onetti/La fundación imaginada* está signado por una mirada sobre los fundamentos de una poética cuya genealogía puede encontrarse desde los primeros textos onettianos, pero que alcanza una evidencia cabal en la saga de Santa María. Así, Ferro afirma que a partir de *La vida breve* Onetti produce una escritura en continua expansión, y sin embargo, paradójicamente, desplegada endógenamente, “replegada sobre la infinitud de sí misma”.

En definitiva, el texto onettiano se presenta como la representación de “un mundo que no tiene otra presencia que el cuadro que se erige de él (todo comienza por los sustitutos, es decir, no comienza)”. El vacío intenta llenarse a su vez con relatos dentro de otros rela-

tos, aquellos que repiten lo ya dicho, pero que no pueden dar cuenta de esa ausencia y donde, por lo tanto, la repetición es siempre diferencia.

Los procesos indecibles de lectura, escritura y reescritura son una manifestación de este centro que es un hueco, una proliferación de sustituciones en las que se remite siempre a aquello que Ferro llama “el revés amenazador del discurso, a lo otro de la verdad”. En este sentido, la obra de Onetti pareciera sacudir el “polvillo de los discursos críticos” con más vehemencia que otras escrituras. Al desmontar la lógica del origen, desnuda la imposibilidad de deshacerse de la opacidad de la escritura, narrando una y otra vez el fracaso de esta pretensión. Precisamente, la posibilidad de sumergirse sin acobardarse en esa deriva es el mérito mayor de *Onetti/La fundación imaginada*, al producir una escritura crítica que solidariamente se lanza jubilosamente al fracaso de esa pretensión

16 jueces y un ahorcado de R. Maliandi.

Ed. Suárez, Mar del Plata, 2003

por Andrés Crelia

Como este libro es poco convencional, una reseña del mismo puede -y hasta debe, para ser fiel- tomarse la licencia de no encajar perfectamente en su género. Por eso me gustaría empezar contando una anécdota que me refirió el propio autor hace algún tiempo. En sus años de estudiante en La Plata, llegó a esa ciudad un adivino que, en base a diversas demostraciones y a una adecuada publicidad, alcanzó popularidad rápidamente. Maliandi y un amigo decidieron entonces ir a verlo a una de sus presentaciones teatrales. Durante el espectáculo, apenas el hombre hubo pedido al público voluntarios para demostrar sus capacidades de adivinación, Maliandi seapuró a levantar la mano para que lo convoca-

ran. Fue elegido y le pidieron que cantara interiormente alguna melodía conocida, la cual fue identificada correctamente por el adivino.

Esta anécdota pinta bien, creo, al autor de *Dieciséis jueces y un ahorcado*, tanto por su deseo de que se ponga a prueba el conocimiento dudoso como por la voluntad de participar personalmente en la verificación. De igual modo que ese día en el teatro, al descubrir la literatura Maliandi levantó la mano y quiso participar -es autor de un libro de poemas y dos novelas inéditas-, al descubrir la reflexión sobre la literatura también quiso participar -escribió un libro sobre la autorreferencia en literatura- y al descubrir la filosofía -su vocación- quiso ser filósofo.



Como casi todos lo conocen en tanto que filósofo, la sola mención de las novelas y el libro de poemas será para muchos el descubrimiento de “otro” Maliandi. Sin embargo, incluso a los que ya sabíamos que había “otro” nos causó sorpresa este nuevo libro, porque no se asemeja a ninguno de los que ya escribí y, especialmente, porque no pertenece a ningún género reconocible. Nos vimos obligados a conjeturar que, como ya no le quedaba casi ningún ámbito de las humanidades por descubrir y participar, Maliandi inventó un nuevo género.

Es cierto que aparecen romances, refranes y otras formas reconocibles, pero ninguna de éstas se impone. Por el contrario, las secciones en las que se divide el libro introducen géneros inexistentes e incluso imposibles (“Paroles sans romances”, “Philosophia Perennis Ma Non Troppo”, “De parónimos, inmoralejas e insultos”, “Antropofagología”, “Nocurnos taciturnos” e “Inmoralejas”, entre otros). Y si no se impone ningún género, tampoco predomina en el texto un solo autor. Junto con Maliandi, escriben este libro Unamuno, Kipling, Rimbaud, Pavese, Lichtenberg, Almafuerie, entre muchos otros autores de diverso origen, tiempo y especialidad, sin contar las voces populares que intervienen (“inter-textualidad”, me insiste que ponga un avisado crítico imaginario, pero yo preferiría hablar simplemente de “literatura”).

