

Grandes Líneas

ANÁLISIS LITERATURA ARGENTINA

Juan Manuel Inchauspe
o el poema imposible

RICARDO H. HERRERA

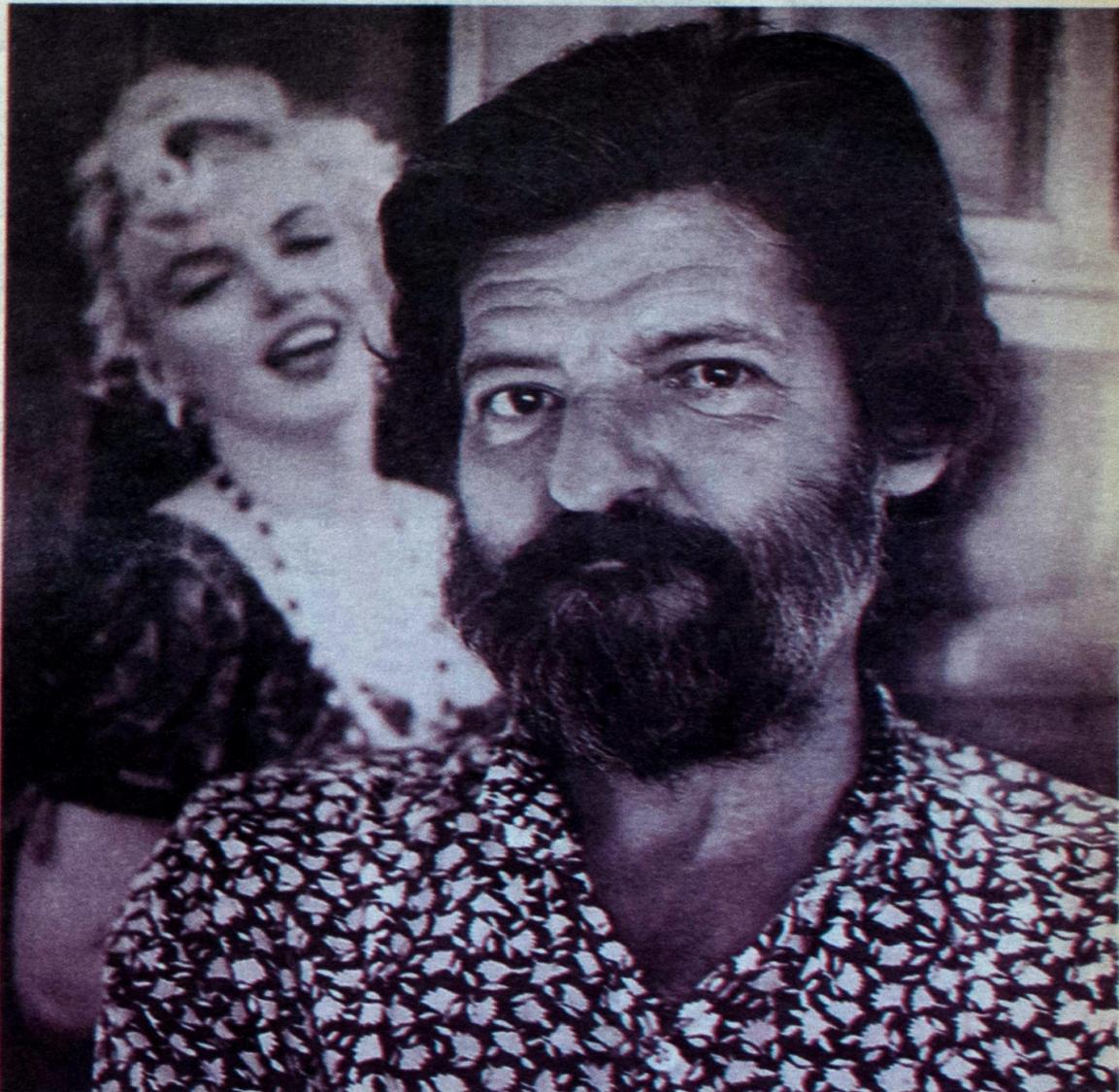
El empeño por alcanzar el don de la poesía a través de una expresión minada por la esterilidad, tentativa de ascendencia mallarmeana que se ha convertido poco menos que en un tópico de la lírica moderna, tiene en Juan Manuel Inchauspe (Santa Fe, 1940-1991) el ejemplo menos aparente y más sincero que ha dado la poesía argentina en la segunda mitad del siglo XX. La calidad de su entrega y la integridad de su búsqueda bastan para darle un lugar de excepción en cualquier antología que abarque ese período. Por la índole misma de su indagación, por el compromiso con que la lleva a cabo, resulta problemático atribuirle un carácter exclusivamente estético a su experiencia. En efecto, su vida entera se ve convulsionada por su intento artístico ("Hubo un tiempo en que soñaba cantar/ en medio de aguas agitadas y negras/ pero una noche mi rostro se desarticuló/ y cayó sobre la tierra hecho mil pedazos.") También la lectura de su poesía supone una conmoción: la herida psíquica de la que mana su palabra no ha cicatrizado aún, su dolencia todavía es la nuestra. El deleite, el sosiego, el encantamiento, aunque vislumbrados con exactitud y agudamente sentidos, apenas si dejan trazas en su breve obra ("En la gran calma, en aquella infinita paz que tu cuerpo irradiaba [...] nos concedimos algo. Casi sin tocarnos [...], nos concedimos algo"; "Guadalupe, vasta magia.") Ocultos tras un muro de compacta angustia, esos bienes aparecen como un inaudito y lejano destello inaferrable. Su valoración de la hora poética que vivimos supone un diagnóstico desfavorable, no siempre atribuible al vacío circundante ("...no hay excusas / [...] / esto no tiene nada/ que ver con la frialdad/ que los otros han arrojado sobre el paisaje. // Yo escupiré mi propia sangre"), sino, más bien, a la penuria que ahoga a la expresión a partir del momento en que la palabra queda clausurada dentro de los estrechos límites de lo literario ("Asomado a una noche extraña/ arrasada por los vientos/ poblada de estrellas furiosas/ que una vez dictaron a otros hombres / los nombres de fuego de Arturo/ la Osa y el Centauro:/ tu lengua sin cielo/ tiembla/ y se retuerce".)

Paradójicamente, la dificultad del poema, o, mejor aún, la imposibilidad del poema, constituye el soporte único y central de

esta poesía, toda ella animada por una fiebre secreta, por la disposición natural a concentrar la atención en una escucha desesperada de la existencia perdida, del sentido ausente. Pero –y en esto radica la singularidad de la tentativa de Inchauspe– dicha auscultación se realiza tan sólo donde el hermetismo es total, donde la ausencia se condensa hasta adquirir las características del vacío. La posibilidad de la poesía guarda una relación directa, casi causal, con el llamado que suscita lo confinado. Tan sólo lo impenetrable posee esas condiciones; condiciones que, lógicamente, recaen en forma indirecta sobre el poeta, dejándolo inerte, casi mudo ("Cuando la ciega e imperiosa / necesidad de escribir algo se opone/ la ausencia absoluta de palabra/ sé que estoy en el verdadero camino".)

Extrayendo su fuerza expresiva del núcleo mismo de la impotencia que encarna su trunca parábola de poeta casi sin poemas, la palabra de Inchauspe se torna precisa como un golpe o un quejido allí donde las amenazantes presencias conjugadas de la frialdad y la afasia alcanzan la magnitud de lo intolerable. Como si todo lo que no representa la desnudez de ese sobreviviente impulso hacia el habla fuese la escoria de la significación, su exigencia de rigor excluye de la página cualquier forma de consuelo capaz de mitigar el desamparo ("...para quien/ se acerque a estos lugares hay un chasquido/ de látigo en la noche/ y un lomo de caballo que resiste"). Por ello mismo, la palabra necesidad surge espontáneamente al leer su obra intensa y austera.

Sus poemas se concentran en torno de un núcleo cuya fuerza de atracción tiene que ver con la urgencia por rescatar a un ser al que le han sido sustraídas tanto la inmanencia como la trascendencia, y que sobrevive aprisionado en los estrechos límites del utilitarismo (de las "inútiles utilidades" de un "orden que siempre toma más de lo que da"). Su aspiración –"salvar la vida/ [mirando] a través / del velo de lo vivido"– desborda lo estético enriqueciéndolo con un tático estremecimiento de raíz religiosa. La cima a la que aspira su palabra sólo puede medirse por la profundidad del despeñadero en el que cae ("No tenés nada más que palabras/ y decir esto / y decir que eliminaste los límites/ entre el tener y el no tener/ es casi decir lo mismo. // Trabajás con nada. / Escribís sobre el vacío. / Frente a la rugosa realidad tus



Juan Manuel Inchauspe nació y vivió en Santa Fe entre 1940 y 1991

herramientas se deshacen".)

Las dificultades verbales de Inchauspe son reales y están enunciadas sin la más mínima afectación ("Nunca tuve una buena relación / con las palabras...") Consecuentemente, no hay en su escritura una retórica del balbuceo o del silencio, no sacraliza la página blanca, no intenta imitar el jadeo de la asfixia ni manipular con habilidad un instrumental metalingüístico para regodearse con su presa. Más bien, pretende conjurar todo eso en aras de la nitidez expositiva. Como es manifiesto al leer los textos inéditos que incorpora la edición santafesina de su *Poesía completa*, se trata de alguien sin facilidad de palabra, uno al que sin duda le costaba escribir, que buscaba la claridad con obstinación. Este tropiezo con el lenguaje se liga a un problema mayor: el de la real dificultad de hacer poesía en nuestro tiempo.

