

Grandes Líneas

RICARDO HERRERA Y LUIS TEDESCO POETAS

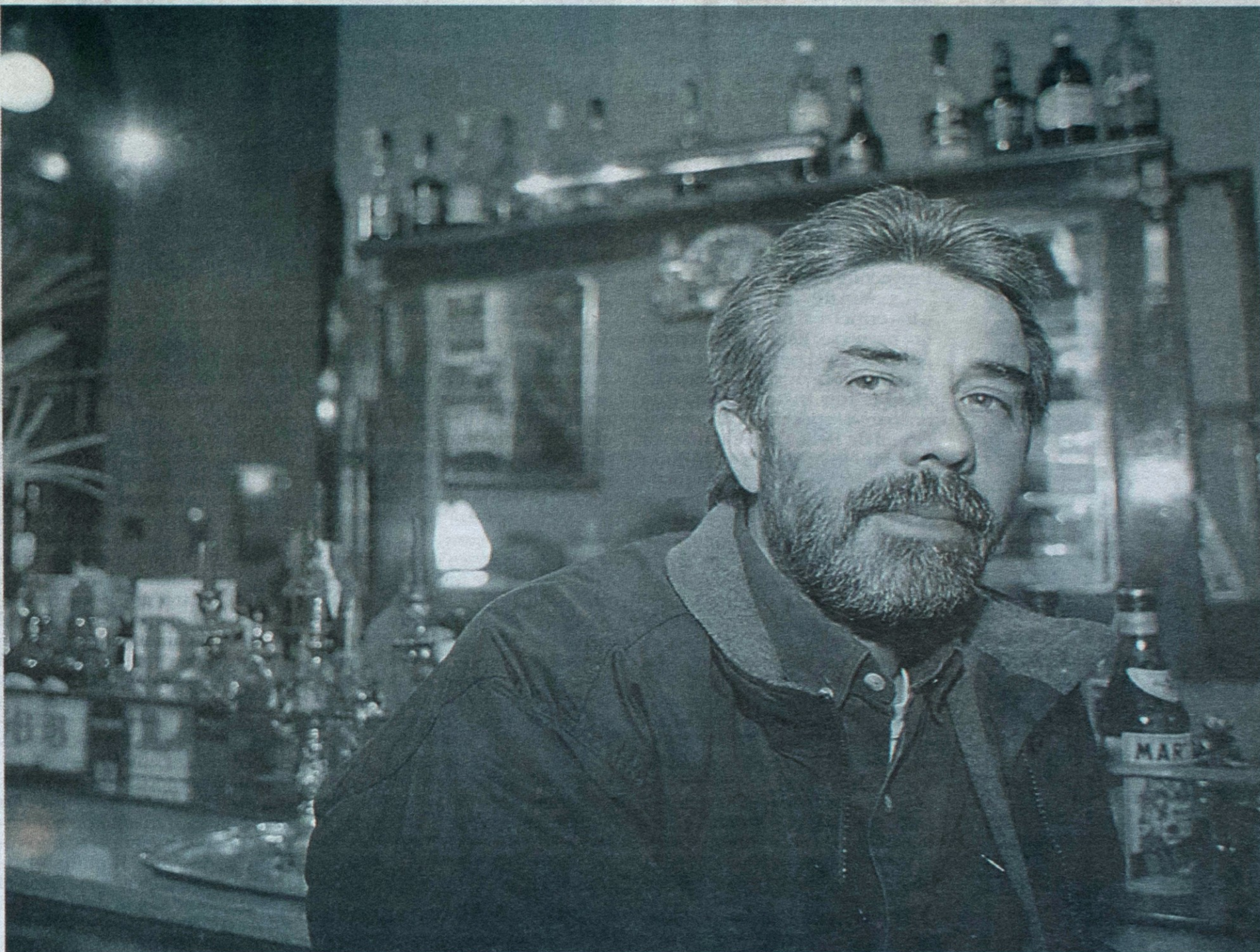
“Algo empieza cuando parece que todo acaba”

BEATRIZ VIGNOLI

Ricardo Herrera (Buenos Aires, 1949) ha traducido poesía de Giuseppe Ungaretti y de Giacomo Leopardi (las de este último le valieron el premio a la Traducción otorgado por el gobierno de Italia); ha antologado poetas argentinos y al poeta cubano Cintio Vitier (*Palabras a la aridez*, Último Reino, 1989), ha ganado el Tercer Premio Nacional de ensayo y Crítica Literaria 1986-1988 por *La ilusión de las formas*, y el segundo premio *La Nación* 1988 por algunos de sus poemas compilados en *Estudios de la Soledad*, publicado en 1995 por Nuevohacer Grupo Editor Latinoamericano, que también editó su diario de ensayos poéticos *De un día a otro* (1997), su “cuaderno de traducciones” *Copia, imitación, manera* (1998), sus sonetos *Imágenes del silencio cotidiano* (1999), y sus ensayos sobre poesía argentina reunidos en *Espera de la poesía* (1996, premio de la Academia Argentina de Letras 1997). Completa su obra crítica el libro *La hora epigonal* (1991).

Luis Tedesco (Buenos Aires, 1941) es editor de Nuevohacer y autor de los libros de poesía *Los objetos del miedo* (1970), *Cuerpo* (1975), *Paisajes* (1980), *Reino sentimental* (1985), *Vida privada* (1995), y *La dama de mi mente* (1998). Herrera y Tedesco son, respectivamente, director y editor de la revista *Hablar de Poesía*, que lanzará en junio su tercer número, el cual incluye ensayos sobre los poetas argentinos Néstor Perlongher, Juan Manuel Inchauspe, Héctor Viel Temperley y Edgar Bayley; una entrevista a Horacio Armani; artículos sobre Propercio, Baudelaire, Rilke y Mario Luzi; versiones de Ana Ajmátova, James Joyce y Mario Luzi; poemas de Carlos Germán Belli, Arturo Carrera, Edgardo Dobry y otros. El ensayo de Ricardo H. Herrera sobre Juan Manuel Inchauspe es un adelanto de dicho número. La revista, debido a la calidad de los trabajos que incluye sobre poesía italiana, acaba de obtener un apoyo económico trienal del gobierno de Italia. A mediados de setiembre del año pasado, cuando vinieron a presentar el primer número de la revista, *El ciudadano* dialogó con ellos en el lounge del Hotel Savoy.

—**¿Por qué escriben en el editorial del primer número de la revista *Hablar de poesía* que “en gran medida, poesía y crítica no constituyen aún géneros literarios socializados”?**



Ricardo Herrera: “Ocuparse del presente es necesario, pero también lo es explorar una tradición”

—(Tedesco) Bueno, no están casi integrados a la discusión común. No hay demasiada crítica en la Argentina.

—(Herrera) Se limita el sentido de la crítica a lo meramente laudatorio: no hay un sistema de crítica donde la objeción a una propuesta sea aceptada. En los países civilizados, la crítica constituye el grado más elevado de diálogo entre los miembros de la sociedad. En países como el nuestro, por el contrario, predominan el panegírico y la diatriba, formas de obstruir el diálogo, más que de fomentarlo. Lo que por lo general sucede además con la crítica actual es que habla para muy pocos, en una jerga que pocos entienden, con un sistema de alusiones abstruso, que termina en una especie de afasia.

—(Tedesco) Generalmente la crítica no es crítica, es ataque.

Cuando hablamos de crítica, hablamos de un análisis de una obra donde se expongan todos los elementos, de modo que eso genere una riqueza. Si la crítica de un libro señala sus deficiencias, que no lo haga con la intención de atacar a la persona del autor, ni la ubicación política del autor, ni su situación familiar. Generalmente, las críticas son ad hominem.

—**¿Son una forma de impugnación?**

—(Tedesco) Es una impugnación, sí. Es una forma de decirle al autor del libro: “Usted no merece estar acá”.