Si estos co-autores son tomados algunas veces un poco en broma -cuando hablan en serio, especialmente- y otras veces demasiado en serio -cuando hablan en broma-, el maltrato le es devuelto al autor por una “vocecita daimónica” que lo interrumpe todo el tiempo, entrometiéndose para cuestionarlo, discutir con él o contradecirlo, apareciendo incluso en una nota al pie para burlarse de ese subgénero de “ops cits” que puebla la parte de abajo de los libros eruditos.

El autor o, para ser exactos, el narrador, se mira desde esa vocecita bufonesca que subvierte lo que su “voz principal” pretende decir. De hecho, el juego con el sentido se produce de muchos modos: las contradicciones y las paradojas se multiplican, el tono cómico y el trágico se aplican a lo serio y a lo cómico respectivamente, y, en términos generales, las palabras parecen haberse salido de sus goznes. El lector tiene la sensación de que en cualquier momento la solidez de un término se puede tomar en joda, y que, junto con ello, el registro puede pasar de lo formal a lo informal y volver sin avisar.

Es cierto, sin embargo, que el libro se abre con seriedad de filósofo. Maliandi no se vuelca a la desmesura de su nuevo género sin antes reflexionar sobre

ella en el prólogo, o “Preludio a dos voces”. Allí defiende la medida crítica, aunque toma cierta distancia respecto de ella; también explica la sonrisa (y la risa) como terapia frente a la condición humana, desde siempre enfrentada a los horrores de la realidad. Pero ya antes de que termine el preludio empieza el texto propiamente dicho, el juego de la digresión literaria, y la desmesura de la literatura filosófica le gana de hecho a la medida de la filosofía crítica.

Estos contrastes (medida - desmesura, seriedad - humor, filosofía - literatura) están en varios planos. Así, detrás de las diversas paradojas se deja ver una paradoja de otro orden -o meta paradoja-, consistente en que el autor se propone la desmesura pero explora con sistematicidad -es decir, con método y racionalidad- los diversos juegos de sentido, contradicciones y paradojas, por ejemplo cuando ensaya siete variaciones sobre una célebre frase de Epicuro acerca de la muerte (“Si ella es, yo no soy; si yo soy, ella no es”). El juego lleva a una séptima variante, una contra versión que da vuelta la frase original: “Si yo soy, ella es (porque está continuamente presente en la muerte de los otros y en mi propia fragilidad, como una anticipación). Si yo no soy, ella no es (porque no tengo de ella ningún recuerdo: es la única experiencia importante que no se graba en la memoria)”. Allí aparece, como se ve, el filósofo: tanto en la variación sistemática a la que somete las ideas, la voluntad de ordenar metódicamente los cambios de sentido, como en la súbita vuelta de tuerca que le sirve para desarrollar una idea nueva.

La figura del Gran Contestador, personaje capaz de contestar a cualquier pregunta que se le haga, también representa cierta faceta de la figura del filósofo, aunque más no sea porque durante todo el libro evade de mil modos la exigencia de responder siquiera a preguntas tontas. Pone en evidencia, además, que el verdadero problema está en formular la pregunta adecuada.

Volviendo a la desmesura, ésta aparece también en los objetos representados. El destrabalenguas catalán al que alude el título -“dieciséis jueces de un juzgado comen hígado de un ahorcado”- es tomado literalmente. Se propone un contexto y una descripción de la situación que dio origen a la frase, que incluye un relato detallado -en ello consiste aquí la desmesura- de los trances corporales que sufren quienes mueren ahorcados.

Si el lenguaje es, se podría decir, uno de los principales objetos de reflexión del Maliandi filósofo, aquí el cuerpo asume un papel central. No el cuerpo como figura estética (el enfoque, como se dijo, es desme-



surado), sino como símbolo de la fragilidad existencial. A lo largo del texto, el cuerpo muere -la descripción de la muerte del ahorcado es precisa y escatológica-, es comido -se dedican algunas páginas a la antropofagia- y, por si fuera poco, se transforma en lobo (y, en calidad de tal, lo espera su peor transformación en director de un instituto filosófico).