Creo que aquí, en este doble nudo, reside parte de la fascinación que ejerce su obra sobre el lector. La pobreza de medios del poeta coincide con la penuria poética de la época: la ilusión lírica –elegíacamente rota– se desnuda frente a una mirada (alternativamente melancólica y colérica) que no tiene ni la más mínima dosis de impudicia, una mirada que registra el hecho con todo el pathos del caso. No hay en Inchauspe rastros de malignidad o sarcasmo: su necesidad de la poesía nunca aparece desfigurada por la parodia; por el contrario, se muestra desnuda, llegando al punto de identificar la poesía con la necesidad de la poesía. Sus poemas se detienen en el límite mismo de cualquier posibilidad utópica, rehusándose a abandonar el espacio cerrado donde se produce el tormento.

El aprieto de la poesía, aun de

la más llana y prosaica, radica en que siempre conlleva una cierta impostación de la voz, ya que el verso no constituye el fruto de un comentario espontáneo, sino que supone una meditada elección lingüística. Por lo general, la buscada persuasividad atenta contra la naturalidad. Muy raramente ocurre el milagro de que la expresión se sobreponga a los excesos del artificio gracias a la contención operada por una genuina necesidad comunicativa. Inchauspe lo logra a fuerza de ceñirse con desnudez y precisión al hueso de su experiencia, una desnudez y una precisión que probablemente se derivan de la índole desértica de su escena poética, la cual le obliga a sacar el mayor partido posible de sus escasos dones. Cabe pensar que su dificultad menor, la escritura, colaboró activamente con su dificultad mayor, la poesía, en el sentido de que su

pág. 8

VACÍO BUDISTA

El Mirador Eduardo Hoffmann

Cuadros que proponen un recorrido complejo de la mirada, que algunas veces sigue formas geométricas y otras se pierde en el azar

MARINA MARIASCH

En el marco de la innovadora política del Museo Nacional de Bellas Artes, consistente en presentar artistas en combinación con la galería que los patrocina, puede verse la obra reciente del artista Eduardo Hoffmann.

Hoffmann, quien forma parte del catálogo de la galerista Diana Lowenstein, nació en Mendoza en 1957. Pertenece, por su edad, a una generación de plásticos asociados a una corriente estética cuya atención tiene un matiz aparentemente banal. Pero, como la mayoría de los artistas seleccionados por Lowenstein, Hoffmann se aleja de las generalidades.

Su obra, exhibida en cantidad y variedad en esta muestra, se presta a una lectura en la que lo que prima es un informalismo estetizante: se trata de cuadros limpios, prolijos y con colores suaves, casi decorativos. La hipótesis perceptiva es de alguna manera confirmada por el título de la muestra *Vacío*. Sin embargo, aparece un primer contraste: el vacío al que hace alusión el título brilla por su ausencia. Esto deriva en una inmediata conclusión que rebate o rectifica la anterior. La obra de Hoffmann no se refiere a lo vacío ni como lo banal ni como lo vano, carente de elementos, de color o de materia. No es un vacío banal, en el sentido de que invita seductoramente al cuestionamiento y la reflexión. No es un vacío de materiales o formas que, por el contrario, se hallan dispuestos en abundancia.

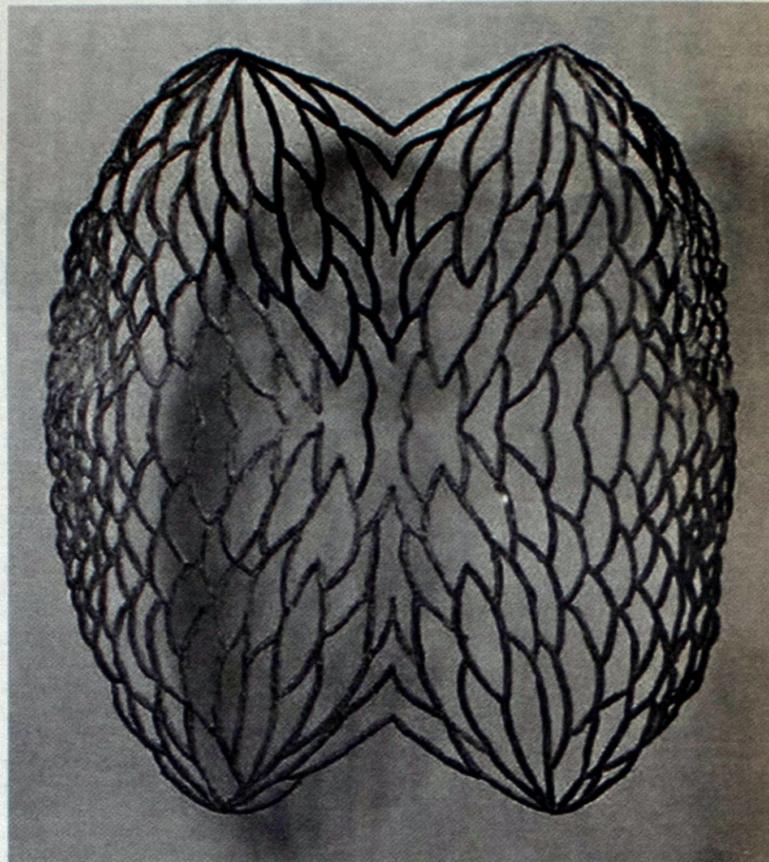
Pensar el vacío en esta muestra de Hoffmann conduce invariablemente a un punto. Lo que no hay, lo que falta, de lo que sus cuadros están vacíos, es del reflejo de la realidad. Si bien hay imágenes figurativas (como en *La perra de Juani*, de 1999, donde se observa claramente la figura delineada del perro citado), éstas se rodean de un áurea que las coloca lejos del plano de la realidad terrenal. El concepto de lo vacío surge como aquello que

transforma las imágenes—incluso las figurativas—en algo aéreo, algo que las vacía del reflejo del espíritu de la época, de una época cargada de problemáticas que le dan una densidad abrumadora. Los cuadros de Hoffmann mantienen, a pesar de las imágenes, de los dibujos entrelazados que sostienen, y de los colores que los llenan, una liviandad que otorga distancia con la mirada inserta en este mundo.

La distancia—que en cierto modo tiende a asociarse con la frialdad—no impide que se produzcan sensaciones profundas y extrañas. En aquello no reconocible se encuentra un estado de las cosas diferente y atractivo. Los cuadros proponen un recorrido complejo de la mirada, que algunas veces sigue formas geométricas y otras se pierde en un azar impredecible. Ese juego aparece como un oasis, con la sugestión de aquello que surge como interrupción de lo homogéneo. Las obras de Hoffmann se distancian, efectivamente, de la realidad, pero para devolvernos su cara opuesta, el momento de disrupción, o—como afirmación más arriesgada—una mirada distinta sobre ella.

La mirada que ofrece Hoffmann esquiva la linealidad de la lógica occidental. Es una mirada que permite el placer—en lugar de la culpa—porque no espera nada del mundo. Posee una especie de aceptación que le da permiso para regocijarse en las formas nacidas en la naturaleza (hay resquicios vegetales, representaciones animales). Y en este sentido puede decirse que la obra de Hoffmann repone la filosofía budista a la que es simpático. Es de esa religión de donde el artista toma la noción de vacío. A partir de allí, es más fácil entender de qué modo la muestra trabaja ese concepto, tan contradecido aparentemente en la muestra misma, según la lógica occidental.

Hoffmann recarga sus cuadros de materia, más allá de la apariencia etérea antes mencionada. En su obra, la materia pa-



"Sin título", escultura

rece fluir naturalmente del pincel como un divertimento del que el espectador se hace partícipe al mirar. Este efecto hace pensar que se trata de una obra que surge de la maduración de una trayectoria, y no de un artista joven que se encuentra en medio de su producción. A la vez, el movimiento que transmiten las obras—un movimiento estático, continuo y ordenado, en la mayoría de los casos—, se repite en la totalidad de la exhibición en su conjunto. Los cuadros reunidos no forman parte de una única serie que mantiene el trabajo alrededor de cierta técnica, materiales, formas o ideas. Es un conjunto ecléctico, con producciones divergentes en muchos y distintos aspectos. Es una muestra colmada de obras, que se propone llenar uno de los pabellones más amplios del museo.

Al modo de una retrospectiva pero sin serlo, la exposición es la puesta en escena de un proceso. Es en ese sentido en el que se percibe el movimiento. El artista revela—como se revela un secreto—las distintas etapas por las que transcurre su producción más nueva y se hace cargo de todas ellas. En vez de rescatar sólo aquellas obras que son el producto de un proceso de trabajo, Hoffmann deja ver cómo empezó, cómo siguió y en que devino su trabajo con la plástica.