—**¿Qué significa “hablar de poesía”?**

—(Tedesco) Significa hablar de poesía, no de sociología o de psicología. El terreno de la poesía puede abarcar cualquier ámbito, pero siempre desde el punto de vista de la poesía.

—(Herrera) Significa intentar rescatar el idioma y la sensibilidad poética de la enorme masa de información pseudocrítica que la ahoga. Nuestra revista no responde a la emergencia de un grupo con ideas estéticas novedosas; más bien, creemos que nada es demasiado nuevo ni demasiado original en nuestros días. A nuestro parecer, nuestra época —y no me refiero a la década de 90, sino a la segunda mitad del siglo veinte— tiene un claro signo epigonal.

—**Epigonal viene de epígono, imitador. ¿En esta época se trabaja a partir de modelos anteriores?**

—(Herrera) Dicho brevemente, nuestro tiempo se caracteriza por replantearse y reelaborar los hallazgos estéticos realizados en las primeras décadas del siglo. En las épocas epigonales —la cosa no es nueva, hay otros mo-

mentos así en la historia literaria— toman puesto central en la creación literaria los problemas formales, todo lo que tiene que ver con la perfección en la ejecución de la obra. La pluralidad y la heterogeneidad son características propias de la hora epigonal, como también el desconocimiento o el olvido del ayer. A mi criterio, ocuparse del presente es necesario, pero también lo es explorar una tradición que vaya más allá de los dos o tres nombres de siempre —Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Juanele Ortiz—. Que sea posible escribir un ensayo sobre figuras controvertidas —Leopoldo Lugones, por ejemplo— en serio, considerándolo como lo que es, un gran escritor ya muerto, y no un activista vivo al que hay que combatir porque no compartimos su ideología. Lo paradójico de este —pág. 8—

El Mirador Nicola Costantino

PROFUNDO Y SUPERFICIAL

La artista rosarina expone en el Museo de Bellas Artes sus "Chanco-Bola" y "Peletería con piel humana" y se juega por el horror basado en lo real

MARINA MARIASCH

Mientras muchos se ocupan de revisar la banalidad, el kitsch y el camp, Nicola Costantino se diferencia de los artistas de su tiempo. Su obra parece apelar a un sentido más profundo, tal vez a un mensaje. Sin embargo, y paradójicamente, el elemento que prima en la muestra es algo tan superficial como la piel.

La artista conocida como Nicola Costantino nació en Rosario hace treinta y cinco años. Su ciudad natal y su Buenos Aires habitual se pusieron para ella, en los últimos años, en red con otras ciudades, todas ellas capitales del arte. Es que Costantino viajó como representante de la Argentina a la última Bienal de San Pablo, a la Feria de Arco en Madrid, a la Primera Bienal de Liverpool, Inglaterra, y expondrá próximamente de manera individual en la galería Jeffrey Deisch Project de Nueva York.

La obra de Costantino obliga a los críticos al uso de un término: perverso. Realismo perverso para algunos, perversiones culturales, para otros, lo cierto es que las tres instalaciones que ocupan el espacio del Museo Nacional de Bellas Artes para esta muestra incomodan la mirada del espectador que viene recorriendo los pasillos del Museo y llenando sus pupilas de Monet y otros paisajes puntillistas.

Costantino trabaja en volumen. Sus trabajos son escultóricos y forman, en conjunto, casi una escenificación. La línea en la que se inscriben es figurativa y realista. La apuesta apunta a un horror basado en lo real.

La primera instalación consiste en una cantidad de cajones de embalaje apilados. En cada uno de ellos se ve, a través de una de las paredes del cajón que se encuentra removida, el feto de un animal. Caballos, corderos y cerdos nonatos yacen prensados en el interior de esos embalajes. El efecto de realidad que produce



"Peletería con piel humana" (1999)

la morbosidad de la imagen está dado por la silicona que da cuerpo a estos animales. El material ha sido utilizado para reproducir fehacientemente, y otorgando una textura similar a la original, los cadáveres de los fetos.

Los animalitos en gestación son hiperrealistas. Tienen expresiones en sus caras, pliegues en la piel, posiciones reconocibles. Lo que los hace horriblos e impactantes es la relación que guardan con el recipiente que los contiene. El cajón de embalaje en lugar del vientre materno aparece como un envase que violenta y pone en evidencia la situación de consumo a la que los fetos son sometidos.

Al atravesar el dintel de acceso a la sala, sobrevuela un simpático chanchito. La impresión que genera, sin embargo, es similar a la de los fetos en los cajones. El pequeño chanco se pasea de una pared a la otra colgando de

un gancho que lo transporta como si estuviera recorriendo uno de los pasos en la producción del frigorífico.

También el chanco es el animal elegido para las bolas que se encuentran distribuidas por toda la superficie del piso de la sala. Son *Chanco-bolas*, como las llama la autora. Las esferas, que tienen distintos tamaños, están hechas de resina y aluminio anodizado. Lustradas y desparramadas sin orden aparente, tienen el aspecto de objetos decorativos. Una mirada cercana descubrirá que las bolas están conformadas por chanchos comprimidos en la redondez de la esfera. Claramente se definen los hocicos, las pezuñas y las colas que quedaron apelmazados para dar la forma elegida. Las *Chanco-bolas* guardan en sí mismas la contradicción que sugiere el objeto redondo, de color metálico brillante, como algo aceptable en el gusto estándar y la deformidad de los cadáveres de chanco utilizados para darles consistencia.

La exhibición no cuenta sólo con trabajos sobre animales. La obra que tiene más peso es una que tiene como protagonista al cuerpo humano. Se trata de *Peletería con piel humana*. Esta obra ocupa por entero una de las salas y consta de distintas prendas de vestir realizadas íntegramente con materia corporal. Nuevamente nos encontramos con los calcos de objetos o cuerpos vivos realizados en silicona. Esta vez, la silicona ha sido utilizada para reproducir la piel del hombre. En su mayoría son partes de la superficie de la piel que comúnmente se ven interrumpidas por orificios o protuberancias: las tetillas masculinas, el ombligo, el orificio anal.

Las prendas incluyen vestidos y faldas de diversos modelos, sacos y hasta zapatos —realizados estos últimos por la zapatera artística Sylvie Geronimie—. Los sacos contienen sí un elemento que proviene realmente de la naturaleza humana: sus

cuellos están hechos con cabello verdadero.

Desde un video que acompaña la muestra realizado por Marcos López, se ve a Costantino encarnando a la bizarra modista en la que se ha convertido. Sus ojos saltones destacados por el maquillaje años veinte miran fijo a cámara con el mismo desafío con el que se plantan sus creaciones. La modista en la pantalla toma las medidas del torso de un muchacho lampiño y unas cuantas modelos desfilan las ropas.

Otro fragmento del video tiene un carácter más documental y registra un diálogo con la artista. En él, Costantino declara que su preocupación es principalmente estética y que su producción no oculta un contenido moral o reflexiones profundas. Su interés está puesto en la belleza y diseño de los modelos de vestir y su intención fue que se tratara de prendas de corte clásico y uso eterno. Más allá de las interpretaciones irónicas en las que puedan sucumbir los deseos de la autora, el uso de los modelos está probado. La propia Costantino lució una pieza de su creación para la inauguración de una de las ferias internacionales.

El camino por el cual se llegaría a creer que la de Costantino es una obra ecologista, que denuncia la matanza de animales o, más intelectualmente, que evidencia el comercio de los cuerpos, está de algún modo facilitado por los clichés de la crítica. Sin embargo, incurrir en ese tipo de conclusiones es una manera fácil de dejar de ver la obra en sí. El trabajo de la artista cobra valor más que en su sentido ideológico, en su dimensión material. La calidad en la que están realizadas las obras se impone ante todo. El trabajo con la silicona es minucioso y permite un detalle exquisito. Sin esto, todo el efecto y la impresión que producen los objetos sería imposible. Por otra parte, los modelos de vestir son lindísimos.