Un comentario aparte merece el capítulo dedicado a la reflexión sobre la muerte, titulado con la expresión “Congojísimo vértigo” de Unamuno. Ya nos había advertido el autor que, entre optimismo y pesimismo, “ponía a andar el péndulo”. Si la sonrisa estuvo presente en casi todo el libro, el momento de la congoja le toca a esta sección, aunque, para ser exactos, el plan del libro es tratar lo serio con humor y al revés.

Si bien Maliandi ya había hablado de la muerte en textos filosóficos, no lo había hecho desde la desmesura aquí presente, que incluye preguntas sobre la muerte, comparaciones irreverentes (con la espera en un banco, por ejemplo), voces famosas que han tratado esa cuestión y preguntas que pierden la seriedad que el tema en apariencia exige (“¿Hay que hacerse testigo de Jehová?”). Entre las reflexiones está la idea de que para los muertos “pierde sentido el sentido”, y la de lo que en la muerte uno se despierta paradójicamente de sí mismo, como en la locura. Después de esta parte del libro sigue una sección con palíndromos comentados, fruto, se podría decir, de una actividad intelectual contraria a la que reflexionaba sobre la muerte, ya no abocada a tratar cuestiones existenciales, sino enfocada hacia el lenguaje en sus aspectos más formales. Este cambio brusco de tema y forma no daña, sin embargo, la unidad del libro, que se hace evidente si se lo piensa como una novela. De hecho, incluye personajes principales -el narrador, la vocecita, el Gran Contestador- y secundarios -los jueces y el ahorcado, entre otros-, que interactúan entre sí hasta el final, en el que se espera (y se tiende una trampa) al Gran Contestador para plantearle la Gran Pregunta. Como en el final de un drama cómico, aparecen, inquietos, todos los personajes a la vez.

No resulta apropiado dar a conocer en una reseña el final de una trama, en este caso, si aparece finalmente el Gran Contestador; si responde correctamente o si fue posible siquiera formular la Gran Pregunta, aquella “cuya respuesta correcta nos deje, por fin, satisfechos”. No es poca cosa la que se juega en este libro (razón de más para adquirirlo). Debo adelantar, sin embargo, que si hay algo que criticarle es que sea más triste de lo que se propone. En efecto, la congoja, promete el autor en el preludio,

iba a ser tratada con una sonrisa, pero el capítulo de la muerte nos deja bastante tristes.

-Eso forma parte de la naturaleza de la cosa misma, en este caso el carácter mortal y frágil del hombre -interrumpe la vocecita daimónica que, según advirtiera Maliandi (aunque yo no lo creía) se cuela en todo disco rígido.

-Qué curioso que ahora defiendas al autor, cuando te pasaste más de cien páginas haciendo boicot a cada una de sus afirmaciones. ¿Se trata, acaso, de que intereses comerciales te unen con él en un mismo emprendimiento editorial?

Ahora que la voz se calló puedo dar fin a la reseña. Termino con el comentario de un poema escrito por el autor e incluido en la sección “Nocturnos taciturnos”. Su final es así: “Será olvido / Es olvido, remembranza evanescente / Fue olvido”. Sensatamente, se postula que si el olvido puede ser, también puede dejar de ser. Sin embargo, el verso final enfrenta al lector con un problema metafísico que causa cierto vértigo: ¿cómo puede algo que ya no era dejar de ser?, ¿cómo es posible conjugar el olvido en tiempo pasado?. La reflexión filosófica acerca de la memoria y el tiempo reaparece, pues, desde la poesía, confirmando la idea de que la filosofía está presente a cada paso de este libro multiforme, triste y alegre, y de que los dos Maliandis son en verdad uno solo.

Las ilustraciones que acompañan al texto, de más está decirlo, también las hizo el autor.