Por ese estado de obra en proceso, y nuevamente inscribiéndose en los marcos de la filosofía budista, nada se presenta como definitivo. Cada obra se individualiza del conjunto total, se agrupa con otras para señalar series breves, o entabla diálogos con otras que se le parecen pero no son lo mismo. Todo forma parte de un mismo proceso. Ese

proceso no se divide con las leyes cronológicas convencionales ni tampoco puede articularse con la idea iluminista de progreso. Es simplemente un río de diversidades que se interrelacionan arbitrariamente.

No sólo la diversidad sino también la cantidad de obras habla de la negativa de ir en una dirección constante. El sobrante, el exceso, produce en este caso un efecto de simultaneidad. Si la suspensión de la temporalidad normal se veía lograda a través de la evidenciación del proceso, con la cantidad se pone de manifiesto un tipo de simultaneidad que tiene que ver con lo estético. La convivencia de materiales muy divergentes (pinturas sobre tela, papeles policromados de grandes dimensiones, objetos de caucho siliconado, dibujos con tinta en formato pequeño), como también las diferentes formas de utilizarlos dejan ver la superposición de estilos. En realidad, el estilo subyacente es siempre el mismo—o, al menos, puede reconocerse una misma impronta—. Pero la manera de encarar la propuesta estética varía de obra en obra. Así, elegir un adjetivo para calificar a Hoffmann o a su obra se vuelve una tarea difícil. Tampoco el mote de ecléctico es el que le cabe. El artista propone una imagen análoga a la de las antiguas fotos familiares: para tomarla, se reúnen distintas generaciones. Es posible reconocer un aire de familia en los rostros, pero cada individuo posee su individualidad no homologable fuera del marco de la foto. La misma dinámica vital que encierra esa foto familiar—de la convivencia de los que nacen con los que mueren—es la que se percibe en esta muestra de Eduardo Hoffmann.



VACÍO

Una exposición del mendocino Eduardo Hoffmann que funciona como una reflexión acerca del concepto de "lo vacío"

Museo Nacional de Bellas Artes
Buenos Aires
Hasta fin de mes

PERFIL

Del paisaje mendocino a los frescos pintados en las paredes de Parquemar

Eduardo Hoffmann nació en Mendoza en 1957.

Nieto de un pintor amateur y de un coleccionista admirador de Fernando Fader, desarrolló su vocación primero virtuosamente y luego estudiando en la academia. A pesar de su juventud, su obra ya recorrió el mundo.

Estuvo presente en las grandes exposiciones mundiales y en galerías privadas de ciudades europeas y norteamericanas.

Publicó un libro de su obra en 1991 y dos catálogos correspondientes a las muestras individuales realizadas en Buenos Aires en la galería Der

Brücke en 1993 y 1996, cuyos textos escribió el crítico Fabián Lebenglik. Fue ganador de varios y prestigiosos premios, como el Movado (1988) y el que otorga la Fundación Fortabat (1991).

Su obra fue mostrada en Buenos Aires en una retrospectiva que realizó el Centro Cultural Borges en 1996.

Eduardo Hoffmann vivió en San Salvador de Bahía y en París.

Actualmente, fijó su residencia en Parquemar, una localidad costera cerca de Miramar, donde vive rodeado de paredes pintadas, al modo de frescos, por él mismo.



De punta Escritoras y fariseos

OPINIÓN

Qué pasa cuando los periodistas juegan más cerca de los objetivos de sus empresas, o de quienes las financian, que de la información



Enrique Carné

El Ciudadano

No es ninguna novedad que uno de los sectores donde más se hizo sentir el shock desregulador producido en la economía argentina es el de los medios de comunicación.

Expuestas como golosinas en las góndolas de la globalización, no pocas empresas quedaron a mano de los devaneos financieros que quisieran apoderarse de ellas. Como se sabe, diarios, revistas, editoriales, señales de radio, o canales de TV, terminaron o bien asociándose a grandes grupos económicos, o bien fueron directamente vendidos ante la inminencia de una muerte anunciada por las consultoras, como una salida por demás redituable para sus antiguos propietarios. Como ocurrió en otros rubros de la economía, aquí también la desregulación tuvo consecuencias paradójicas, opuestas a las que se suponía que traería: dadas las condiciones previas y el marco político donde se produjo, terminó por generar un mercado mediático caracterizado menos por la pluralidad de competidores que por la concentración en pocas manos y en el cual resulta rigurosamente imposible que hoy sobrevivan las empresas chicas con una estructura, como se dice, sobredimensionada. En este nuevo escenario además está decir que los medios —cuyo funcionamiento se orienta precisamente a “exhibirlo todo”, reclamando transparencia— pasaron a formar parte de un juego entre conglomerados empresariales, donde cada uno de los participantes se cuida muy bien de esconder sus propias trastiendas. Esta situación no sólo alteró de manera significativa las relaciones de fuerza específicamente económicas en el propio sector, sino que repercutió —no podría haber sido de otra manera— sobre las propias condiciones institucionales en las que hoy se ejerce el trabajo periodístico en nuestro país. La batalla de “arriba”, por decirlo así, también tuvo sin duda su correlato en el corazón mismo de las redacciones y de las gerencias, donde la creciente inestabilidad laboral se hizo sentir como un pesado condicionamiento que achicó los márgenes del diálogo, pragmatizó conductas y desgastó códigos éticos. A todo esto habría que agregarle una buena cuota de paranoia profesional, perceptible aquí y allá, en los periodistas en general, respecto de los “objetivos estratégicos”, la identidad o la procedencia concreta del respaldo financiero de algunas de las fuerzas que hoy actúan en el negocio de las comunicaciones. El panorama es paradigmático de las contradicciones que suelen surgir cuando la pura lógica del mercado se impone sobre una estructura institucional que, a su vez, posee su propia lógica interna y una escala de valores es-

pecíficos que orientan su práctica. En el caso de la prensa y su costado más positivo en una sociedad democrática, estos valores hablan, como se sabe, del derecho a preservar la libre circulación de la información y de los discursos críticos, fomentando la diversidad de focos de opinión independiente y exigiendo la transparencia del poder político. A tal punto que muchas veces se llega por esa vía a confundir los límites entre lo público y lo privado. De ahí, entonces, que el juego de fusiones, ventas y absorción que ha dejado al sector altamente concentrado en pocas manos, también plantee una serie de interrogantes respecto de los condicionamientos a los que dichos valores pudieran ser sometidos en este nuevo contexto.

Aquí no se trata de abonar el recurrente terreno de las hipótesis conspirativas para satanizar a un sector determinado. Pero de lo que sí se trata es de mantener abierto el debate sobre los peligros que entraña para una sociedad democrática el hecho de que los medios de comunicación estén dominados por un mercado altamente concentrado y virtualmente monopolizado por unos pocos. Ya no, por cierto, el peligro de la torpe censura de los estados totalitarios, sino otras formas de control, como suele decirse, más selectivas y sutiles; y, por eso mismo, mucho más difíciles de desentrañar y de combatir. Por lo demás, el cinismo vigente, estimulado por la consigna de sálvese quien pueda, ha llevado a algunos periodistas a decretar el carácter obsoleto de estas cuestiones y su inutilidad. Pero se sabe que cuando la arbitrariedad les toca de cerca, entonces sí, propenden a reivindicar la vigencia de la discusión sobre valores.

La guerra entre capitales que hoy hace de base material al fárrago informativo y a los mensajes que circulan por los medios

es sin duda algo más que otra anécdota del comportamiento de los mercados. De ella depende en buena medida el carácter de la estructura privada con mayor poder para influir sobre el espacio público, para condicionar lo que puede decirse o callarse en una comunidad determinada. Nada más ni nada menos. ¿Hace falta decirlo?

Una película. En tal sentido, el filme de Michael Mann, *El informante*, muestra un cuadro que resulta paradigmático. A tal punto que su estreno contribuyó a reactivar en Estados Unidos el debate en torno a la prensa independiente enfrentada al poder financiero, que parecía enterrado desde los años 70. *El informante* es uno de esos sólidos cuadros realistas bien planteados por la industria norteamericana, cuya mayor virtud parece ser menos estética que aleccionadora: sacudir la conciencia del pueblo norteamericano, confrontándola con las realidades menos felices de su sociedad.