NICOLA COSTANTINO

Tres instalaciones que se inscriben en una línea realista y figurativa, y que se disponen como esculturas de una gran y única escenificación

En el Museo Nacional de Bellas Artes
Buenos Aires



"Chanco-Bola" (1998)

OPINIÓN

De punta Luis Buñuel, el gran inventor

“La memoria es invadida constantemente por la imaginación y el ensueño y, puesto que existe la tentación de creer en la realidad de lo imaginario...”



Juan Aguzzi
El Ciudadano

“La memoria es invadida constantemente por la imaginación y el ensueño y, puesto que existe la tentación de creer en la realidad de lo imaginario, acabamos por hacer una verdad de nuestra mentira. Lo cual, por otra parte, no tiene sino una importancia relativa, ya que tan vital y personal es la una como la otra”.

De esta forma Luis Buñuel le ponía palabras a la esencia íntima de su narrativa, y al mismo tiempo que su memoria navegaba aguas adentro para alejarse de cualquier convención –sus primogénitas *Un perro andaluz* y *La edad de oro* ya abrían una puerta a nuevas formas de sentir y pensar– comenzaban a significarse las vías inéditas que hacían visibles las zonas oscuras de lo rechazado e inventaba, a través de medios específicamente cinematográficos, una forma poética de subversión cultural.

A cien años de su nacimiento puede vérselo como un realizador que con su voluntad artística irrefutable consiguió fenómenos estéticos inigualables en la historia del cine.

Marcado a fuego por el surrealismo –dos de sus íntimos amigos fueron Max Ernst y Salvador Dalí–, ese proceder se ubicaría en el lugar del contenido en gran parte de sus filmes. Como pocos, Buñuel supo crear su propia técnica narrativa.

Se afanó por parecer un director sencillo y no un trabajador obstinado en la expresión cinematográfica rebuscada. Y esto le sirvió para corresponder a necesidades industriales y a expectativas de efectividad en el proceso de producción. Sin embargo, sus filmes tienden a poner en marcha la fantasía del espectador por medio de una técnica consciente, y actúan sobre él dejándole la impresión de que podrá captar todo con una sola mirada. Y esto, como no se encuentra casi en ningún otro cine, permite a ese espectador armar un recorte con la absoluta libertad de decisión para incluir o dejar de lado un detalle determinado.

Las dimensiones del universo del aragonés tiene por lo menos dos aristas fundamentales: la primera, la devoción, era particularmente visible en su cine como un marco expandido hacia la exploración de la emoción y hacia la investigación sobre el mundo interior y sus componentes conflictivos. Necesitaría de esa devoción para afrontar el campo cerrado del espacio y el tiempo que su originalidad convertía en un factor determinante para apropiarse de un conjunto de ideas.

La segunda sería la nervadura del deseo, que no sólo se daría en la forma de la elucidación sino también de su representación y su consumación. En sus filmes, las imágenes arquetípicas del in-

consciente son degradadas en estereotipos por el lenguaje y la acción coactiva de la educación. Sus dramas son concretos y abstractos al mismo tiempo, pero ninguno deja de poner en escena la mitología del deseo con toda la carga implícita de sugerencias: las emociones no expresadas, las sensaciones inefables, las impresiones indecibles guiaban sus puestas en escena. Buñuel inventó una nueva morfología de la imagen, cuya función ya no era figurar lo imaginario sino liberarlo, como debe liberarse el deseo.

La evolución de su carrera hasta el *El discreto encanto de la burguesía* (1972), y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) no dejó de orillarse en ese sentido, obligando al espectador a superarse sin cesar, a liberarse de sus propios postulados culturales, filosóficos, políticos y religiosos.

Buñuel tenía una lógica propia que hacía posible cualquier escena impensable: no podría decirse de su obra que reinventara al nihilismo como una diferencia, pero sus interpretaciones sociales y éticas atravesaban los escenarios de la existencia como una permanente metamorfosis de las referencias y los sentidos. En sus filmes cada pis-

ta propuesta deviene falsa –baste pensar en *El ángel exterminador* (1962)– desde el momento en que uno la persigue con la intención de comprender, en vez de abandonarse a ella para comprenderse a sí mismo. Hasta la actualidad, nadie en el mundo del cine mejor que Buñuel ha revelado la miseria de la inteligencia y la pobreza de la razón frente a las posibilidades de la imaginación.

También una medida de esto la daban sus personajes, que muchas veces constituyen una síntesis de todos los que ha retratado en sus filmes. En *Tristana* (1969), es evidente que el personaje de Don Lope –que muy bien interpreta Fernando Rey, un poco su actor fetiche– toma, por acumulación de una multitud de detalles crueles, curiosos y frecuentemente íntimos, otros que ya estaban implícitos en los personajes de *Ensayo de un crimen* (1955) o *Viridiana* (1961). De igual manera que con sus personajes, las visiones, ideas, imágenes y utopías son llevadas a escena en el plano real íntegro y en los espacios que siempre están cerrados sobre sí mismos y reflejan la incomunicación de los mundos que se aíslan, o de las distintas clases que se ignoran, o

de los seres que se olvidan y se separan.

Buñuel supo primero que nadie que la realidad siempre está presente, bajo apariencias ilusorias, en la pantalla; por eso la imaginación podía liberarse hacia otros espacios.

Para expresar la convulsión del alma, la confusión espiritual y el desequilibrio, apeló a la memoria porque cualquier otra visión resultaría insuficiente. Como un pintor busca más allá de la realidad plástica un ritmo que no siempre consigue en la tela, el cineasta español perseguía el camino secreto, misterioso, incluso esotérico de la creación cinematográfica y, para descubrir los enigmas que presenta la realidad, apelaba al espacio que sus fantasmas recortaban –magníficas *Belle de jour* (1967) y *La vía láctea* (1969)–, por unos instantes, de toda eternidad monolítica. Su preocupación porque el espectador perciba que la realidad es algo más de lo que se capta de ella, lo instó a devolver una mirada salvaje para romper todo el sistema de apariencias habituales y, sobre todo, a destruir todo fundamento ideológico sobre el que la razón pueda fundamentarse. Casi huérfano está hoy el cine de este tipo de creadores.



Buñuel toca uno de los tambores de Calanda, su pueblo de origen

La Central Pier Paolo Pasolini

La obra literaria y cinematográfica del autor italiano marcó un itinerario único, continuo y desapacible, que va de la tragedia a la alegoría

PABLO GIANERA

¿Existe alguna manera de no extraviarse en el itinerario (cultural, estético, semiótico, político) de Pier Paolo Pasolini? Y además, ¿no traicionaría esa tentativa al propio itinerario, cuya única unidad es una continua y desapacible mutación? ¿Tienen algo en común *Poesía en Casarsa*, su primer libro de poemas publicado en 1942, escrito en friulano, y *La nueva juventud*, último libro de poemas, la inacabada novela-ensayo *Petróleo* o el filme *Saló*?

En el libro *El origen del drama barroco alemán*, Walter Benjamin anotaba la siguiente definición: "En la alegoría la *facies hippocrática* de la historia yace ante los ojos como un paisaje primitivo petrificado". En oposición al símbolo, la alegoría expresaría, según Benjamin, la experiencia de lo sufriente, de lo oprimido, de lo irreconciliado, de lo fracasado. Pasolini fue, si cabe el término, un alegorista. Sus ruinas son las ruinas de la última inflexión del Iluminismo: el neocapitalismo democrático y la tiranía de los medios masivos de comunicación. Por cierto, la salida de Pasolini es llanamente reaccionaria: la única fuerza contestataria del presente es el pasado. El progreso (ilustrado) es reacción, y la reacción puede ser parte de una forma de progreso. Lo acusaron de nostálgico. Contestó: "Tengo nostalgia de la gente pobre y auténtica que luchaba para derribar al amo sin convertirse en aquel amo".