Escenas con cartas de Sara Cohen

Emecé, Bs.As. 2003

Por O. Picardo

En su anterior libro, “Puertas de París”, Sara Cohen ya nos adelantaba una de las preocupaciones de sus libros siguientes: “Mi madre me legó/ la lengua francesa/ y el silencio” El legado materno llena el espacio de París y lo resignifica con su maternidad-otra, en “un universo secreto de pérdida y silencio”. Lo intraducible, los matices infinitos de lo real, la pérdida y la orfandad tienen que ver con su idea del silencio y con lo que la memoria teje y desteje. Habla aquí de esa sobreabundancia que compone el llamado tópico de lo inefable que Curtius describió como “nullus sermo sufficiat”: la imposibilidad de alojar en la palabra la infinita variedad de lo real. En poesía, supone toda una actitud frente al mundo y al lenguaje, que la autora ya ha tratado en su libro de ensayos “El silencio de los poetas” (Biblos, 2002). En los poemas de Cohen, esto mismo aparece como insitencia poética y al mismo tiempo, una vía de reconocimiento personal que sondea en una biografía elíptica. De ahí que “Puertas de París” y este último libro jueguen de a par componiendo el relato familiar desvanecido con el tiempo y en las geografías del exilio constante de la vida. Si “Puertas...” tomaba la relación madre-hija, “Cartas...” reconstruye el sesgo de lo paterno. En la escritura poética existe una diferencia marcada por el uso del lenguaje, pero no porque deban ser protagonistas el vocabulario prestigioso y los usos retóricos de la imagen, sino porque en esa diferencia intangible y ambigua está la condición extranjera de quien queda solo en su propia singularidad ante los demás. Esta condición de extranjero genera entonces la percepción de una pérdida, de un vacío que pulsa por ser nombrado. “Desde/ donde hilvanar una vida?” se pregunta la autora para abrir las tres partes del libro, con la voz de un narrador que fija el tono elegíaco del recuerdo. Esta voz narrativa viene de regreso desde lejos y siente que la despedida ha quedado atrás en el pasado. Ya no es un dolor sino un vacío en que flotan vestigios, “huellas en los libros”, “eco”, “siluetas y senderos”, cartas... Su mirada deja paso a un nosotros que “somos tan solo/ el objeto que ensombrece/ el luminoso jardín” de la casa familiar reencontrada y perdida para siempre. Cercanía y distancia se subordinan a la visión de “lo inexplicable de un instante”, borrando entonces los lábiles límites de lo real e irreal. El hilo del devenir descubre entonces, los silencios de la luz y las sombras. Contar, preguntar y poetizar son procedimientos de una “anagnórisis” fragmentada que construye, desde el flash, la historia. Porque hay sutilmente una historia: una de abandono y de adiós, de trenes y de mar, de un padre y una hija que ha dejado de serlo, y también, de un amor desvelado en la ausencia que la escritura de cartas ahonda. En “El hombre que escribe una carta en el tren” esta voz inquietante se pregunta “¿qué es más verdad/ aquello que puede apresar el cuerpo/ o aquello que construyó la palabra?”. El planteo



de la verdad y de la realidad ha sido lencio/ infiltrado/ en las fibras/ de su
bordado sobre la dificultad de las deci- correspondencia”.
siones tomadas o de las postergaciones. De gran intensidad, con un lenguaje des-
Un bordado fino y a veces intangible asido y en el límite exacto de lo lírico y
resalta el enigma que la poesía intenta lo narrativo, Sara Cohen ha logrado ven-
desvelar: “todo armado en torno/ al si- cer el desafío de un hermoso silencio.

INTERIORES Poetas del país
Ciclo de lecturas de la Biblioteca
popular José Ingenieros de Villa
Crespo, Bs.As.

Los primeros sábados de cada mes la Sevelever (Santa Fé), entre otros. Publi-
Biblioteca Popular J.I. organiza este ci- can una plaquet con cada uno de ellos y
clo con poetas del interior del país. En- poco a poco construyen un verdadero
tre los poetas invitados han estado Mi- mapa de la poesía del país. Los que quie-
guel Angel Federik (Entre Ríos), Cris- ran comunicarse con los organizadores
tian Aliaga (Chubut), María teresa An- deben escribir a
drueto (Córdoba), Hugo Luna (Entre interiorespoetasdelpais@yahoo.com
Ríos), Raúl Mansilla (Neuquén), Rubén

EDICIONES ELOISA
CARTONERA
Guardia Vieja 4237 Bs.As.

El negro Washington Cucurto o S.V., de los textos inéditos que se publican,
como quieran llamarlo, lleva adelante un la compra de cada librito posibilita ese
emprendimiento que merece nuestro re- “algo más que un libro...”: la tarea soli-
conocimiento. “Algo más que un li- daria y cooperativa de esta fórmula 1li-
bro...” es una colección de pequeño for- bro=\$3, \$3=2kilos de cartón, \$3=1 hora
mato, encuadernado artesanalmente en de trabajo. Se evita así la explotación
cartón, que cuenta con ediciones de au- de los cartoneros y la verificación de que
tores importantes tales como C. Aira, L. “nohay cuchillo sin rosas...”
Lamborghini, el chileno Gonzalo Millán
, S. Mattoni, entre otros. Pero además