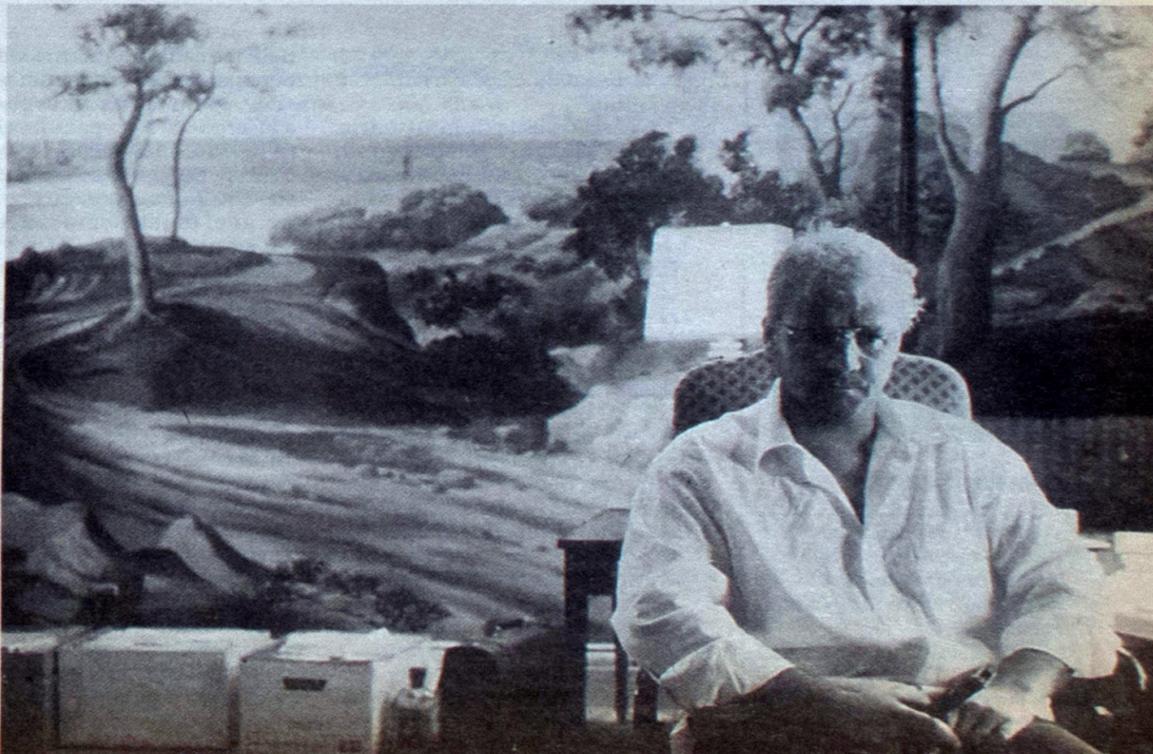
Como se sabe, la película retrata uno de los más escandalosos atentados contra la libertad de información que sacudió a los Estados Unidos en estos últimos años. Describe toda una conflictiva red de manipulaciones oscuras, trampas y delaciones, a las que puede ser sometida la prensa independiente por parte de las grandes corporaciones económicas.

La madeja de la historia se va desatando a partir de la peculiar odisea que comienza a sufrir un bioquímico norteamericano, el doctor Jeffrey Wigand, cuando decide denunciar ante los tribunales a las compañías de cigarrillos para las que trabajaba. Ante la denuncia, el poderoso ejército de abogados de las compañías logra armar una estrategia tan truculenta como efectiva, que casi termina llevando a la cárcel al propio denunciante: la batalla

parecía irremediamente perdida para el doctor Wigand. Es aquí donde aparecen en escena los medios de comunicación. Al frente de uno de los programas periodísticos más creíbles de la TV norteamericana, el productor y periodista de la CBS Lowell Bergman, se entera del calvario del doctor Wigand, y decide sacar el asunto a la luz pública. Sin embargo, a último momento una llamada del alto mando de la CBS amenazó a los productores del programa con suspender la emisión si la entrevista no era recortada en sus aspectos más comprometedores para las compañías de cigarrillos. Ante el riesgo de perder sus trabajos, la orden fue acatada, al tiempo que, por otro lado, las compañías emprendían una contraembestida mediática de desprestigio moral contra la figura del doctor Wigand, filtrando toda clase de informaciones calumniosas sobre la vida privada del bioquímico.

Bergman, sin embargo, y afrontando las imprevisibles consecuencias que esto pudiera traerle, logró que la información completa llegara al *New York Times* y al *Wall Street Journal*, que hicieron público los entretelones del caso. Difundido el escándalo, la CBS finalmente tuvo que retroceder, y en una actitud demagógica accedió a pasar, ahora sí completo, el programa que había censurado. Por lo demás, a pesar de su victoria, Bergman quedó virtualmente desempleado. Las tabacaleras por su parte tuvieron que indemnizar al doctor Wigand; y el público norteamericano tuvo otra película hecha a la medida de su imaginario épico, donde después de todo vencen los buenos.

Sin una independencia real y una competencia efectiva entre los distintos medios de comunicación que actúan en las sociedades democráticas, además está decir cómo hubiera terminado la película.



“El informante”: los Estados Unidos otra vez confrontados con sus costados menos felices



I E C H

ANA MARÍA RIGOTTI

Urbanismo y arquitectura

“Prevalece el interés o

ALEJANDRO MOREIRA

En los últimos años, el Centro Universitario Rosario de Investigaciones Urbanas y Regionales, dependiente de la Facultad de Arquitectura, ha multiplicado los estudios sobre los orígenes y la historia del urbanismo en nuestro país. Entre sus investigadores se encuentra la profesora Ana María Rigotti, quien lleva a cabo un trabajo titulado *Historia intelectual del urbanismo en la Argentina*. Se trata de un proyecto que se remonta a fines del siglo pasado, para analizar los préstamos y traducciones teórico-metodológicas que cristalizarían en la conformación del urbanismo entendido como disciplina científica, entre 1920 y 1955. Con ella conversamos sobre el pasado y el presente de la problemática urbana.

—*¿Cuál es el estado de la cuestión de los estudios urbanos en la Argentina?*

En una línea histórica podemos distinguir tres tendencias. En general, en nuestro país, para los arquitectos la historia del urbanismo era una derivación de las obras de los grandes arquitectos modernos, es decir era una historia áulica de grandes figuras que tuvieron intervenciones a escala urbana; aun un libro como el de Ramón Gutiérrez, *Historia de la arquitectura y el urbanismo en Latinoamérica*, tenía ese carácter. Existía otra línea, la historia urbana entendida como historia de las ciudades, la *Historia de Rosario* de Juan Álvarez, por ejemplo, donde sobre la base de una historia política, se realizaban descripciones impresionistas de la ciudad. Por último, también existía una historia de matriz disciplinaria que es la que usaban los urbanistas para estudiar las tendencias del desa-

rollo urbano, marcadas en general por una hipótesis técnica, como por ejemplo por el desarrollo de los transportes.

Ahora bien, en los últimos 15 años el panorama se modifica y aparece una fuerte acentuación en la autonomía de la disciplina. El urbanismo deja de tener justificación a partir de sus efectos sobre terceros, y empiezan a fortalecerse temas que le son propios, como un saber que tiene su propia historia, su propia tradición.

—*Allí aparece el interés por los orígenes del urbanismo como disciplina que emerge en las primeras décadas del siglo.*

—Sí, empieza a consolidarse un campo de estudio e investigación y el quehacer técnico del urbanismo es recuperado. En esa búsqueda endógena se descubren segundas líneas y autores denostados. Se advierte que la historia del urbanismo no empezaba, pongamos por caso, con Le Corbusier, sino que sus orígenes se encontraban en los urbanistas profesionales, a los que por mucho tiempo se consideró “reaccionarios”, fundamentalmente porque no estaban incluidos dentro de lo que en la arquitectura se conoce como movimiento moderno.

—*¿Quiénes serían en la Argentina esos personajes redescubiertos?*

—Della Paolera, por ejemplo, o Ángel Guido. Ambos, junto con Farengo, un ingeniero de ferrocarriles, fueron los autores del Plan Regulador para Rosario de 1935, que en su época fue el plan más avanzado, el que inició el urbanismo moderno en la Argentina, y al que le siguieron muchos otros en distintos lugares del país.

—*¿En qué consistía ese Plan Regulador para Rosario?*

A diferencia de planes anteriores, ese plan suplantaba el

proyecto arquitectónico centrado en una parte de la ciudad —que en general era el casco céntrico—, por un proyecto que contemplaba la ciudad y sus extensiones. Hay que subrayar que ese urbanismo identificaba la cuestión urbana como cuestión social, y al conflicto como congestión, es decir como agrupamientos nefastos de fuerzas que impedían la circulación de los transportes, de las mercaderías o del viento, lo que conduce a la muerte del organismo.

Como solución se proponía una serie de medidas radicales: un proyecto global de ejes viales superpuestos a la cuadrícula, localizaciones especiales para la industria, reestructuración del área portuaria y accesos ferroviarios vinculados con un sistema subterráneo de transporte, un sistema que vincula el centro a los suburbios y define la distribución de servicios urbanos; barrios obreros, barrios jardín y un sistema de espacios verdes que fija límites al casco, organiza focos para la expansión residencial y sirve a la recuperación paisajística y representativa del frente costero.

—*Así enunciadas, pareciera que casi ninguna de esas propuestas se realizó; ¿puede hablarse de fracaso?*

—Hay diferentes maneras de pensarlo. Si se tiene en cuenta el efecto inmediato, es cierto que muchos de esos proyectos no se realizaron. El Plan del 35 para Rosario, se organizaba centralmente con el levantamiento de las vías del tren, unificando los accesos; y en aquel momento las empresas ferroviarias lo rechazaron. Pero hay que tener en cuenta que esos planes tendían a la renovación de la ciudad a largo plazo, no se trataba de un plan de obras sino de una proyección a futuro. En ese sentido podemos afirmar que lograron

consolidar imágenes de la ciudad que se realizaron muchas décadas después. En la actualidad, la apertura de la ciudad sobre el río, o proyectos como la avenida de la Travesía son concreciones de propuestas enunciadas hace mucho tiempo.