Uno podría pensar, para volver a Benjamin, en la imagen del "Angelus Novus" de Paul Klee, el ángel de la historia que es empujado hacia el futuro por el huracán que sopla desde el pasado, con el rostro vuelto hacia las ruinas que se amontonan ante sus

ojos. Pero no, en realidad es exactamente al revés. Pasolini mira hacia el pasado, pero las ruinas están a sus espaldas, en el futuro. Allí donde un poema de *La mejor juventud* —que recoge sus primeros textos, aquellos escritos en Casarsa entre 1941 y 1953— decía: "Tarde luminosa, en la acequia/ crece el agua, una mujer encinta/ camina por el campo". *La nueva juventud* (1974) reescribe: "Tarde luminosa, la acequia/ está seca, la sombra de una mujer encinta/ camina por el campo".

El perfil político de Pasolini es al mismo tiempo elusivo y frontal. Nunca explícito, pero siempre visible. ¿Por qué? Porque no existe en Pasolini ningún perfil limpio, sino una superposición casi cubista. El bellísimo artículo "La primera lección me la dio una cortina", una parte del tratado pedagógico al imaginario Gennariello, publicado semanalmente en *Il Mondo* y recogido posteriormente en el libro *Cartas Luteranas*, describe cómo la primera imagen de su vida fue una cortina, blanca, transparente, y cómo esa cortina condensaba la casa en que nació, y constituye, al mismo tiempo, un indicio de su posición social, de clase. Pasolini descubre una pedagogía de los objetos: "La educación que a un muchacho le dan los objetos, las cosas, la realidad física —en otras palabras: los fenómenos materiales de su condición social— convierte a ese muchacho en lo que es y en lo que será durante toda su vida". Tal lenguaje de las cosas no admite réplicas ni resistencia. "Las cosas son absolutas y rigurosas como los niños". Y no hay nada que obligue tanto a mirar las cosas como el cine. La poesía, sigue Pasolini, transfigura las cosas en palabras, el cine es más primario, se limita a registrar su pura materialidad.

La lección del cine, la lección de los objetos filtrados por el lente de la cámara, es entonces una lección de exasperada objetividad. Así debe entenderse también la aspiración de Pasolini de que la lengua (la lengua italiana) tuviera la validez absoluta e irrefutable de una foto. ¿Y qué tiene que ver aquí la alegoría? Si lo real, el lenguaje de las cosas, es en efecto inagotable, el único modo de abordarlo es, para Pasolini, cifrarlo.

En su producción poética hay, sin embargo, una fuerte presencia de lo autobiográfico, casi de diario personal. La explicación está tal vez en una categoría que Pasolini acuñó a propósito del cine: el plano subjetivo indirecto, una especie de discurso indirecto libre, una imagen que confunde la mirada del autor (de la cámara) y del personaje, pero sin borrar la diferencia entre ambos. Es así como, desde *La religión de mi tiempo* (1961) a *Poesía en forma de rosa* (1964) y *Transhumanar y organizar* (1971), se despliega el registro autobiográfico pasoliniano, convirtiendo a la poesía en un tortuoso y contradictorio cuaderno de notas. ¿Pero es válida esta traslación de un término cinematográfico al examen poético? En Pasolini, sí. Porque se trata aquí más de un modo que de un medio.

Pasolini se mueve en el amplio horizonte de la estética. Y el problema a resolver es cómo sobreimprimir la representación con lo representado, o, lo que viene a ser lo mismo, cómo arribar a una "verdad histórica". La alegoría se roza con la formulación pasoliniana del "cine de poesía". ¿Cine de poesía o poesía de cine? La cifra de lo alegórico se encuentra en la intersección de los objetos y el mundo de la experiencia. En este sentido, Pasolini recupera para la poesía la disponibilidad extrema del cine:

es la intervención del autor (director, poeta) sobre la multiplicidad de imágenes las que le confieren a éstas objetividad y las vuelve históricas. Cine y poesía son lenguajes intercambiables: "La pasión, que había adquirido la forma de un gran amor por la literatura y por la vida, gradualmente se despojó del amor por la literatura y se transformó en lo que realmente era: en una pasión por la vida, por la realidad de mi alrededor, física, sexual, objetual, existencial".

En sus distintas etapas, del Friuli al suburbio romano, la obra de Pasolini fue desplazándose de la tragedia a la alegoría, del individuo a la especie. La novela *Una vida violenta* (1959), las películas *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), el episodio "La Ricotta" de *RoGoPaG* (1963), *El evangelio según San Mateo* (1964), y *Edipo* (1967), son tragedias en el sentido más clásico: la consumación, el cumplimiento de un destino. Aunque hay también un mártir (el cuervo, hijo de la Duda y la Conciencia) *Pajaritos y pajarracos* (1965) preanuncia ya otra cosa. Prefigura *Teorema* (libro y película), *Porcile* (1969), la *Trilogía de la vida*, *Saló* y la inconclusa novela *Petróleo*. En todos los casos se trata de lo mismo: la sexualidad como metáfora de todo lo corporal y como lugar crítico desde el cual examinar una construcción social.

En un congreso sobre "Erotismo, destrucción, mercancía" llevado a cabo en Bolonia en 1972, la intervención de Pasolini vuelve sobre esta idea: "Mi último cine es una provocación en varios frentes. Provocación al público burgués y bienpensante (...). Provocación a los críticos, que, al separar de mis películas el sexo, han separado su contenido, y por tanto las han encontrado vacías, sin comprender que en ella

EL PERRO DE TERRACOTA

ANALÍA CAPDEVILA

Como si quisiera responder, al mismo tiempo, a los códigos de la novela negra y a los del policial de enigma, *El perro de terracota* cuenta dos pesquisas diferentes, sólo relacionadas entre sí por una circunstancia azarosa: una que sigue la pista de un absurdo robo a un supermercado; la otra, en la que se investiga el supuesto asesinato de dos jóvenes, cometido hace más de cincuenta años.

Tanto una como la otra son la ocasión del desempeño ejemplar del comisario siciliano Salvo Montalbano, personaje de Andrea Camilleri que ya había aparecido en *Un mes con Montalbano* —un claro homenaje al escritor español Manuel Vázquez Montalbán, famoso autor de novelas policíacas—.

Dos investigaciones, entonces, referidas a dos casos diferentes, que darán lugar a dos historias diversas: la primera, una historia

de la mafia; la segunda, un drama pasional —las dos, muy al estilo del sur de Italia—. Una diversidad que implica para el comisario un riesgo desigual, porque si en la primera línea de investigación su vida corre peligro, en la segunda, todo parece un juego, fascinante y gratuito, como una adivinanza.

Con todo, la gratuidad será relativa: es cierto que la solución está viciada de inutilidad en el nivel de la justicia —tal vez ya no se pueda castigar a los culpables— pero no en el de la verdad —aún hoy es posible descifrar un enigma del pasado—.

Muy próximo al Maigret de George Simenon, el comisario Montalbano pertenece a "la categoría humana de los desdichados"; su "naturalidad innata" es la nostalgia, sólo superada por su pasión por el trabajo. El comisario es "un hombre que entiende las cosas", alguien en el que pueden confiar tanto los amigos como los aliados ocasionales. Ca-

paz de sentir remordimientos imprevistos, de expresar con sinceridad la gratitud, el temor o el arrepentimiento, pero también de dar rienda suelta a su impiedad o a su egoísmo, el comisario es incapaz de mentir frente a personas honradas, pero está dispuesto a transgredir las leyes cuando las circunstancias así lo requieran. Según los dictados de una ética muy personal, Montalbano es leal con las personas leales (sean ellas o no delincuentes) y desleal con los corruptos (sean ellos o no delincuentes). De hecho, su mejor amigo, antiguo compañero de la primaria al que no traicionaría por nada del mundo, es un vendedor de droga y proxeneta.