—*Si hiciéramos una secuencia histórica, a este urbanismo de planes reguladores, ¿qué le sigue?*

—El primer urbanismo era municipal, los técnicos negociaban con la autoridad municipal las intervenciones sobre la ciudad. Posteriormente, siguiendo parámetros internacionales pero siempre con marcas locales específicas, se impone el modelo ligado al estado de bienestar, y el urbanismo deviene planificación o planeamiento, a escala local, regional y nacional. Hacia 1955, ese saber, colmado de tasas, curvas y coeficientes, estaba completamente institucionalizado y se le otorgaba un estatuto de ciencia. Pero en las últimas décadas las cosas vuelven a cambiar y se impone el urbanismo de escala, una tendencia que se vincula estrechamente con ciertas corrientes de la arquitectura, que en nuestro país se conocieron vía Italia hacia los años 70, y que postulan la necesidad de recuperar el valor de la forma: la ciudad es ante todo un objeto físico cuya calidad deriva de su valor como forma construida. En este caso, el urbanismo se entiende como el quehacer del arquitecto sobre la ciudad.

—*¿Cómo se traduce concretamente ese urbanismo de escala?*

—Con el urbanismo la escala de intervención es el proyecto urbano, se trata de emprendimientos que toman sectores estrictamente delimitados, y se realizan intervenciones arquitectónicas con mucha calidad formal, bajo el supuesto de que eso finalmente promoverá una

ENERO

BEATRIZ VIGNOLI

La escena es la de la ausencia: hay un vacío que ocupa todo el primer plano, presionando sobre el paisaje para mantenerlo como fondo de esa figura que no está, que insiste en ya no estar más. En *Enero*, la poeta Delfina Muschietti obra simultáneamente en el ejercicio de la contemplación y en el de la memoria.

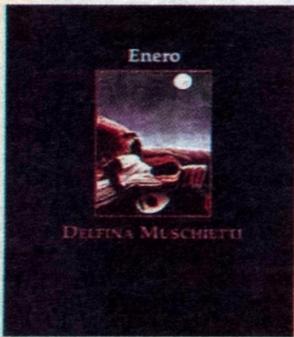
Paul Cézanne anotaba en su diario, hace exactamente un siglo: “El paisaje se piensa dentro de mí”. Su revisión objetivista de un género romántico, enunciada en los tiempos en que la fotografía le disputaba a la pintura el dominio sobre la imagen del mundo, podría servir hoy para emprender una revisión romántica del objetivismo. Estilo casi hegemónico en la poesía argentina de los años ochenta, el objetivismo a veces dijo y a veces puso en escena la escisión entre una imagen muda y una

palabra calibradamente sonora, pero parca. Este estilo está en crisis, y, como tantas veces sucedió a lo largo del siglo pasado, el gusto penduló hacia su contrario. Delfina Muschietti se ubica entre esos poetas que buscan elaborar el objetivismo antes que suplantar su austeridad por la estridencia de la poesía chatarra. Un ingrediente clave para esa salida estética parece ser aquí el silencio, distintos matices de silencio; el otro, la memoria. Como Cézanne, quien comparaba la sensibilidad del pintor con una placa emulsionada fotográfica, Muschietti trabaja la experiencia poética como receptividad ante lo visible; pero un deliberado desajuste del dispositivo hace aparecer, en este sesgo, fantasmas. “Porque quizás esté roto/ el disparador de los árboles: tanto verde detenido/ como una foto vieja/ en el álbum familiar”.

En cada poema hay un arco que va desde la imagen, construida según estrategias de des-

menuzamiento en detalles conexos que sirven para volverla extraña, a lo familiar en el sentido más literal —el recuerdo del padre, la infancia y la vejez del hermano— que baña la escena vista por primera vez en una luminosidad de prehistoria, un espesor temporal que la vuelve aún más extraña. “Luego/ sin partir se abren/ a la claridad que llega/ estriada/ por la ventana altísima/ de la infancia”. La tensión entre lo familiar y lo extraño encuentra su espacio privilegiado en el verano. Al mes predilecto de esa estación alude el título del libro, cuya segunda parte se abre con una cita de Pier Paolo Pasolini: “El verano, la única época en la que yo vivo verdaderamente”. La tercera está dedicada a uno de los silencios predilectos de Muschietti: el de Arthur Rimbaud en Abisinia, puntuado por ráfagas de lenguas extranjeras —el francés; extranjero para Muschietti; y el árabe, oído o visto como caligrama por el poeta

francés— y por frases de las cartas de este último. La persona del poeta, recreada con rasgos de dandy, enmascara una nueva variación del motivo del *horreur de la patrie*. El ideal rimbaudiano de “un sueño bien ebrio, sobre la playa”, reaparece en dos poemas de Muschietti: uno, el primero del libro, donde “los cuerpos no saben/ que la orilla es solo/ espuma” y otro, inspirado en la pintura del Aduanero Rousseau *La gitana dormida*, obra cuya reproducción ilustra una tapa de solapas lisas, negras, ajenas a la manía curricular nacional. “Mínimo acuerdo/ en el aire”, comienza “*Sleeping Gypsy*”, sugiriendo una posible conciliación entre la propia ausencia como huida definitiva respecto de todo el pasado, y la posibilidad del retorno de la patria perdida de la infancia. Conciliación que a su vez manifiesta una síntesis superadora: el puro presente de la imagen objetivista se vela de luz veraniega o de lágrimas.



DE DELFINA MUSCHIETTI

Tercer libro de poemas de Delfina Muschietti en el que la autora obra simultáneamente en el ejercicio de la contemplación y la memoria

La Marca
Buenos Aires, 1999
62 páginas



de los sectores privados”

regeneración del tejido. Eso es lo que está presente en los planes de Barcelona, y lo que se da en nuestra ciudad, por ejemplo con el Parque de España o, recientemente, con la estación Rosario Norte.

—¿Cuál es su opinión sobre esa tendencia?

En principio hay que decir que en Rosario esas intervenciones han sido ejemplares, en primer lugar porque ha habido una continuidad entre los distintos gobiernos municipales desde el comienzo de la democracia, pero además es cierto que en algunos casos se ha logrado una apertura pública, es decir abrir espacios que permiten, por momentos, la convivencia de gente de distintos estratos sociales.

Pero, en general, esa perspectiva tiene sus límites, porque se pierde la complejidad del fenómeno urbano. En los hechos se van haciendo focos y finalmente la ciudad se convierte en un plano de turismo. En general esos focos son absorbidos por sectores medios y altos con la consiguiente expulsión del resto.

—Señalaba los límites, ¿cuáles son las alternativas?

—Ocurre que con la crisis del estado de bienestar la planificación fue vista como un instrumento perverso, paternalista y burocrático que no comprendía la complejidad social. En esa crítica, el estado de bienestar se identificó con el estado autoritario, y en eso mucho tuvo que ver la producción de las ciencias sociales en las últimas décadas, digamos desde Foucault para abajo. Entonces ahora sobrevive una legislación que habla de planes reguladores, pero de hecho no hay nada. Los viejos instrumentos ligados a la planificación han caído en desuso o en descrédito; creo que, más allá de la validez o cientificidad de ese saber,



LEONARDO VICENTI

“En la Argentina, los arquitectos se quedaron con la herencia del urbanismo”

lo cierto es que allí hay un problema.

—Usted señalaba que, **paralelamente, el campo ha sido ocupado por los arquitectos.**

—Sí, a diferencia de otros países, en donde la disciplina es compartida por geógrafos, economistas, ingenieros e incluso sociólogos, en la Argentina los arquitectos se quedaron con la

herencia del urbanismo.

Y los arquitectos, en general, dicen: “Con eso de la planificación, que es una ciencia tan oscura como la química, no queremos saber nada: nosotros proyectamos porque de lo otro no entendemos”.

—**Pero actualmente existe un Plan estratégico para Rosario que en teoría está inmerso en**

consideraciones de orden técnico.

—No me parece que sea así. Creo que en la actualidad la ciudad ha dejado de ser un problema técnico y los planes son más bien el resultado de una concertación de intereses divergentes, en donde la reforma, o al menos la ilusión de la reforma, se pierde paulatinamente. Es decir, si

antes de 1920 eran las fuerzas vivas las que intervenían en el plano urbano, ha vuelto ese esquema de decisión. Entonces las estrategias no las fija un técnico de acuerdo con patrones neutros, al técnico sólo le queda dar forma a lo que se discute previamente. Lo que prevalece es el interés de los agentes privados; entonces ¿ahí quién gana? No lo sé.

EL LIBRO DE LOS MONSTRUOS

PABLO GIANERA

“Serie de relatos disfrazados de literatura” llamó Juan Rodolfo Wilcock a los textos que integran este volumen editado en Milán, en 1978. *El libro de los monstruos* se inscribe en la etapa italiana de Wilcock. La misma a la que pertenecen *Hechos inquietantes*, *El estereoscopio de los solitarios*, *La sinagoga de los iconoclastas*, y *El caos*. Menos alambicado, *El libro de los monstruos* condensa, aunque no siempre supera, estos libros precedentes: también aquí hay fragmentariedad, burlas a Borges y su erudición enciclopedista, y, sobre todo, un humorismo extrañado y cruel único en la literatura del siglo veinte.

En cierto sentido, *El caos* es la matriz que, estallada, origina este libro. Basta comparar el comienzo del cuento homónimo (“Debo confesar que padezco algunos impedimentos físicos por

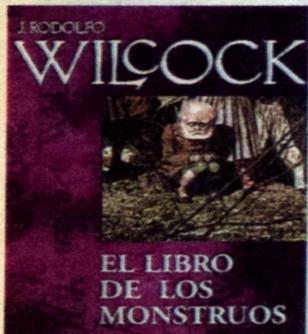
ejemplo en una mano tengo tres dedos y en la otra, por desgracia la derecha, solamente dos, lo que entre otras cosas me impidió aprender piano, como hubiera sido mi deseo...”) con, por ejemplo, el relato correspondiente a Juana Pè (“Juana Pè, para los entendidos, no es hermosísima: tiene un defecto, una breve membrana entre los muslos; no tan breve en realidad, por cuanto llega casi hasta los tobillos, lo que la obliga a caminar dando pasitos.”).

A diferencia de *El estereoscopio de los solitarios*, que Wilcock definía como una novela con setenta personajes que no se encuentran nunca, no hay en *El libro de los monstruos* desarrollo narrativo alguno. Sí es posible en cambio pensar estos textos como “relatos”, incluso en su formulación más clásica: cierto personaje que sufre una transformación. Pero Wilcock casi nunca revela la causa de la transformación. No hay “intriga” o, cuan-

do la hay, es de una brutal fugacidad. El procedimiento se repite y, aunque se lo espera, no llega a fatigar: una observación en un registro más o menos neutro y hasta banal que prepara la irrupción de un ser contranatural. Un ejemplo: “El señor Zulemo Moss terminó mal: en efecto, terminó convertido en un cenicero de madera, redondo, profundo, fácil de limpiar, pero sin ambiciones”. Otro: “Ruzio Haub-Haub se parece en todo a una víbora, pero naturalmente no muerde, es más, como todavía conserva una cabecita bastante presentable, trabaja de psicoanalista”. El incómodo efecto de estos textos (esa sensación nerviosa de mirar de reojo y preguntar si lo que se dice va en serio) podría vincularse a la ironía. Pero no: afirmar que al lado de Graziella Link una cerda parecería flaca y un elefantito esbelto no constituye al avanzar el relato una ironía sino una mera verificación.

Por otro lado, ese registro indiferente, desasombrado, con que Wilcock elige narrar, extrema el desamparo de sus bestias. La eficacia de *El libro de los monstruos*, y de otros textos del autor, se funda menos en las cualidades y atributos de los “monstruos” que en el modo en que se los hace verosímiles.

De Alasumma, último monstruo de este libro notable, se dice que nació pigmentado con todos los colores según un dibujo simétrico que no se ha modificado mucho con el tiempo. Alasumma se enciende un instante para demostrar cuán grises son los pueblos que sin ningún derecho ocupan el mundo y lo entristecen. Y concluye Wilcock, convirtiendo su libro en un verdadero hecho inquietante: “Es como decir: sí, hubieras podido ser tan hermoso como él pero, solo entre las bestias, fuiste omitido en el boceto del mundo, único olvido mío, hombre, paradigma del monstruo.”



DE J. RODOLFO WILCOCK

Fragmentariedad, burlas a Borges y a su erudición enciclopedista, y un humorismo extrañado y cruel, único en la literatura del siglo XX

Sudamericana
Buenos Aires, 1999
155 páginas



I E C H

MADRID, BOGOTÁ, MADRID

abecedé nacionales e internacionales

a)

Vargas Llosa dominicano. Mario Vargas Llosa presentó el lunes en Madrid su novela *La fiesta del chivo*, en la que estuvo trabajando durante más de tres años.

El libro se centra en los últimos años del dictador dominicano Rafael Leónidas Trujillo, quien gobernó su país con mano de hierro durante 31 años (1930-61), hasta que cayó asesinado por un grupo de conspiradores entre los que se contaban algunos de sus estrechos colaboradores. Sin embargo, la obra también realiza un acercamiento a la República Dominicana actual, de la mano del personaje de Urania, una mujer que siendo casi una niña conoció los entresijos y las miserias

del régimen y que regresa a su país natal tras décadas de ausencia.

Como en obras anteriores de Vargas Llosa basadas en temas históricos, la novela estuvo antecedida de una investigación en la que el autor asegura haber leído todo lo que "humanamente" pudo sobre el dictador y su época, y conversado con numerosas personas que vivieron esos años. "Las novelas no tienen la obligación de decir la verdad. Creo que las novelas dicen una verdad a través de las mentiras que inventan" subrayó Vargas Llosa, al explicar que su intención al hacer la exhaustiva investigación histórica fue "mentir con conocimiento de causa".



b)

García Márquez ganoso. El colombiano Gabriel García Márquez cumplió 73 años y dijo que el secreto para una buena vejez consiste en "haber hecho toda la vida sólo lo que me da la gana. Sin dudas, ese es el secreto para una buena vejez". El premio Nobel 1982 dio una entrevista a la radio RCN de Bogotá, mientras recuperaba su salud y antes de viajar a Cuba a festejar su cumpleaños con Fidel Castro en Cuba. Gabo nació el 6 de marzo de 1927 (otras biografías señalan 1928) en la localidad caribeña de Aracataca (980 kilómetros al norte de Bogotá), en el hogar de Gabriel Eligio García, el telegrafista del pueblo, y Luisa Saniaga Márquez Iguarán. Desde muy

chico quedó al cuidado de sus abuelos maternos, el coronel Nicolás Márquez y Tranquilina Iguarán. A la muerte de su abuelo, en 1936, fue enviado a estudiar en Barranquilla, la principal ciudad del Caribe colombiano, y de allí viajó, en 1940, a la fría Zipaquirá, próxima a Bogotá, para cursar el bachillerato, que terminó en 1946. Un año después se graduó en la facultad de derecho de la Universidad Nacional de Bogotá, mientras se destacaba como cronista de *El Espectador*, donde publicó sus primeros cuentos.

También escribió en *El Heraldo* de Barranquilla, rotativo en el que publicó el primer capítulo de *La hojarasca*.



c)

García Lorca subastado. Una institución madrileña no estatal pagó unos 23.500 dólares en una subasta por dos cartas manuscritas del poeta Federico García Lorca.

La primera de las misivas, que data de 1927 y estaba dirigida al escritor José Bergamín, comprende tres cuartillas escritas, encabezadas por un dibujo a color de una fuente de naranjas junto a una pera. La carta tuvo un precio de salida de 11.800 dólares y llegó a los 14.700 dólares. En el texto se refleja la admiración que Lorca sentía por Bergamín, además de contarle el poeta que quería crear una revista literaria en Granada, proyecto que finalmente vio la luz con el

nombre de *Gallo* y que se concibió como un suplemento literario del diario *El defensor* de Granada. La otra misiva subastada que también estaba dirigida a Bergamín — fechada en Madrid en 1936— está escrita en una cuartilla con el membrete de la revista *Cruz y Raya* y alcanzó un precio de 8.825 dólares, 2.950 más que la cantidad de salida. Su texto es una nota que informa a su amigo de una visita que le ha hecho y que Lorca dejó en las oficinas de la revista *Cruz y Raya*, pocos días antes de marcharse a Granada, ciudad en la que le sorprendió el estallido de la Guerra Civil y donde murió asesinado. La institución que compró las cartas no quiso revelar su nombre.



d)

Tàpies antológico. Hasta el 8 de mayo se encuentra expuesta en el Reina Sofía de Madrid la nueva muestra del maestro Antoni Tàpies, compuesta por apenas 90 obras de un conjunto de más de 7.000, curada por Manuel J. Borja-Villel.

La antológica del Reina Sofía reúne obras de 1947 a 1999, y excluye la faceta objetual de Tàpies, que ya fue expuesta en el mismo museo por Gloria Moure en 1990. La última gran antológica en Madrid fue hace veinte años, en el Museo de Arte Contemporáneo.

La exposición "No sigue una trayectoria lineal, sino circular, porque para él la repetición es una interrogación perpetua", dice

Borja-Villel, quien ha distinguido, sin embargo, las intensidades más marcadas y los ámbitos conductores básicos, dentro de esa ambigüedad pintura-objeto que caracteriza a Tàpies. Borja-Villel, que fue durante diez años director de la Fundación Tàpies, destaca la presencia en la muestra de las "pinturas más pictóricas" del artista, algunas de ellas presentadas por primera vez en España, y resalta, entre ellas, la evolución de Tàpies iniciada en la década del ochenta, cuando el artista considera la pintura como texto, con fondos a menudo blancos, como las páginas de un libro, y caligrafías y signos dispuestos sobre el lienzo a la manera de los versos de Mallarmé.



Todo para leer, para mirar, para concursar

LIBROS

Un corrector que se parece a un periodista, la nueva ficción cósmica de Updike, el Romanticismo según Berlin y otra de superhéroes, en las bateas

LA CULPA DEL CORRECTOR
De Manuel López de Tejada



Ortigala es corrector del diario *Decano*; y una mañana, cuando se despierta y se mira en el espejo ve que el vidrio no le devuelve su imagen, sino la de Anselmo Res, el jefe de información del periódico. Ese es el disparador de una trama que incluye también las movilizaciones de los correctores para impedir que se cierren sus fuentes de trabajo y la increíble historia de Ángel Martini, obsesivo corrector de todos los errores de la sociedad y recolector de vellos públicos de mujer.