Para Montalbano, en tanto investigador policial, el problema está en otra parte. No en el nivel particular de los vínculos personales, sino en el general de las relaciones sociales. En los tiempos que corren, cuando la corrupción es generalizada, toda investiga-

ción se dirige, cada vez, "a un nivel más bajo —reflexiona Montalbano—, ese que, por desgracia tiene un carácter cotidiano en nuestra tierra". La sensación de inseguridad es permanente, porque las fuerzas del orden ya no garantizan la seguridad de los ciudadanos. La mafia se ha extendido a todos los niveles, sobre todo al de la política, regida ahora por el antiguo precepto mafioso: "el que gana se queda con todo". Más que nunca se vuelve necesario el trabajo policial, porque, aunque los crímenes parezcan cometerse "sin explicación alguna", "explicaciones siempre las hay" —son ellas las que justifican la existencia misma del investigador—, lo que ocurre es que "los códigos" de interpretación de los crímenes "son muchos y muy variados". La cuestión es encontrar la clave. En este caso particular, precisamente, la justa relación entre "código" y "mensaje" tal como la especifica Umberto Eco en su *Tratado de semiótica*.



Andrea Camilleri
El perro de terracota

DE ANDREA CAMILLERI

El investigador Montalbán lleva adelante dos pesquisas paralelas y, con ellas, dos códigos del relato policial: el clásico de enigma y el de la novela negra

Emecé

Buenos Aires, 1999
258 páginas



había una ideología, y estaba justo allí, en el enorme pene en la pantalla, sobre sus cabezas que no querían entender". Lo que los críticos no entendían era precisamente la alegoría. Con todo, la alegoría no conspira contra la transparencia. Al contrario, su poesía, por ejemplo, implica una ruptura con cualquier hermetismo, y lo aleja de Montale, el otro gran poeta italiano de la segunda mitad del siglo veinte. La lengua poética de Pasolini es cifrada, no hermética.

Desde la adopción de los tercetos en su libro *Las cenizas de Gramsci* (1957), Dante constituye un interlocutor más o menos constante y una referencia central en la estética alegórica de Pasolini. *Divina Mimesis*, redactado entre los años 1963 y 1965, y publicado fragmentariamente en 1975, es uno de los textos más importantes para aproximarse al viraje que se produce entre los 50 y los 60. Este experimento de Pasolini es casi como una entrada en calor para proyectos mayores. Si Dante partía del lenguaje alegórico como vía de acceso a una instancia trascendente (la "transhumanización", la ascensión espiritual), la alegoría de Pasolini, en cambio, envía brutalmente a lo real. El guía de este Pasolini es su doble anterior, el Pasolini de los años 50. Él conduce al "nuevo poeta" al mundo: "Más allá, ni tú ni yo iremos, porque el mundo termina con el mundo".

Así, cuando Pasolini descubre *Las ciento veinte jornadas de Sodoma* del Marqués de Sade, le impone al texto una jerarquía alegórica "organizada" a partir de la *Divina Comedia*: "Me he dado cuenta de que Sade, al escribir, pensaba seguramente en Dante. Entonces, he comenzado a reestructurar el libro en tres simas dantescas". El resultado es *Saló*. La "Abjuración de la Trilogía de

la Vida", de tres años antes, es en el fondo un texto estético antes que político, "la readaptación del compromiso para una mayor inteligibilidad", la explicitación de un nuevo modo de intervención estética, el oscurecimiento de la alegoría: "Un nuevo registro en el que afronto el mundo moderno. Es, en realidad, la primera vez que lo hago verdaderamente. Lo hice en parte en *Teorema*, pero en este momento lo afronto con todo su horror, y será un período en el que haré las películas más o menos así", afirma Pasolini.

Aún cuando las imposiciones formales sean distintas (y pocos pensaron más que él acerca de la articulación de estos diversos lenguajes), Pasolini no reconoce límites entre la escritura poética, el cine, la novela o el teatro. Se trata en todos los casos de tentativas, de la puesta a prueba de los distintos modos de hacerse cargo de la realidad física; una realidad física que, al alegorizarla, es introducida en la historia.

"Para mí la muerte es el máximo de lo épico y del mito. Cuando hablo de mi tendencia a lo sagrado, lo mítico y lo épico, debería decir que ésta sólo puede ser satisfecha por el acto de la muerte", declaró Pasolini en una entrevista. Considerados desde el infeliz avatar de la muerte, todos los actos finales de un hombre tienden a verse como un testamento, y sus producciones como presagios de esa biografía interrumpida. "La muerte no reside/ en la imposibilidad de comunicar/ sino en no ser ya comprendidos", escribe en uno de los poemas de *Poesía en forma de rosa*. Si aceptamos la definición, Pasolini murió mucho antes de la noche del 1° al 2 de noviembre de 1975. Desde hace un tiempo, sin embargo, se impone cada vez con más fuerza el rumor de que resucitó.



Pasolini: "Mi último cine es una provocación en varios frentes"

EL PRECIO DE LA LIBERTAD

ALEJANDRO MOREIRA

De ochenta y ocho páginas consta este volumen que compila tres artículos que aparecieron en la revista *Il Mulino* en 1991 y 1993. Las suficientes para que sin rodeos Angelo Panebianco, reconocido profesor de la Universidad de Bolonia, analice la crisis política italiana contemporánea a la luz de dos grandes problemas: la ausencia de una organización estatal fuerte, y la ausencia de una hegemonía cultural verdaderamente liberal.

El precio de la libertad es, además, una acendrada defensa de la democracia en el preciso sentido de sistema liberal democrático. Si ilustráramos esa perspectiva acudiendo a un ejemplo argentino, podríamos afirmar que Panebianco diría que la consigna utilizada por el ex presidente Raúl Alfonsín, "con la democracia se come", etcétera, es una promesa difícil de cumplir y

por lo tanto acarrea demasiados riesgos —los riesgos de preferir una tiranía a una mala libertad. Pero ello no implica en modo alguno una deficiencia del sistema; la democracia garantiza otra cosa, que a juicio del autor es todavía más importante: "La democracia liberal y tan sólo la democracia liberal, entre todas las formas de gobierno, acepta la libre manifestación de la competencia entre intereses y encara su resolución a través de mediaciones y compromisos antes que recurrir a la imposición autoritaria de «verdades»".

Como lo evidencia el mismo título del volumen, esa manifestación de fe no tiene nada de ingenuo optimismo, pero ante los dilemas que se levantan en contra de una forma de gobierno y de la convivencia sustentada en la libertad, la conclusión a la que se llega es rotunda: quizás la democracia no sea el mejor sistema, pero sin dudas es el menos malo de todos los que se hayan inven-

tado, y olvidar sus principios conduce a catástrofes inimaginables. De allí la necesidad de respetar la autonomía de la política, petición que en este caso no debe entenderse como un imperativo político e incluso moral ineludible.

Todas esas consideraciones, en buena medida inobjetables, conciernen a las premisas filosóficas del autor y conforman el momento, digamos, "pedagógico" de los escritos. Sobre ello hay poco por agregar. El resultado final es sin embargo insatisfactorio, habida cuenta de que *El Precio de la libertad* se muestra poco productivo a la hora de afrontar los problemas que plantea. Panebianco advierte la especificidad del caso italiano —en donde, por ejemplo, la mediación partidaria ha sido el sustituto funcional de un estado demasiado débil como para sostener su autonomía, o donde la posibilidad de una democracia plebiscitaria encuentra más adversarios entre los populistas que entre los poco libera-

les. Pero esos señalamientos que podrían enriquecer el análisis son coartados por el peso de un aparato conceptual férreamente iluminista. Como resultado, la cultura política italiana es leída como copia infiel de modelos supuestamente puros; así, la concepción de la ciudadanía en ese país se convierte en una copia degradada de la concepción de la ciudadanía anglosajona: un modo de pensar que se resuelve en prescripciones normativas y moralizadoras y cuya pertinencia no es fácil de justificar. *El precio de la libertad* constituye una síntesis irreproachable del modelo liberal-democrático en un sentido ortodoxo, se muestra incisivo para repartir palos a diestra y siniestra pero revela una escasis ductilidad para enfrentar la complejidad del mundo; quizás esos límites no sean sólo los de Panebianco sino, más profundamente, los de ciertos modelos de la ciencia política.

Angelo Panebianco
EL PRECIO
DE LA
LIBERTAD

Poesía

DE ÁNGELO PANEBIANCO

Panebianco escribe una síntesis irreproachable del modelo liberal que, sin embargo, se revela insuficiente para enfrentar la complejidad del mundo

Losada
Buenos Aires, 1999
88 páginas



I E C H

BUENOS AIRES, MADRID, LA HABANA

abecedé nacionales e internacionales

a)

Urdapilleta cronista. Adriana Hidalgo Editora acaba de publicar *Vagones transportan humo*, de Alejandro Urdapilleta. El actor reunió textos (algunos representados en teatro, la mayoría inéditos), que componen un mosaico del ridículo nacional de los 80 y 90. "Los textos son los mismos que interpreté, incluso a algunos le faltan cosas, partes enteras, agregados que fueron usados para la representación y que no tenía mucho sentido publicarlos. Y el resto son inéditos", dijo el autor. ¿De qué trata la literatura de Urdapilleta? De aquello que -según el gran Juan Rodolfo Wilcock- era lo único importante: el sexo y la muerte. Alejandro Urdapilleta -como Osval-

do Lamborghini, Copi, Néstor Perlongher y hasta César Aira- cultiva una literatura a medio camino entre el realismo y el humor negro, tributaria del sainete y del grotesco antes que del canon que suele organizar la lectura de la literatura argentina. El libro se completa con dibujos del propio artista; un lejano eco del primer Picasso y de Grosz: "Los personajes son medio como los cuentos, grotescos, deformes, exagerados". Para Urdapilleta, este libro tiene un destino: será una crónica de ciertas prácticas -teatrales, literarias, existenciales- de los 80, un documento de esa década, y un homenaje, si se quiere, a muchos de los que ya no están".



b)

Mistral enamorada. La editorial Andrés Bello lanzó al mercado *Cartas de amor y desamor*, un libro que reúne la correspondencia amorosa de la poeta chilena Gabriela Mistral, y que muestra un costado secreto de su vida. Hasta cierto punto irrita esta maestra rural solterona -que sería, muchos años después, en 1945, premio Nobel de literatura- cuando se cuece en el fuego lento de su pasión casta y platónica. Mistral jamás vio a su amado a solas, y en lugar de la cita deseada soñó besos y caricias y escribió tristes, insuficientes cartas de amor no correspondido. Gabriela Mistral amó a Manuel Magallanes Moure, un poeta chileno célebre en su época y hoy per-

fectamente olvidado "Manuel, usted no supo ver" se lamenta Lucila Godoy, maestra en los Andes, Gabriela Mistral para la gloria literaria, y con tanta insistencia, acaba resultando convincente, porque para amar no se necesita el permiso de la otra persona. Mistral lo sabía, y en nombre de ese derecho no dejó de quejarse: "Me envejezco, Manuel", escribe, lánguidamente, en la soledad de su pasión. Gabriela Mistral abandonó su trabajo de maestra y llenó su vida de poemas y viajes como cónsul de su país en ciudades de América y Europa. Quizá nunca olvidó a Manuel que olvidado por todos recibe, con estas cartas, los beneficios de la posteridad.



c)

Castro cruzado. El presidente de Cuba, Fidel Castro, llamó a intelectuales y editores a librar una cruzada cultural, teniendo al libro como instrumento fundamental. "Se inicia una etapa parecida a la de la alfabetización, empieza para nuestro pueblo una campaña de alfabetización cultural porque sin cultura no hay libertad posible", dijo Castro, en una reunión en la que se hizo un balance de la producción editorial cubana en 1999 y la finalizada IX feria del libro. "No tardará mucho tiempo y Cuba no sólo será el país más culto del mundo en el sentido más amplio de la palabra, sino el único culto del mundo", subrayó y sostuvo que Cuba se está pre-

parando para una "ofensiva cultural" mundial después de que en algún momento temió ser absorbida por la globalización. "Hubo momentos en que temimos ser absorbidos, pero hoy podemos decir que estamos preparados no sólo para defendernos, sino para estar a la ofensiva", insistió Castro. La industria editorial cubana fue una de las más afectadas por la actual crisis económica que enfrenta la isla, la peor de los últimos 40 años. Los graves problemas para la producción e importación de papel y tinta redujeron a cifras mínimas no sólo a la prensa, sino también a una amplia y barata manufactura de libros en general.



d)

Cervantes consultado. Las obras de los escritores españoles Francisco de Quevedo y Miguel de Cervantes, el poeta nicaragüense Rubén Darío y el uruguayo Mario Benedetti han sido las más consultadas en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes durante sus primeros siete meses de funcionamiento.

Esta biblioteca, la primera en Internet en lengua española, está considerada desde su inauguración en julio de 1999, como uno de los mejores espacios culturales en donde se pueden consultar obras completas, con la visita de más de once millones de internautas.

En la dirección *cervantesvirtual.com*, el navegante puede ac-

ceder a unos tres mil libros de clásicos literarios españoles y latinoamericanos, aunque el objetivo de los responsables del sitio es llegar a treinta mil obras en los próximos cuatro años.

Desde hace unos días, también funciona la Biblioteca de Voces, un ambicioso proyecto que pondrá voz a las cien publicaciones más solicitadas y que se dirige principalmente, a los no videntes. Entre los usuarios de la Red que más ingresan al sitio de esta biblioteca virtual figuran internautas de Estados Unidos, Argentina, Colombia, Brasil, Chile, Perú, Uruguay, Venezuela, Costa Rica y Paraguay, además de los de países europeos como Francia, Alemania o Italia.

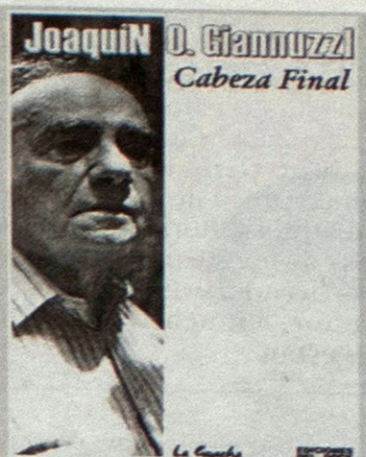


POESÍA Y NOVELA

Los poemas de Joaquín Giannuzzi y de Graciela Cros, una novela de conquistas y resistencias, y otra policial y femenina, desde hoy en los anaqueles

CABEZA FINAL

De Joaquín O. Giannuzzi

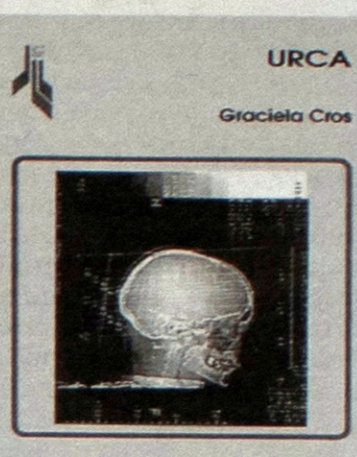


Joaquín Giannuzzi nació en Buenos Aires en 1924. Publicó *Las condiciones de la época* (1967) y *Violín obligado* (1984), entre otros títulos. Un poema de este libro dice: "Espera. Cuando salgo / del dormitorio me detengo y vuelvo / mi perleja cabeza de Lázaros. / Allí estuve yo / donde dormí cien años, sin fumar, / ni cambiarme de ropa, sumergido / en la negación, sin culpas, aguas abajo, / puro bulto fisiológico, montón / tan impolítico que, no sé, / a lo mejor daba gusto." ("Dormitorio y nada")