Sudamericana
Buenos Aires, 2000
102 páginas

HACIA EL FINAL DEL TIEMPO
De John Updike



John Updike es una de las figuras más relevantes de la narrativa norteamericana actual y es el único de sus contemporáneos que, además de un escritor, puede ser considerado un "hombre de letras". En *Hacia el final del tiempo*, sitúa la acción en el 2020. Estados Unidos perdió la guerra con China y el dólar no existe. Nada de eso es un problema para Turnbull, preocupado en su exigente esposa, sus hijos, y las diferentes realidades por las que va pasando hasta alcanzar la iluminación definitiva...

Tusquets
Barcelona, 1999
360 páginas

LAS RAÍCES DEL ROMANTICISMO
De Isaiah Berlin



En 1965 el lituano Isaiah Berlin dictó en Washington las célebres conferencias A. W. Mellon, dedicadas al Romanticismo. Las mismas primero iban a formar parte de un volumen sobre el Romanticismo y después de una introducción a la obra de E.T.A. Hoffmann; ninguno de los dos proyectos cuajó y recién ahora, bajo el cuidado Henry Hardy, las mismas son publicadas bajo el título y constituyen uno de los estudios más reveladores sobre uno de los movimientos fundantes de la Modernidad.

Taurus
Madrid, 2000
226 páginas

HISTORIAS DE SANGRE Y FUEGO
De Jorge Zicollilo



Jorge Zicollilo es periodista, trabajó en la revista *Crisis* y en el diario *Excelsior* de México. Actualmente escribe en *Clarín* y es corresponsal de la revista francesa *L'Express*. Publicó dos novelas históricas y ensayos sobre Domingo Cavallo, el clan Saadi y el padre Mario. En *Historias de sangre y fuego*, *Batallas de la guerra de la Independencia* el autor, muy a tono con la época, relata historias cotidianas de los superhéroes argentinos: San Martín apunado, Güemes ganoso y desbiente, etcétera.

Sudamericana
Buenos Aires, 1999
130 páginas

PRESENTACIONES, CONCURSOS, REVISTAS

Omar Aguiar, Guillermo Ibáñez, Leónidas Lamborghini, Roberto Raschella, Gustavo Vilariño y Nicolás Casullo son los nombres de la semana cultural

ARGENTINA-MÉXICO

Este jueves a las 20 en el sala C del Bernardino Rivadavia se presentará el tercer tomo de la Colección Poesía Latinoamericana, esta vez dedicada a poetas argentinos y mexicanos. Forman parte del volumen los mexicanos Martín Jiménez Serrano, Daniel Mir, Mercedes Suárez, Janitzio Villamar y Salomón Villaseñor Martínez y los argentinos Omar Aguiar, Manuel Ruano, Luis María Sobrón, Adriana Bussolini, Enrique Gallego, Guillermo Ibáñez (foto).



De varios autores
Jueves 16 a las 20
En el Bernardino Rivadavia

POESÍA Y CUENTO



Concurso Carpa Blanca
Hasta el 30 de abril
En Rivadavia 3623, Buenos Aires

La Ctera convocó al I Concurso Literario Nacional Carpa Blanca para los géneros de poesía y cuento. En las bases se indica que los participantes tienen que ser docentes en actividad, afiliados a una de las entidades de base de la institución o jubilados docentes.

El cierre del concurso será el 30 de abril, y el jurado está integrado por Leónidas Lamborghini (foto), Diana Bellesi y Carlos Monestés, Roberto Raschella, María Elena Lothringer y Andrés Fidalgo.

VARIUS, MULTIPLEX, MULTIFORMIS



Curador: Gustavo Vilariño
Hasta el 3 de abril
Galerías del Parque de España

El jueves inauguró en el Parque de España la exposición *Varius, multiplex, multiformis*, curada por el arquitecto rosarino residente en Venecia Gustavo Vilariño y compuesta por obras de 26 jóvenes arquitectos europeos. Sobre la misma escribió Jorge Glusberg: "La arquitectura no debe renunciar ni a la imaginación estética ni a la realización moral, dos fuerzas que han de responder a las peculiaridades de cada comunidad, de cada país, de cada región".

ACCIÓN NÚMERO 804

El nuevo número de la revista *Acción* está dedicado al aborto en la Argentina. Además, un ensayo fotográfico de Julio Pantoja ("Tucumán, 20 años después") y una entrevista al ensayista Nicolás Casullo. Dice Casullo: "Muchas veces se piensa que tener una mirada negativa es tener un escepticismo que no aporta. Creo que recién se puede ejercer la crítica si ésta parte de ver mal el mundo, lo dado, hablo de una crítica que parte de una insatisfacción".



Publicación del I.M.F.C.
Director: Roberto Gómez
Segunda quincena de febrero de 2000

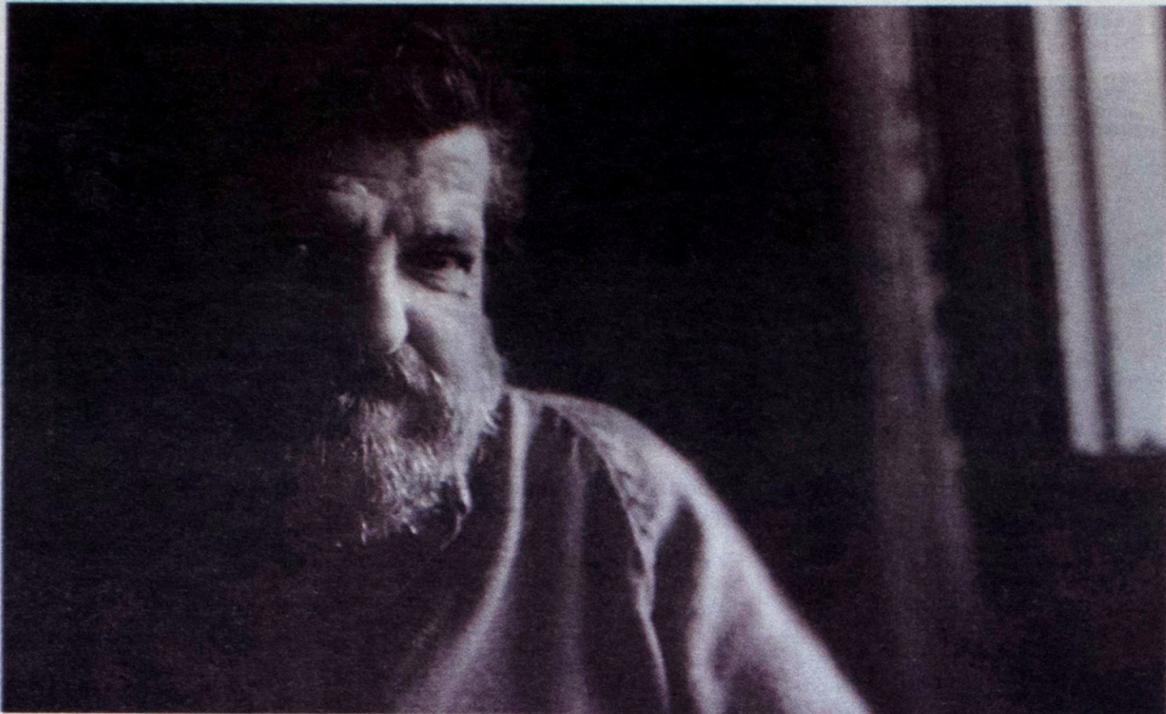
...viene de tapa

ANÁLISIS LITERATURA ARGENTINA

estrechez, su humildad expresiva, llegó a convertirse en una suerte de correlato formal de su indigencia imaginativa. La tensión de la mayoría de sus poemas, siempre amenazados por el vacío de lo inexpresable y por el silencio de la esterilidad, nacen del áspero forcejeo con ambas imposibilidades. Ello da origen a una estética que instaura una interpretación irrevocable de lo real, y que definiría como estética de la perfección de lo negativo.

Formalmente, la poesía de Inchauspe obtiene su fuerza a partir de unos pocos recursos utilizados con inteligencia. Antes que nada, el vocabulario corriente y la economía del lenguaje: un decir sencillo y sentencioso, sin sobras. Esa brevedad se ve intensificada por el uso de imágenes contrapuestas —luz y oscuridad, calor y frío, vacío y plenitud (“De pronto todo se oscurece querida. // A plena luz”)— que acumulan una energía semántica a la cual se le impide el respiro de un final que destrabe la tensión creada por los opuestos. El ritmo es generado por efectos anafóricos muy simples; por lo común, la repetición de una o dos palabras, que se reiteran como un martilleo al comienzo de cada estrofa. El cambio brusco de tono, la aplicación de un toque tierno y cálido sobre la superficie helada de un diagnóstico inapelable (le basta una sola palabra para crearlo: “querida”, “amor”), suelen producir en su poesía el efecto de una conmoción. Ningún recurso formal se separa de la línea semántica; por el contrario, ella marca inflexiblemente el paso, impidiendo todo desvío hacia lo ornamental.

La hora mítica en la cual nace y toma cuerpo esta obra es la de la noche cerrada. El abandono y el voluntario aislamiento coinciden. En esa hora —“cuando lo negro despierta en lo hondo a veces/ y entra y sale de uno a oleadas interminables”— Inchauspe se vuelve sobre sí mismo y lleva a cabo el ritual de encender la llama de la poesía. En su simple pero eficaz sistema simbólico, palabra es sinónimo de fuego, de plenitud, de vuelo. En el extremo opuesto, afuera, en la oscura frialdad, cobran figura el vacío y la mudez: la desgracia de la mudez, la parálisis de la vacuidad. La índole secretamente religiosa de la agonía es subrayada por el mismo autor (“Asomado a una noche extraña/ arrasada por los vientos/ poblada de estrellas furiosas/ que una vez dictaron a otros hombres/ los nombres de fuego de Arturo/ la Osa y el Centauro: / tu lengua sin cielo/ tiembla/ y se retuerce”). La devastación nocturna resalta la indefensión y la pureza de la llama poética. Su luz cálida por momentos nimba a la soledad humana de un resplandor inolvidable: “Suave es caer en la habitación/ cuando hemos dejado detrás/ esa acumulación crujiente de horas/ quemadas para vivir. // Suave la presencia de los muebles/ la línea de tu nuca acompañando/ la inclinación de



“Juan Manuel Inchauspe, a 15 días de su muerte”, retrato de Juan Neme, mayo de 1991

tu cabeza sobre el libro. / Suave el fondo de mar de tus ojos. // Y más suave la hora —en que ya cansado/ pero terriblemente libre— enciendo / la lámpara que apagaré muy tarde”.

A pesar de la belleza de este instante excepcional, no hay pasado ni futuro en la visión de Inchauspe. El sentimiento dominante es el abatimiento, siempre dentro de un presente sin perspectivas, sin profundidad (“Hablo de seres [...] que viven días perdidos en los extremos de la noche y para quienes cada día es siempre, y peligrosamente, el último.”) Ese abatimiento, sin embargo, se presenta como una saga. Una gesta —la de la expresión amenazada de muerte— se despliega de un poema a otro con ritmo implacable, en un dramático crescendo. Cada texto, como un cuadro, incluye, por partes iguales y contrapuestas, intimidad y vastedad. La cavidad del ser, ese ínfimo alveolo donde el escritor lleva a cabo su “trabajo nocturno”, aparece rodeada de un infinito anonadante. La gélida oquedad que intimida ese “momento/ secreto y luminoso”, paradójicamente, contribuye a enmarcarlo, a darle vida. Las imágenes del error y del fracaso, por debajo del peso que soportan, en contados momentos animan un triunfo recóndito (“Y los días y las horas en esta ciudad/ me circundan como el negro círculo/ de un estanque sobre cuya lisa superficie/ la muda y afiebrada rama de mi vida/ consigue, a veces, oscilar...”)

No es casual que entre las pocas fuentes que podemos individualizar con certeza en esta obra se cuente la de Montale. Su conocida sentencia, contenida en el primero de sus *Ossi di seppia*, “No nos pidas la palabra que escruce íntegramente / nuestro ánimo informe, y con letras de fuego / lo revele y esplenda como flor de azafrán, adquiere la siguiente modulación en la escritura del poeta santafesino:

“...no pidan palabras seguras/ no pidan tibias y envolventes vainas llevando/ en la noche la promesa de una tierra sin páramos. / Hemos vivido entre las cosas que el frío enmudece...” Hay una indudable afinidad entre la atonía vital montaliana y el constante agotamiento anímico de Inchauspe. La realidad, para ambos poetas, está como velada, queda al margen de sus indagaciones. En Inchauspe, sin embargo, casi no existe esa fisura diurna a través de la cual Montale, de tanto en tanto, como tocado por la gracia, atisba un mundo adámico detrás de la opacidad cotidiana. Lo constata él mismo, con acento entre perplejo y apesadumbrado: “Nunca fui descubierto/ atrapado fuera de mi lecho/ natural, / del oscuro sonido de piedras/ por donde mi sangre anda. // Por eso me sorprende/ el visible afán de esta mañana/ entreabierto/ por hacer de mí/ alzar de mí/ una de sus alas.”

Otra influencia perceptible en la obra de Inchauspe es la de Eliot. También ella apunta a circunscribir el estado de desgracia, pero esta vez ligado a la actividad misma del lenguaje. Lemos en el final de “East Coker”, el segundo de los *Four quartets*: “Porque uno sólo aprende a dominarlas [las palabras] / para decir lo que uno ya no quiere decir / o de algún modo en que uno ya no quiere decirlo”. En el comienzo de “Pensamientos sueltos”, poema perteneciente a *Trabajo nocturno* (1985), el pasaje es reelaborado de este modo: “Lo que quiero decir/ casi siempre me es escamoteado. / Lo que quiero decir, es decir/ lo que nunca debiera torcer su dirección, / pero que siempre fatalmente/ se tuerce y malogra. / Nunca tuve una buena relación/ con las palabras y cuando ellas/ me llegan ya casi no me sirven”. La palabra clave es escamoteado. En esta tardía crítica del lenguaje (que en cierto modo da fin a la tenaz adhe-

sión a la palabra demostrada por su trabajo entre los años 1964-1975), el sentido verbal supone un escamoteo del sentido armónico perceptible en la realidad natural, de ahí que sólo lo no escrito posea las características de lo definitivo, de lo no puede ser deformado por la acción restrictiva de la palabra. En el final de “Pensamientos sueltos”, las improntas de Eliot y de Montale se funden: “Sólo a veces vislumbro la felicidad/ de lo que debió haber sido. / Es cuando me abandono, callado y destruido, / al flujo suave de la tarde/ sin más intención que mirar/ el lento movimiento de las nubes/ y dejarlas hacer. / Entonces percibo el rumor/ sereno y silencioso. / Sentado en mi vieja reposera/ miro el cielo vacío/ y escucho lo que nunca escuché. / Pero lo escucho como si viniera de muy lejos/ y no tuviera para mí/ ni principio ni fin/ y por eso mismo/ nunca pudiera ser escamoteado”. La breve ensoñación guarda un leve eco conceptual con un par de versos del “Corno inglese” montaliano: “¡Nubes en viaje, límpidos / dominios de allá arriba! ¡Las mal cerradas puertas / de altos Eldorados!”

De la curiosa imbricación que se produce entre las referencias a las poéticas montalianas y eliotianas en la poesía de Inchauspe, podemos extraer una consecuencia paradójica: en él, el estado de gracia, la vislumbre de calma, la iluminación, cobra de pronto características gnoseológicas negativas, vale decir, guarda una estrecha relación con la derrota de la palabra, la cual súbitamente se sitúa en las antípodas de los “momentos luminosos”, perdiendo su poder de imagen, revelándose como flatus vocis. La cuestión es importante, ya que durante más de una década (en los poemas contenidos en el volumen titulado *Poemas 1964-1975*) toda la tensión vital del poeta estuvo abiertamente volcada al acto de escribir, concebido co-

mo el único ejercicio espiritual que otorga existencia y acrecienta el ser. Hasta tal punto es esto cierto, que Inchauspe llega a afirmar en uno de sus textos inéditos: “Cuando a la ciega e imperiosa/ necesidad de escribir algo se opone / la ausencia absoluta de la palabra/ sé que estoy en el verdadero camino.” Escribir algo, dice. Y dice algo, neutramente, porque el hontanar de la poesía está cegado; porque su psiquismo está inmovilizado, paralizado a mitad de camino entre una realidad sentimental ya desgastada por la acción del tiempo y un mundo que ha perdido definitivamente la posibilidad de hechizarlo, y, por ende, de dar origen a la ensoñación poética.

La lucha por el sentido, el intento de otorgarle una significación espiritual a la existencia, adquiere en Inchauspe connotaciones extremas. El verso “Yo escupiré mi propia sangre”, en cierto modo un epítome de su poética, no constituye una gruesa pincelada expresionista; es un enunciado que va más allá de lo literario; habla de una ascesis obsesiva, de implacable rigor, puesta en práctica con el objeto de acceder a una dimensión más intensa de la realidad (“...por sobre todas las cosas/ la soledad de nuestras palabras / tratando de romper la fría/ compacta materia”). En esta lucha contra la helada apatía, contra la inerte materialidad, en busca del intenso calor de la significación, la vocación de Inchauspe por momentos se deforma, pierde de vista su objetivo, “salvar la vida”, y, abandonando toda referencia real y sensible, persigue con una violencia descentrada la aparición de algo que no acierta a precisar: “Vida sin ningún equilibrio: / a ti no te queda nada más ya/ que la violencia de algunas palabras”; “Vacío/ donde nadie baila ni se mece/ y donde sin embargo/ ¡algo tendrá que reventar!” La exigencia de absoluto hecha a la poesía, en la medida en que se cierra a la existencia y, desligándose de la ensoñación poética, se revela impotente para acceder al plano imaginario donde se realizan las alianzas entre el misterio y el sentimiento humano, da lugar, como es lógico, a un silencio de muerte “donde el vacío se pasea / como una eterna ama de llaves”.

PERFIL

Juan Manuel Inchauspe nació y vivió en Santa Fe entre 1940 y 1991. En 1994 el Departamento de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral publicó su *Poesía completa*, volumen prologado por Estela Figueroa, que recoge tanto la obra publicada en sus dos libros (*Poemas*, 1977, y *Trabajo nocturno*, 1985), como textos anteriores y posteriores a los mismos. De allí fueron tomados los poemas que aquí se citan.