La Guacha y Ediciones del Dock
Buenos Aires, 1999
57 páginas

URCA

De Graciela Cros

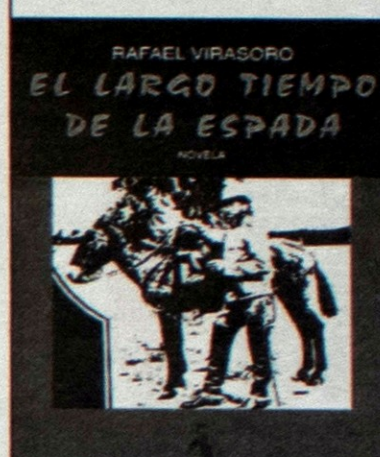


Graciela Cros nació en Carlos Casares (Buenos Aires), en 1945. Publicó *Poemas con bicho raro y cornisa* (1968), *Pares partes* (1985), *Flor Azteca* (1991) y *La escena imperfecta* (1996), entre otros títulos. Vive en Bariloche desde 1971. Un poema de este libro dice: "Aprendí a confiar en este hombre / También he aprendido a no saber / que espero / su llegada / De este modo / cuando / viene / se parece / a la lluvia / que limpia y nutre / el jardín / sin dar / aviso" ("XI", de "Siete ángeles españoles")

Libros de Tierra Firme
Buenos Aires, 1999
70 páginas

EL LARGO TIEMPO DE LA ESPADA

De Rafael Virasoro

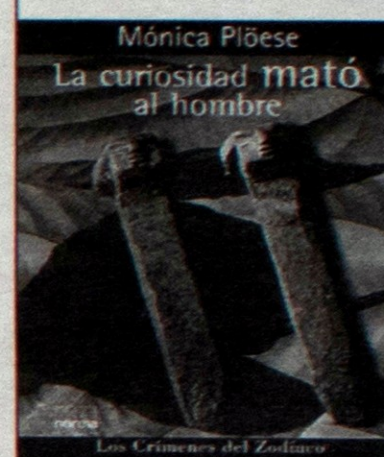


Esta novela, que cuenta una tardía conquista del Gran Chaco en 1919, tiene de todo: la recuperación de un fortín en medio de la selva, anarcosindicalistas y comunistas conduciendo un levantamiento de hacheros, hordas de indios, persecuciones de caciques, y hasta historias de amor. Como una gran "metáfora de la historia argentina" —según se afirma en la contratapa— *El largo tiempo de la espada* juega con los límites de la verdad histórica para inventar una "ficción verdadera".

Libros de Tierra Firme
Buenos Aires, 1999
319 páginas

LA CURIOSIDAD MATÓ AL HOMBRE

De Mónica Plöese



Dispuesta a no dejarse llevar por la melancolía de los detectives viriles, solitarios y taciturnos, Mónica Plöese decidió escribir historias policiales pero dilucidadas por una mujer. Irene Adler utiliza técnicas astrológicas para descubrir asesinos y clarificar asesinatos. Esta novela continúa la serie *Los crímenes del Zodíaco*. Ahora la Adler, indagará los crímenes de su propia familia. Mentiras, venganzas, romances y hasta la sombra del incesto oscurecen las relaciones de la parentela.

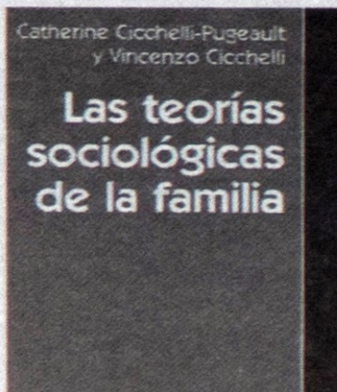
Norma
Buenos Aires, 1999
187 páginas

ENSAYO

El matrimonio Cicchelli amenaza a la familia, el economista Krugman hace frente a la crisis del capital y el funcionario Campana revisa políticas culturales

LAS TEORÍAS SOCIOLOGICAS DE...

La familia como núcleo social es en la actualidad un ámbito amenazado. Las conmociones que afectan su estructura y las relaciones entre sus miembros se interpretan, por lo general, como los signos de una ruptura radical, como el centro de una sociedad desestabilizada. *Las teorías sociológicas de la familia* intenta un recorrido —que forma una tradición de pensamiento— por las teorías que han tomado a esta "célula básica de la sociedad" como objeto de estudio.



De Catherine y Vincenzo Cicchelli
Nueva Visión, Buenos Aires, 1999
127 páginas

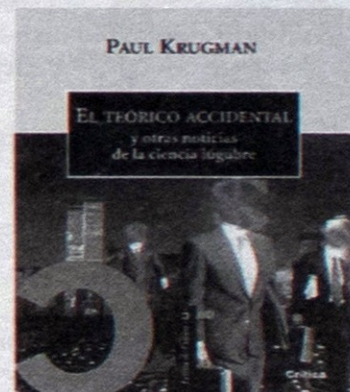
JOSÉ PEDRONI, UN POETA EN LA...



De Jorge Campana
Ediciones Culturales Santafesinas, 1999
53 páginas

José Pedroni, un poeta en la función pública, describe algunas de las actividades del poeta, en su carácter de director general de Cultura de Santa Fe entre los años 1963 y 1966. El libro reúne algunos escritos —proyectos, mensajes, presentaciones, prólogos, cartas, discursos y conferencias— en los que Pedroni delineó un pensamiento sobre la política cultural de la provincia. Además, enumera en forma cronológica los principales logros de su gestión.

EL TEÓRICO ACCIDENTAL

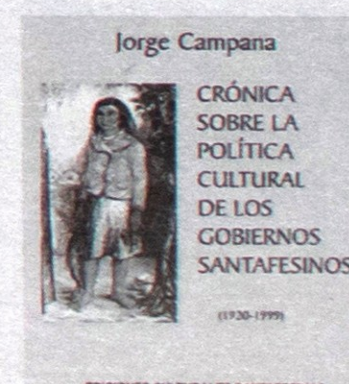


De Paul Krugman
Crítica, Barcelona, 1999
192 páginas

Paul Krugman (profesor en el Instituto de Tecnología de Massachusetts) aborda en este libro las ideas básicas de la teoría económica. Y lo hace con gracia e inteligencia. Los textos reunidos en *El teórico accidental y otras noticias de la ciencia lúgubre* se ocupan de los problemas de los últimos años del siglo —el desempleo, la globalización, la especulación financiera— sin caer en la complejidad disfrazada de rigor científico propia de ciertos análisis económicos.

CRÓNICA SOBRE LA POLÍTICA ...

Crónica sobre la política cultural de los gobiernos santafesinos (1920-1999) "recopila y pone en orden —según su autor— las tareas efectuadas por los gobiernos de la provincia de Santa Fe en el área del quehacer cultural". Sin pretensiones históricas, Campana realiza un recuento de las actividades culturales públicas para, de este modo, intentar leer las políticas proyectadas en ese ámbito por cada gobierno, desde el de Enrique Mosca hasta el de Jorge Obeid.



De Jorge Campana
Ediciones Culturales Provinciales, 1999
289 páginas

...viene de tapa

RICARDO HERRERA Y LUIS TEDESCO POETAS

► momento en la poesía argentina radica en el hecho de que se sigue hablando de lo original y de lo nuevo con total buena fe. Hay en el aire una suerte de academicismo neovanguardista: un provincialismo sui generis.

—¿La revista busca generar un debate de relevancia estética?

—(Herrera) La palabra debate suena como si estuviéramos convocando a un mitin, y nuestra intención no es esa, sino simplemente ubicar las propuestas literarias en un punto en el cual se pueda, mediante un diálogo mutuamente comprensible, ir calibrando el alcance y las limitaciones de cada una, la magnitud de su irradiación estética, con el fin de aglutinar y fortalecer una sensibilidad que ha sido agredida despiadadamente en las últimas décadas; introducir algún equilibrio, cierto orden elemental que permita evaluar qué conviene conservar y qué desechar por encima y más allá de las peleas intrascendentes o suicidas.

—¿Llegar a un gran público?

—(Tedesco) Al público de la poesía, que no es un público numéricamente grande. Basta con ver los tirajes de los libros de poesía para darse cuenta.

—(Herrera) Dentro de la dinámica de búsqueda y logro, de siembra y cosecha, que desde siempre han pautado los ritmos de la vida cultural, nuestro hipotético lector se perfila como alguien que ha tomado conciencia del abuso que se ha hecho del concepto de búsqueda. Se trata de uno que, sin despreocuparse de la siembra, está fundamentalmente interesado en la cosecha; uno que espera que la búsqueda no se agote en sí misma, sino que se corresponda con un logro. No nos interesa estar en primera fila a cualquier precio; no tememos dar un paso atrás para recoger algo valioso; es más, lo preferiríamos a saltar en el vacío para registrar una nadería de moda.

—¿Ustedes se separan de las posiciones de la vanguardia?

—(Tedesco) Estamos cansados. Cansados del vanguardismo actual, no de la vanguardia histórica, que ha marcado el arte de este siglo. Lo que a nuestro juicio cansa y carece de sentido es seguir dando la lata como si estuviésemos en el primer día de la vanguardia, como si no hubiese habido un desgaste. Hoy existe una vanguardia que es oficial.

—¿En qué caso, por ejemplo?

—(Tedesco) Digamos, la estética de Leónidas Lamborghini.

—¿Por qué?

—(Tedesco) Lamborghini ha sido jurado del premio de Poesía Jorge Luis Borges. Fue propuesto al premio Reina Sofía como candidato de la Argentina. ¿Dónde estaría la actitud "marginal"?

—(Herrera) En una época fosilizada sería lógico tratar de poner las cosas en movimiento; por el contrario, en un tiempo donde nada dura, en el que todo se volatiliza, nos parece justo buscar también la permanencia.



FERNANDA FORCAIA

"En los años sesenta los poetas estaban entre dos fuegos totalitarios"

—(Tedesco) Sobre todo cuando los medios —al menos en Buenos Aires, no sé si en Rosario sucede lo mismo— le dan tanta importancia a la antipoesía.

—¿Qué sería la antipoesía?

—(Tedesco) Reemplazar la poesía por la "puesía", como dijo Leónidas Lamborghini. Es una estética de desacralización total, que esgrime la parodia como única posibilidad de establecer contacto con el lenguaje y con la realidad.

—(Herrera) La antipoesía es un fenómeno parasitario de la poesía. Refirse de algo supone la existencia de alguien que en algún momento ha enunciado seriamente la proposición que causa risa. Ahora bien, cuando hay un solo tipo hablando en serio y noventa y nueve matándolo.

Tedesco: "En un tiempo en el que nada dura nos parece justo buscar la permanencia"

se de risa el asunto se torna grave, cabe hablar de una atrofia de la sensibilidad poética. La palabra de la parodia se torna una palabra irresponsable.

—(Tedesco) Como el proyecto político sesentista no ha sido posible, nada es posible. Esta sería la hipótesis. El parodista parte de la idea de que no hay sentido. Además, hay un regodeo en el sinsentido. No se acepta el desafío de que al sentido hay que crearlo en cada momento de la vida, que no es algo dado de una vez para siempre. El parodista se mueve muy cómodamente, demasiado cómodamente en el mundo carente de sentido. Lo que más me asusta del fenómeno de la parodia es la alegría que despierta entre sus seguidores: dicen que nada tiene sentido con el mismo tono con que podrían decir que todo es hermoso.

—¿El parodista de los años

ochenta y noventa sería un ex vanguardista sesentista, setentista, desencantado?

—(Tedesco) En los años sesenta los poetas estaban entre dos fuegos totalitarios. Un fuego totalitario era el de los gobiernos militares. El otro fuego totalitario era el de la estética del Partido Comunista. Hoy, los marginales oficialistas desencantados —desencantados hasta por ahí nomás— están en el mejor de los mundos posibles. Manejan los hilos del poder, sin tener explícitamente el poder. Sucede así que tenemos un discurso transgresivo, de barricada, libertario, sobre periódicos de gran tirada que hacen un excelente negocio promoviendo este tipo de mensajes, mientras los discursos que se salen de estos carriles pasan por ser reaccionarios, conservadores, emparentados con el poder.

—¿Cuáles serían el compromiso del poeta y la responsabilidad de la poesía frente a esta situación?

—(Herrera) El compromiso del poeta es con la lengua, es un compromiso con su idioma y una fidelidad a la propia sensibilidad, fidelidad que implica no distraerse con consignas, sino escucharse a uno mismo confiando en que lo que está en el fondo de quien escribe está también en el fondo de quien lee. En cuanto a la responsabilidad —palabra clave—, en encrucijadas como esta, es donde conviene replantearse el problema de la tradición. ¿Qué queremos conservar, y qué podemos echar por la borda sin arriesgar la prosecución de la travesía? ¿En qué punto el desposeimiento comienza a desfigurarnos, a tornarnos irreconocibles para nosotros mismos? Algunos creen que la tradición constituye un equivalente de imitación. La imitación, sin embargo, genera los moldes sin vida del academismo, que es la manera en que una tradición languidece. La tradición, más

bien, tiene que ver con la conservación del peso de lo necesario, con lo que no se puede dilapidar impunemente. Lo importante sería volver a recuperar para la poesía todas esas cosas —la forma como armonía entre el equilibrio y la sensibilidad, la metáfora como vía de acceso del sentimiento al misterio— que se han rematado alegremente como si no valieran nada.

—¿A raíz del agotamiento de la vanguardia, habría en esta época un retorno a las cuestiones espirituales?

—(Herrera) La palabra "espíritu" y sus derivados ("espiritual" y "espiritualidad") están tan desgastadas que ya no significan prácticamente nada. Son palabras que tienen connotaciones casi exclusivamente negativas,

Herrera: "No nos interesa estar en primera fila a cualquier precio"

como si aludieran a fenómenos de sacristía, o de literatura de autoayuda. Ocurre con ellas lo que con muchos otros términos que un día ocuparon un sitio de la mayor importancia en el vocabulario dominante. Hace falta una estrategia verdaderamente sutil para poder volver a ponerlas en circulación. De todos modos, corriendo los riesgos del caso —y haciendo la salvedad de que el poeta trabaja en un umbral, lindante con lo sensible— me animo a decir que si con la palabra espíritu pretendemos aludir a la construcción de una imagen no paródica de la forma humana, tal vez sí quepa hablar de la necesidad de un retorno a las cuestiones espirituales. Quizás esta sea la tarea que le compete a la poesía de nuestro tiempo: poder decir, contra toda evidencia, que algo empieza cuando parece que todo acaba.

Contesta hoy:

Beatriz Vignoli

Traductora y crítica de arte



—¿Cuál es la mejor primera página de la literatura del mundo?

—La de "The Fall of the House of Usher", de Edgar Allan Poe, en inglés.

—¿Por qué en inglés?

—En esta primera página Poe logra artificialmente la apariencia de una relación física "natural" entre sonido y sentido; cumpliendo el programa estético del Simbolismo, hace hacer a cada palabra eso que dice, hace coincidir la imagen evocada por el sonido de cada palabra con la imagen de lo que la palabra nombra. Deliberadamente, subvierte la arbitrariedad en la relación entre palabra y cosa que es el fundamento de la diversidad de los idiomas: ¿cómo traducirlo sin traicionarlo?

Edgar Allan Poe, "The Fall of the House of Usher". Página 1:

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country, and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was—but, with first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible. I looked upon the scene before me—upon the mere house, and the simple landscape features of the domain—upon the bleak walls—upon the vacant eye-like windows—upon a few rank sedges—and upon a few white trunks of decayed trees—with an utter depression of the soul which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium—the bitter lapse into everyday life—the hideous dropping off of the veil. There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart—an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime.